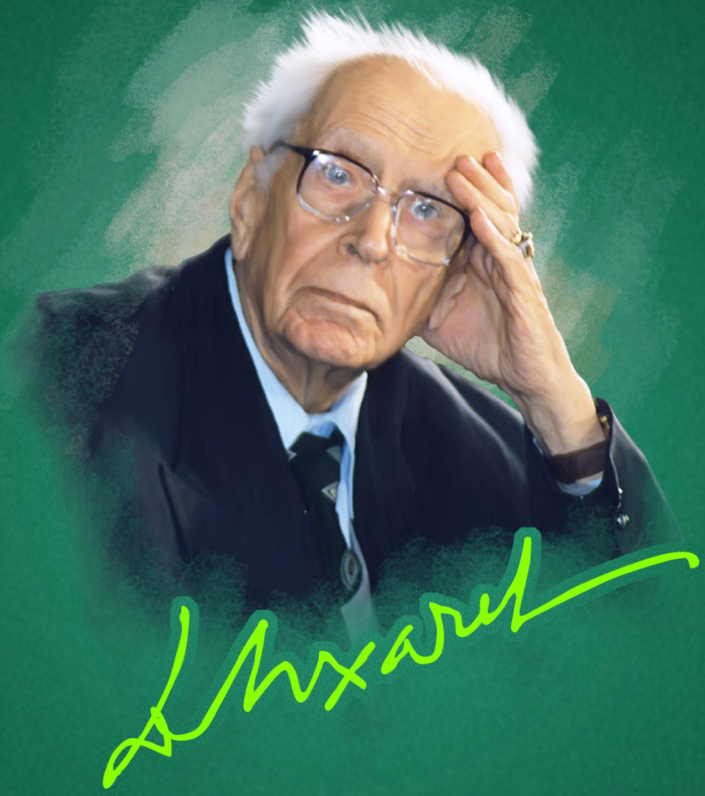
ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ



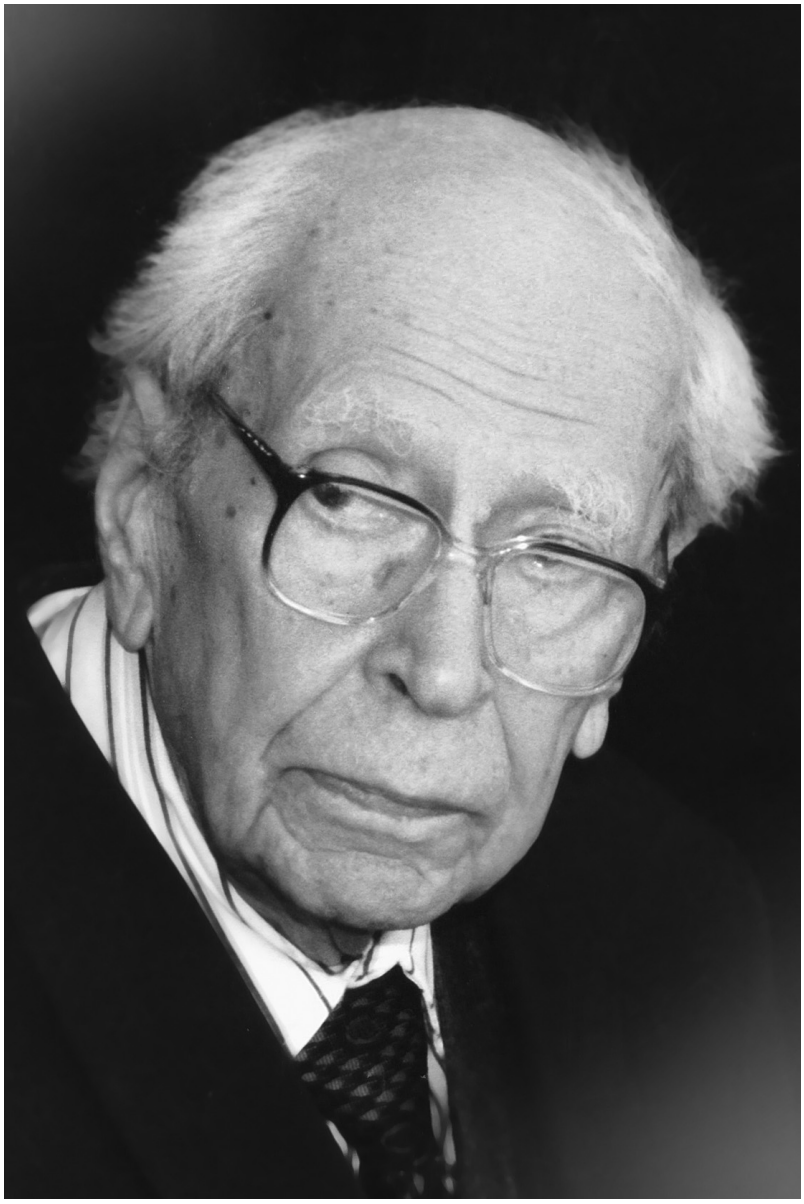
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

ПОЧЕТНЫЕ ДОКТОРА УНИВЕРСИТЕТА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

К 110-летию со дня рождения
Д. С. Лихачева

ПОЧЕТНЫЕ ДОКТОРА УНИВЕРСИТЕТА



ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2015

ББК 83.3Р1
Л65

Составитель и научный редактор
А. С. Запесоцкий, член-корреспондент Российской академии наук,
доктор культурологических наук, профессор,
заслуженный деятель науки РФ, ректор СПбГУП

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»

Лихачев Д. С.

Л65 Избранные труды по русской и мировой культуре. — 2-е изд., перераб. и доп. / сост. и науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб. : СПбГУП, 2015. — 540 с. — (Почетные доктора Университета).

ISBN 978-5-7621-0821-8

Сборник научных трудов знакомит читателя с Д. С. Лихачевым как выдающимся культурологом, с его работами, составляющими золотой фонд отечественной науки, в том числе по культуре Древней Руси, культурологии Петербурга и связанной с ней культурологии русской цивилизации XVIII–XIX веков и, наконец, культурологии современности. В сборник включена «Декларация прав культуры» как итоговый труд Дмитрия Сергеевича, своего рода его научное и нравственное завещание.

В книге раскрыты понимание культуры как целостной среды, новаторский подход к истории, методология исследования бытия и развития культуры и другие аспекты лихачевской культурологии.

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов и академика Д. С. Лихачева связывало плодотворное научно-педагогическое сотрудничество. Д. С. Лихачев был первым Почетным доктором СПбГУП.

Издание приурочено к 110-летию со дня рождения академика. Предназначено для ученых, преподавателей, студентов и аспирантов гуманитарных вузов, а также для широкого круга читателей.

ББК 83.3Р1

© СПбГУП, 2006
© СПбГУП, 2015, с изменениями
© Запесоцкий А. С., составление, 2015

ISBN 978-5-7621-0821-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

А. С. Запесоцкий, *член-корреспондент Российской академии наук, доктор культурологических наук, профессор, ректор СПбГУП*

ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ КУЛЬТУРОЛОГ (Предисловие) 7

МНОГОМЕРНОЕ И ЦЕЛОСТНОЕ ВИДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Культура как целостная среда 21

Три основы европейской культуры и русский исторический опыт 33

Россия никогда не была Востоком 39

Русская культура в современном мире 53

ИСТОРИЯ КАК КУЛЬТУРНАЯ БИОГРАФИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Заметки об истоках искусства 68

Слово и изображение в Древней Руси 75

Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого 91

Россия и Западная Европа в XVI в. 156

Русская культура Нового времени и Древняя Русь 173

Петровские реформы и развитие русской культуры 190

Петербург в истории русской культуры 196

Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века (по воспоминаниям) 208

О русской интеллигенции 215

МЕТОДОЛОГИЯ ПОНИМАНИЯ БЫТИЯ И РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ

Концептосфера русского языка 240

Прогрессивные линии развития в истории русской литературы 252

Постепенное снижение прямолинейной условности 252

Возрастание организованности 258

Возрастание личностного начала 261

Увеличение «сектора свободы» 268

Расширение социальной среды 273

Рост гуманистического начала 276

Расширение мирового опыта 277

Расширение и углубление читательским восприятием литературного произведения 279

Принцип историзма в изучении литературы ... 288
«Принцип дополнительности» в изучении литературы ... 304
Искусство и наука ... 307
Что есть истина? ... 325
Через хаос к гармонии ... 328
Контрапункт стилей как особенность искусств ... 334

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ФУНДАМЕНТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Первые семьсот лет русской литературы ... 347
Величие древней литературы ... 376
Древнерусский смех ... 401
Открытие ценности человеческой личности в демократической литературе XVII в. ... 422

КУЛЬТУРА И ПРИРОДА

О русской природе ... 438
Сад и культура России ... 445
Сады Московской Руси ... 446
Петровские сады ... 453
Пейзажные парки рококо и романтизма ... 456
Русские усадебные сады ... 463
«Сады Лицея» ... 468

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Экология культуры ... 485
Декларация прав культуры ... 500
Декларация прав культуры и ее международное значение ... 509

ПРИЛОЖЕНИЯ

Основные даты жизни и деятельности Д. С. Лихачева ... 512
Д. С. Лихачев и Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов ... 519
Библиографический указатель работ ученых СПбГУП о научном наследии Д. С. Лихачева ... 524

ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ КУЛЬТУРОЛОГ

1. О ДАННОЙ КНИГЕ

Данная книга выпускается к 110-летию со дня рождения великого русского культуролога Дмитрия Сергеевича Лихачева при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018)».

Это второе, расширенное издание избранных трудов академика по русской и мировой культуре. Из 728 опубликованных на сайте нашего Университета его работ (http://www.lihachev/bibliografia/) здесь собраны 31. Они объединены в разделы иначе, чем в первой книге.

Первое издание (2006) открыло научному миру Лихачева-культуролога, что для многих стало неожиданностью. Однако впервые собранные воедино, извлеченные из общего массива публикаций, основные труды ученого о культуре позволили оценить по достоинству впечатляющую панораму уникальной лихачевской работы в данном направлении: «Речь идет не просто об отдельных и частных культурологических суждениях, специальных исследованиях тех или иных феноменов культурной жизни, а о продуманном, в основе своей концептуальном взгляде на сущность культуры, ее место в жизнедеятельности человека и общества. По-видимому, вполне можно говорить о культурологии Лихачева»[*], — отметил тогда выдающийся российский философ академик А. А. Гусейнов. Окончательная точка в спорах о культурологической значимости лихачевских трудов была поставлена 20 декабря 2006 г. на заседании Отделения историко-филологических наук РАН, посвященном 100-летию со дня рождения академика[**].

---

[*] *Гусейнов А. А.* О культурологии Д. С. Лихачева // Гусейнов А. А., Запесоцкий А. С. Культурология Дмитрия Лихачева: комментарий к книге Д. С. Лихачева «Избранные труды по русской и мировой культуре». СПб. : СПбГУП, 2006. С. 23.

[**] См.: *Запесоцкий А. С.* Дмитрий Лихачев — многогранность научного наследия // Проблемы сохранения и изучения культурного наследия: к 100-летию академика Д. С. Лихачева : материалы науч. сессии Отд-ния ист.-филол. наук РАН, Москва, 20 декабря 2006 г. М., 2006. С. 26–37; *Янин В. Л.* Век Лихачева // Там же. С. 7–9.

Выделение из общего массива наследия Дмитрия Сергеевича его работ о культуре позволило их изучать совместно и целенаправленно. В итоге фундаментальная и масштабная теория культуры Лихачева получила свое осмысление в 159 публикациях ученых СПбГУП (Приложение).

В ее основе — понимание культуры как системной целостности, исторически развивающейся на основе определенных закономерностей, существенно отличающихся от биологических.

Исходя из этого и была определена структура данной книги. В ее **первом разделе** «Многомерное и целостное видение культуры» содержатся работы Дмитрия Сергеевича, акцентирующие его понимание культуры как «органического целостного явления», «духовной среды», «сакрального пространства».

Следует отметить, что академик развивает именно российскую культурологию, отличающуюся, допустим, от западной более широким, объемным ви́дением культуры и акцентированным вниманием к проблемам человеческой личности, гуманизма, борьбы Добра со Злом. В понимании целостности культуры и ее сущности Лихачев идет намного дальше американской антропологической школы (К. Гирц, Ф. Боас, К. Клакхон и др.).

Д. С. Лихачев развивает культурологию как разновидность универсального гуманитарного знания, охватывающего все пространство человеческого бытия. Чем бы ни занимался ученый — «Словом о полку Игореве» или Пушкиным, древнерусской архитектурой или Достоевским, проблемами сохранения культурного наследия или феноменом Петербурга, особенностями тюремного жаргона или садами и парками России, везде он выходит за узкоотраслевые границы, на широкий социально-исторический простор, в многомерность культурного пространства, вписывает изучаемое явление в контекст целого — культуры.

Культура никогда не была для Д. С. Лихачева результатом механического «обобщения», арифметической суммой фактов, сведений, имен — он видел ее как сущностное проявление человека в мире, как многообразие форм такого проявления. «Мне представляется чрезвычайно важным, — писал ученый, — рассматривать культуру как некое органическое целостное явление, как своего рода среду, в которой существуют свои общие для разных аспектов культуры тенденции, законы, взаимопритяжения и взаимоотталкивания... Мне представляется необходимым рассматривать культуру как определенное пространство, сакральное поле, из которого нельзя, как в игре в бирюльки, изъять одну какую-либо часть, не сдвинув остальные. Общее па-

дение культуры непременно наступает при утрате какой-либо одной ее части»[*].

Д. С. Лихачев рассматривал каждый отдельный феномен культуры как «зеркало», отражающее культурную систему в ее системном единстве. Искусство и язык, религиозно-философские взгляды, быт и нравы, обычаи и право — все, что создано руками и разумом человека, есть предмет лихачевской культурологии, обращение к которому позволяет полнее и глубже понять специфику культурного целого. При этом академик конструирует свое особое ви́дение внутреннего морфологического строения культуры, выделяя своего рода культурные комплексы и исследуя их взаимовлияние и эволюцию. Тогда целостность культуры, характерная для всех форм ее бытия, проявляется в единстве стиля, предстает пред нами в своих различных и в то же время взаимодополняющих «измерениях» — временно́м, пространственном, стилистическом, образном, символическом, сюжетно-событийном и др.

Целостность культуры обретается путем органичного соединения ее частей вокруг главного, вокруг того, что становится ценностной сердцевиной, «душой» — некоей объединяющей субстанцией: «Культура занимает место среди культур мира только благодаря тому самому высокому, чем она обладает»[**].

Но культура — не просто «целостность». У нее есть вектор развития, направление, скрепляющий ее внутренний стержень. Целостность культуры распадается либо остается чисто формальной, если ее не скрепляет единая идея. Для Д. С. Лихачева это ее нравственная составляющая как необходимое условие полноценного человеческого бытия. Вопрос о том, что такое культура, перерастает в вопрос, что делает (или не делает) культура, как она воздействует (или не воздействует) на личность. Конечно же, ученый видел в культуре и идеальное измерение человеческого бытия, его духовную составляющую: «Культура — это огромное *целостное* явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из просто населения — народом, нацией. В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы поведения людей

[*] *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда. См. наст. изд. С. 23.

[**] *Лихачев Д. С.* Мифы о России старые и новые // Раздумья о России. СПб. : Logos, 2001. С. 53. URL: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/005.pdf

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

Дмитрий Лихачев шел в русле тех тенденций российской гуманитарной науки XX в., для которых культуроцентризм был имманентно присущей характеристикой, а потребность выходить на широкие культурологические обобщения вытекала из самой логики научного поиска, противостоя дифференциации научного знания.

Традиция целостного постижения культуры, выдающимся представителем которой является Д. С. Лихачев, в высшей степени присуща отечественной философской мысли, а возможно, и является главной ее отличительной чертой. Однако во второй половине XX в., оформляясь как самостоятельная область знания, отечественная культурология находилась под чрезмерным влиянием зарубежной социальной и культурной антропологии, склонной к этнографическому, этнологическому пониманию культуры, к изучению ее как совокупности «обычаев и нравов». Д. С. Лихачев возвращает в изучение культуры русскую традицию целостного постижения, объемного ви́дения мира.

Во **втором разделе** «История как культурная биография человечества» собраны труды, предвосхитившие перспективнейшее направление современного развития исторической науки. На протяжении длительного периода историческое знание развивалось как история властителей и полководцев, история создания и распада государств, войн, захватов крепостей и территорий и т. д. Этнополитическая история постепенно дополнялась политэкономической, сформировались и отрасли истории отдельных видов человеческой деятельности.

Лихачев же в собранных здесь работах изначально подходит к истории человечества как к истории его культуры. И делает в своих разрозненных на первый взгляд трудах блестящий исторический очерк развития культуры от момента ее зарождения до формирования удивительных вершин человеческого духа: шедевров архитектуры и живописи, философии и науки, открытия великой идеи всечеловеческого единства и осознания смысла человеческой истории, утверждения ценностей свободы личности, ее нравственного выбора и ответственности. Мысль академика прочерчивает путь от первобытных времен до появления таких феноменов, как Петербург и русская интеллигенция.

Разумеется, этот очерк не охватывает всю историю мировой культуры и не может претендовать на какую-либо полноту. Дмитрий Сер-

* *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда. См. наст. изд. С. 22.

геевич оперирует тем материалом, который находится в его распоряжении, в его личном научном обороте. Однако сам ракурс авторского взгляда, принцип отбора исходного материала, его компоновки и осмысления при создании исторической панорамы имеет огромное методологическое значение. Лихачев здесь проявляет себя как автор нового и чрезвычайно перспективного видения истории — истории как «культурной биографии» человечества.

Третий раздел «Методология понимания бытия и развития культуры» выполнен в основном на отечественном материале, но также имеет огромное значение для изучения культуры в целом. В особенности — первые две работы. В статье «Концептосфера русского языка» Лихачев раскрыл особую роль национального языка, мир которого удерживает культуру как системную целостность, концентрирует культурные смыслы на всех уровнях бытия — от нации в целом до отдельной личности. Для понимания этой работы академика важен следующий тезис: «Одно из самых главных проявлений культуры — язык. Язык не просто средство коммуникации, но прежде всего *творец*, *созидатель*. Не только культура, но и весь мир берет свое начало в Слове. <...> Слово, язык помогают нам видеть, замечать и понимать то, чего мы без него не увидели бы и не поняли, открывают человеку окружающий мир.

Явление, которое не имеет названия, как бы отсутствует в мире. Мы можем его только угадывать с помощью других связанных с ним и уже названных явлений, но как нечто оригинальное, самобытное оно для человечества отсутствует. Отсюда ясно, какое огромное значение имеет для народа богатство языка, определяющее богатство “культурного осознания” мира»[*].

Культура может быть представлена как поле явлений, имеющих языковые значения. «Концепт, — пояснял ученый, — не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека»[**]. Так возникает концептосфера языка, под которой Лихачев понимал «слова-концентраторы культурных значений», несущие специфические ценности, отражающие своеобразие и уникальность данной национальной общности. Смысловое содержание языковых единиц он рассматривал в тесной связи с этнокультурным наполнением. Структура и значение языковых единиц, по Лихачеву, непосредственно выводят нас в сферу социально-исторических закономерностей.

---

[*] *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда. См. наст. изд. С. 26–27.

[**] *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка. См. наст. изд. С. 242–243.

Размышляя над первой фразой Евангелия от Иоанна «В начале было Слово», Д. С. Лихачев неоднократно подчеркивал, что Слово в русской культуре — нечто большее, чем имя вещей. Это нечто, предваряющее саму действительность, это идея, определяющая ее воплощение, Логос, который предшествует бытию, определяя все его реальные проявления.

Национальный язык, считал академик, не только средство общения или знаковая система передачи информации, он выступает «заместителем» русской культуры, формой концентрации ее духовного богатства*.

Вторая статья данного раздела «Прогрессивные линии развития в истории русской литературы» имеет огромное значение для постижения исторических закономерностей развития мировой культуры. Лихачев использует здесь отечественный литературный материал, но описанные им закономерности в значительной степени универсальны.

Д. С. Лихачев не разделял упрощенные взгляды на эволюцию культуры, не питал иллюзий насчет «однолинейного прогресса». Вместе с тем не был он и сторонником концепций «культурно-исторических циклов», «замкнутых цивилизаций» в духе Данилевского, Шпенглера, Тойнби**. Отчетливо видя качественное своеобразие культурно-исторических эпох, вступающих во взаимный диалог, чувствуя «уникальный лик» каждой из них, Лихачев тем не менее был убежден в существовании «сквозных линий» в историческом движении, в проявлении общих тенденций, в наличии общей направленности культурного развития.

Он считал, что общий вектор изменений существует в движении «от хаоса к гармонии», в постепенном, все более отчетливом выявлении высших смыслов человеческого бытия, в приближении к свободе, в усилении гуманистического начала. Ученый видел в идее гуманизма высший критерий настоящего прогресса.

К сквозным тенденциям развития культуры Лихачев относил: снижение прямолинейной условности, возрастание организованности и личностного начала, увеличение удельного веса «сектора свободы», рост и обогащение гуманистического сознания и ряд других. Само развитие культуры академик представлял как сложный диалог, включающий взаимопереплетение и взаимоперекличку школ, направлений, сюжетов и тематики, вбирающий в себя «контрапункт стилей» и др.

---

* *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка. См. наст. изд. С. 246–247.

** См.: *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. М. : Книга, 1991 ; *Шпенглер О.* Закат Европы. М. : Искусство, 1993 ; *Тойнби А.* Исследование истории. СПб. : Изд-во СПбГУ : Изд-во Олега Абышко, 2006.

Бесспорная заслуга Д. С. Лихачева — разработка и совершенствование самой методологии историко-культурного исследования, уточнения и обновления научных оценок исторических эпох.

Анализируя динамику культурных процессов, Д. С. Лихачев пришел к выводу, что культура не только (а может быть, и не столько) меняется, эволюционирует, сколько накапливается, усваивается (или не усваивается), создается (или утрачивается). В целом же прошлое не уходит бесследно, не «заменяется» настоящим, а продолжается в нем, лишь обновляя формы, принимая другие обличья. С этими представлениями было связано ви́дение ученым древнерусской культуры — эпицентра его интересов в первой половине научной биографии. Академик показывает, что «забвение» древнерусской литературы в определенный период было относительным, что, по сути дела, традиция древнерусской культуры, древнерусского искусства никогда не умирала, она продолжала жить и влиять, более того, ее значение все более явственно «проступало» в истории Нового времени. Древняя Русь продолжала жить не только в фольклоре, в быте, в обычаях, в лубочных изданиях*, но и, скажем, в архитектуре Петербурга**.

Достойна особого внимания идея академика о том, что начиная примерно с XIV в. на Руси нарастают ренессансные явления (рост личностного начала, распад патриархального быта, трансформации художественного творчества, секуляризация культуры и т. д.), но сам Ренессанс в силу ряда исторических причин в нашей стране не происходит.

И еще один интересный момент: Д. С. Лихачев считал, что закономерности культурного развития охватывают прежде всего «средний уровень», саму «толщу» исторической эволюции, слой, где протекают «массовые процессы». Именно здесь наилучшим образом можно проследить культурные изменения, в том числе и прогрессивные. «Прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы»***. Выдающиеся же личности выходят за рамки традиции и пределы нормы, выступая генератором бесконечного духовно-смыслового расширения творческих возможностей культуры.

---

* *Лихачев Д. С.* Русская культура Нового времени и Древняя Русь. См. наст. изд. С. 180.

** *Лихачев Д. С.* Петербург в истории русской культуры. См. наст. изд. С. 197–198.

*** *Лихачев Д. С.* Прогрессивные линии развития в истории русской литературы. См. наст. изд. С. 252.

Последующие работы третьего раздела носят более частный характер и дополняют наше понимание лихачевского метода исследования культуры.

Четвертый раздел «Русская литература: фундамент национальной культуры» имеет особое значение для понимания сущности русской культуры. Здесь раскрываются истоки утверждения Дмитрия Сергеевича о том, что в России литература создала нацию, выявив и определив ментальное своеобразие русского народа, его духовно-нравственную доминанту.

Академик пишет, что если в мире живых существ человек как обладающий речью и владеющий словом «должен являться защитником всего живого на земле, говорить за все живое во вселенной», то и в мире культуры, «представляющей собой обширнейший конгломерат различных "немых" форм творчества, именно литература, письменность яснее всего выражает национальные идеалы культуры. Она выражает именно идеалы, только лучшее в культуре и только наиболее выразительное для ее национальных особенностей. Литература "говорит" за всю национальную культуру, как "говорит" человек за все живое во вселенной»[*].

Русская литература во все века поднимала тему сочувствия, сострадания, жалости, напряженно искала правду-истину. Она «первой в мировом литературном процессе осознала ценность человеческой личности самой по себе, независимо от ее положения в обществе и независимо от собственных качеств этой личности»[**].

Источник художественной силы отечественной литературы состоит в ее нравственном пафосе: «Русская литература — совесть русского народа»[***]. «Совесть не только ангел-хранитель человеческой чести — это рулевой его свободы, она заботится о том, чтобы свобода не превращалась в произвол, но указывала человеку его настоящую дорогу в запутанных обстоятельствах жизни, особенно современной»[****].

Особую роль Д. С. Лихачев отводит эпохе Предвозрождения (XIV в.), когда крепнет единство русского языка, русская литература все сильнее выражает национальное своеобразие, акцентирует тему государственного строительства, расширяется распространение исторических знаний и усиливается интерес к родной истории. Главными особенно-

---

[*] *Лихачев Д. С.* Русская культура в современном мире. См. наст. изд. С. 60.
[**] Там же. С. 62.
[***] Там же. С. 65.
[****] *Лихачев Д. С.* О русской интеллигенции. См. наст. изд. С. 217.

стями того периода являются формирование национального самосознания и «сложение русской национальной культуры» как целостности, в которой все элементы подчинены общей идее. Русскую классическую литературу Д. С. Лихачев характеризовал как «неисчерпаемый источник нравственных сил» и «нравственного самоочищения»*.

Пятый раздел «Культура и природа» содержит работы, полезные для понимания одного из важных аспектов культурологической парадигмы Д. С. Лихачева.

Традиционно принятое деление на природное и культурное и далее — противопоставление природы и культуры вызывало возражения академика. Он обоснованно полагает, что природа и культура составляют единое целое, находятся в определенном равновесии. И нарушение его грозит деградацией и духовным опустошением как отдельной личности, так и обществу в целом.

Завершающий раздел сборника «Экология культуры» можно считать квинтэссенцией научного и нравственного завещания академика Лихачева, своего рода обращением к потомкам. Особо следует выделить здесь «Декларацию прав культуры» — документ, разработанный в нашем Университете под научным руководством Дмитрия Сергеевича. Мировое сообщество медленно, но все же созревает для восприятия заложенных в Декларацию идей.

В данной книге собраны основные работы ученого, характеризующие различные аспекты его теории культуры. Однако структура и содержание сборника не исчерпывают возможные подходы к систематизации его вклада в культурологию. Дело в том, что Дмитрий Сергеевич работал в течение своей жизни не столько над созданием теории культуры, сколько над осмыслением культурных феноменов и животрепещущих проблем развития культуры. Теоретические прорывы обобщающего характера являлись для него скорее побочным продуктом. Между тем, как это нередко бывает в науке, значение таких «побочных продуктов» со временем может оказаться намного существеннее первоначальных замыслов автора, что и произошло в данном случае.

---

* *Лихачев Д. С.* Русская культура в современном мире. См. наст. изд. С. 65.

2. О НАЦИОНАЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Д. С. ЛИХАЧЕВА

Никто не постиг сути российской культуры лучше Лихачева. И именно в этом его величайшая заслуга перед страной, в этом общенациональное значение его работ. Взор Дмитрия Сергеевича сумел охватить культуру России в динамике исторического становления, развития и системной целостности; в удивительной, прекрасной внутренней сложности и в благородной, щедрой открытости, многообразии внешних связей и взаимовлияний; в переплетении внутренних противоречий и стержневой нравственной силе.

Работы академика Д. С. Лихачева о культуре имеют исключительное значение для национальной самоидентификации россиян. В его трудах проявляется неумолимая логика основополагающего интереса: познать Россию через ее культуру. В исследовании культуры обретается ответ на центральный для ученого вопрос: существует ли духовное призвание россиян, «верховный долг» народа, замысел и смысл отечественной культуры, и если да, то в чем состоит? И наконец, каково место России в глобальном мире?

Один из главных выводов академика: оригинальность русской духовности и русского менталитета могут быть представлены в наиболее существенной своей части как высшая форма развития европейского духовного начала. «Россия — несомненная Европа по религии и культуре. <...> в культуре ее не найти резких различий между... Петербургом и... Владивостоком»*, — писал ученый.

Европейской культуре, типу европейской духовности, отмечал Д. С. Лихачев, присущи три фундаментальные особенности: это культура личностная, культура с ярко выраженной индивидуальностью; она универсальна, «всеотзывчива», предельно восприимчива к другим духовным мирам; она основана на свободе творческого самовыражения**. Эти три особенности ученый связывал с христианством. Христианство — единственная из религий, в которой Бог — живое, любящее существо, личность, — стало духовной базой европейской культуры.

Те черты, которые Федор Достоевский в своей известной речи 8 июня 1880 года, посвященной открытию в Москве памятника Пуш-

---

* *Лихачев Д. С.* О русской интеллигенции. См. наст. изд. С. 226–227.

** *Лихачев Д. С.* Три основы европейской культуры и русский исторический опыт. См. наст. изд. С. 33–34.

кину, отнес к специфике русского самосознания (всеотзывчивость, открытость навстречу другому, эмоциональная восприимчивость)*, Лихачев считал присущими европейской культуре в целом: «Европеец способен изучать, включать в свою орбиту все культурные явления, все “камни”, все могилы. Все они “родные”. Он воспринимает все ценное не только умом, но и сердцем»**. Саму же европейскую культуру Д. С. Лихачев считал общечеловеческой, вбиравшей в себя и способность учесть опыт других культур. Через общеевропейское к всечеловеческому — такова была его формула развития России. В качестве одного из ярчайших доказательств общечеловечности русской культуры (в то же время и общеевропейской) он приводил творчество Пушкина — глубоко национального гения, открытого всему богатству бытия, которому были ведомы и внятны миры других народов и наций, их уникальность и своеобычность.

Таким образом, академик выделял в европейском сознании совсем не те черты, которые числила за ним мысль славянофильского направления, противопоставляющая Россию Западу (рационализм, рассудочность, опора на научный тип познания, технократизм), а принципиально иные, что во многом исключало для Лихачева самую основу спора западников и славянофилов. Даже соборность, которую обыкновенно считают характерной чертой православного мира, Д. С. Лихачев рассматривал как черту универсально-европейскую.

К модному сегодня «евразийству» ученый относился негативно. Он был категорически против утверждений, что России присуще некое «туранское начало», считал, что взгляды такого рода уводят нас в сторону домыслов, произвольных фантазий. Гораздо большее значение, чем антитеза «Запад–Восток», утверждал он, имеет для России соотношение «Север–Юг». Россия — не столько «Евразия», сколько «Скандославия» или «Скандовизантия»: «Азиатское начало в русской культуре лишь мерещится. Мы находимся между Европой и Азией только географически, я бы даже сказал — “картографически”. Если смотреть на Россию с Запада, то мы, конечно, находимся на Востоке, или, по крайней мере, между Востоком и Западом. Но ведь французы видели и в Германии Восток, а немцы в свою очередь усматривали Восток в Польше»***.

---

* *Лихачев Д. С.* Три основы европейской культуры и русский исторический опыт. См. наст. изд. С. 34.

** Там же.

*** *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда. См. наст. изд. С. 30.

Внимательное знакомство с деятельностью Дмитрия Лихачева проливает свет на многомерность сегодняшней ситуации в мире. Знаменитый спор западников, славянофилов и евразийцев сводился к ответу на вопрос: какое направление должна избрать Россия в своем грядущем развитии? В плане культуры лихачевский ответ очевиден: европейское. А вот в плане политики он может быть совсем иным.

В деятельности Дмитрия Сергеевича есть такая удивительная страница, как написание предисловия к книге «евразийца» Льва Гумилева. Он помогал Гумилеву не потому, что был с ним во всем согласен, а для того, «чтобы его печатали». По сути, расхождения между Лихачевым и Гумилевым заключались в том, что Лихачев смотрел на Россию с точки зрения закономерностей культурного развития, а Гумилев — с позиций этногенеза (закономерностей развития этноса).

Что же признанный ученый помогал опубликовать непризнанному? По мнению Гумилева, подлинной проблемой для России были и остаются не контакты с Западом сами по себе, а то, на каком уровне собственного развития Россия в этих контактах участвует. В момент, когда стараниями М. С. Горбачева концепция «общечеловеческих ценностей» приобрела в СССР особый идеологический статус, Гумилев заявил, что «все разговоры о приоритете общечеловеческих ценностей наивны, но не безобидны». Поскольку человечество пока не превратилось в единый этнос, России, по сути дела, предлагается отказаться от собственных ценностей в пользу чужих.

По Гумилеву, примером поведения для нас здесь является гений Александра Невского, который уберег зарождавшуюся Россию в ранней фазе ее становления. Великий князь оказался перед трагическим выбором: с кем быть — с Ордой против Запада или наоборот? И принял верное решение в пользу Орды. Запад — Тевтонский орден — для русских был более опасен. Монголы были веротерпимы, а Орден — нет.

Характерно, что рыцари Четвертого крестового похода разграбили и подвергли чудовищным зверствам христианский Константинополь в 1204 г., оправдывая содеянное тем, что «православные — такие еретики, что от них самого Бога тошнит». В 2004 г., через 800 лет после этих событий, представитель Папы Римского принес извинения за случившееся Константинопольскому патриарху...

Очевидно, что современный Запад в отношениях с Россией проявляет свою истинную суть не через разговоры о демократии и прочих «либеральных ценностях», а через политику двойных стандартов. Разу-

меется, общеевропейские ценности существуют. Но пока — как некий идеал, содержащийся в пластах мирового историко-культурного развития. Пытаясь их принять в качестве практической основы политики интеграции с Западом, Россия потерпела неудачу. Евросоюз и тем более США на деле эти ценности вовсе не исповедуют.

Более того, Запад в культурном отношении деградирует в связи с трансформацией в своей практике фундаментальных, базовых ценностей христианской цивилизации. Интеграция с Западом в этой ситуации для России неприемлема, так как возможна лишь на условиях отказа от своего «внутреннего стержня культуры» и исторической миссии России.

«Миссия России определяется... тем, что в ее составе объединилось до трехсот народов — больших, великих и малочисленных, требовавших защиты. Культура России сложилась в условиях многонациональности. Россия служила гигантским мостом между народами. Мостом прежде всего культурным»[*], — говорит Лихачев. Эта культура, являясь воплощением высших форм человеческого духа, обладает огромным сплачивающим людей потенциалом, содержит в себе прообраз модели будущего мирового развития по принципу гармонизации интересов самых различных народов, составляющих человечество.

По Лихачеву, наша сила — в нашей культуре. «Россия — великая страна. Великая не своими территориями, не военной славой, даже не промышленностью и сырьевыми запасами, а прежде всего своей тысячелетней культурой, давшей миру бессмертные произведения литературы, архитектуры, музыки, изобразительного искусства. Эта “великость” России не может вызывать враждебности к ней. Напротив: великая культура примирительна по своей сути»[**], — говорил Дмитрий Сергеевич в ходе наших университетских дискуссий. И в этом ее всемирное значение.

Другой важный вывод Лихачева относится к заимствованию Россией западного опыта, диалогу культур. Исследуя специфику русской литературы, изучая своеобразие духовного мира Древней Руси, Д. С. Лихачев отмечал, что слепое, механическое копирование этого опыта никогда не имело места. Осуществлялась творческая переработка чужого,

[*] *Лихачев Д. С.* Русская культура в современном мире. См. наст. изд. С. 57.

[**] *Лихачев Д. С.* Великая культура примирительна по своей сути [Доклад на Международной научно-практической конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России», СПбГУП, 22–23 мая 1997 г.] // Дни науки в Университете. Избранное. СПб. : СПбГУП, 2007. С. 10.

оригинальное усвоение, изменение применительно к российской специфике: «Бессмысленно задаваться вопросом — была ли культура Руси до Петра “отсталой” или не отсталой, высокой или невысокой. Нелепо сравнивать культуры “по росту” — кто выше, а кто ниже. Русь, создавшая замечательное зодчество <...> высокую хоровую музыку, красивейшую церковную обрядность, сохранившая ценнейшие реликты религиозной древности, прославленные фрески и иконы, но не знавшая университетской науки, представляла собой просто особый тип культуры с высокой религиозной и художественной практикой»*.

Фундаментальной культурологической идеей Дмитрия Сергеевича, важной для сегодняшнего самосознания духовной уникальности России, является его утверждение о том, что модели национального будущего коренятся в прошлом. Новое — в старом, но не стареющем, в ушедшем, но бессмертном, в забытом, но актуальном.

Дмитрий Сергеевич дает и свое ви́дение глобализации — как современного процесса взаимодействия культур в мировом масштабе, движимого в первую очередь не экономическими, а именно культурными интересами человечества. Характерно, что он вообще не видит в экономике и производстве «базиса», а в культуре — «надстройки», как это было принято совсем недавно в советской науке. Базис, основа основ, по Лихачеву, — это культура.

В отличие от природы, где в результате естественного отбора главенствует более сильный и жестокий, в культуре постепенно побеждает гуманное начало. Человечность торжествует над дикостью. И эта часть лихачевского наследия также открывает удивительный простор для дальнейших гуманитарных исследований.

Вместе с тем культурная открытость и связь со всем миром не отменяют политических мер по защите собственных интересов. Вот почему для выполнения своей миссии Россия должна быть сильной и суверенной.

Разумеется, это далеко не все уроки, которые может извлечь читатель из трудов Д. С. Лихачева.

Работы академика, посвященные культуре, сегодня чрезвычайно актуальны для понимания глобальных угроз и ви́дения духовных ресурсов развития великой русской цивилизации, формирования новых мировоззренческих ориентиров национального бытия.

А. С. Запесоцкий,
член-корреспондент Российской академии наук,
доктор культурологических наук, профессор, ректор СПбГУП

---

* *Лихачев Д. С.* О русской интеллигенции. См. наст. изд. С. 222.

МНОГОМЕРНОЕ И ЦЕЛОСТНОЕ ВИДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

КУЛЬТУРА КАК ЦЕЛОСТНАЯ СРЕДА

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

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

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

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

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

Культура — это святыни народа, святыни нации.

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

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

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

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

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

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

Не углубляясь в частности и детали, не останавливаясь на некоторых различиях между существующими концепциями в области теории искусства, языка, науки и так далее, обращу внимание только на ту общую схему, по которой изучаются искусство и культура в целом. По этой схеме существуют творец (можно назвать его автором, создателем определенного текста, музыкального произведения, живописного полотна и так далее, художником, ученым) и «потребитель», получатель информации, текста, произведения... По этой схеме культурное явление развертывается в некотором пространстве, в некоторой временной последовательности. Творец находится в начале этой цепи, «получатель» в конце — как завершающая предложение точка.

Подобная культурологическая схема не позволяет достаточно полно и всесторонне понять и оценить культурные явления, сам процесс культурного творчества, восприятия его результатов и в конечном счете ведет к недооценке культуры, к недооценке факта присутствия в ней человека.

Первое, на что необходимо обратить внимание, восстанавливая связь между творцом и тем, кому предназначено его творчество, это на *сотворчество* воспринимающего, без которого теряет свое значение и само творчество. Автор (если это талантливый автор) всегда оставляет «нечто», что дорабатывается, домысливается в восприятии зрителя, слушателя, читателя и т. д. Особенно очевидно это обстоятельство сказывалось в эпохи высокого подъема культуры — в Античности, в романском искусстве, в искусстве Древней Руси, в творениях XVIII в.

В романском искусстве при одинаковом объеме колонн, их одинаковой высоте капители все же значительно отличаются. Отличается и сам материал колонн. Следовательно, одинаковые параметры в одном позволяют воспринять неодинаковые параметры в другом как одинаковые, иными словами — «домыслить одинаковость». Это же самое явление мы можем уловить и в древнерусском зодчестве.

В романском искусстве поражает и другое: чувство принадлежности к священной истории. Крестоносцы привозили с собой из Палестины (из Святой земли) колонны и ставили их (обычно одну) среди сходных по параметру колонн, сделанных местными мастерами. Христианские храмы воздвигались на поверженных остатках языческих храмов, тем самым позволяя (а в известной мере и принуждая зрителя) домысливать, довоображать замысел творца.

(Реставраторы XIX в. совершенно не понимали этой особенности великого средневекового искусства и обычно стремились к точности симметричных конструкций, к полной идентичности правой и левой сторон соборов. Так, с немецкой аккуратностью был достроен в XIX в. Кёльнский собор: две фланкирующие фасад собора башни были сделаны абсолютно одинаковыми. К этой же точной симметрии стремился великий французский рестав-

ратор Виолле ле Дюк в парижском соборе Нотр-Дам, хотя различие оснований обеих башен по размерам достигало более метра и не могло быть произвольным.)

Не привожу других примеров из области зодчества, но примеров в других искусствах довольно много.

Жесткая точность и полная законченность произведений противопоказана искусству. Не случайно, что многие произведения Пушкина («Евгений Онегин»), Достоевского («Братья Карамазовы»), Льва Толстого («Война и мир») не были завершены, не получили полной законченности. Благодаря своей некоторой незавершенности на века остались актуальными в литературе образы Гамлета и Дон Кихота, допускающие и даже как бы провоцирующие различные (зачастую противоположные) истолкования в разные исторические эпохи.

Культуру объединяет прежде всего явление, названное югославским ученым Александром Флакером *стилистической формацией*. Эта весьма емкая дефиниция имеет прямое отношение не только к зодчеству, но и к литературе, музыке, живописи и в известной мере к науке (стиль мышления) и позволяет выделить такие общеевропейские культурные явления, как барокко, классицизм, романтизм, готика и так называемое романское искусство (англичане называют его норманнским стилем), которое также распространяется на многие стороны культуры своего времени. Стилистической формацией может быть назван стиль модерн.

В XX в. корреляция разных сторон культуры наиболее отчетливо проявилась в так называемом авангарде. (Достаточно вспомнить и назвать ЛЕФ, конструктивизм, агитискусство, литературу факта и кинематографию факта, кубофутуризм (в живописи и поэзии), формализм в литературоведении, беспредметную живопись и т. д.)

Единство культуры в XX в. выступает в некоторых отношениях даже ярче и теснее, чем в предшествующие века. Не случайно Роман Якобсон говорил о «едином фронте науки, искусства, литературы, жизни, богатом новыми, еще неизведанными ценностями будущего».

Для понимания единства стиля важно, что это единство *никогда не бывает полным*. Точное и неукоснительное следование всем особенностям какого-либо стиля в любом из искусств — удел малоталантливых творцов. Настоящий художник хотя бы частично отступает от формальных признаков того или иного стиля. Гениальный итальянский зодчий А. Ринальди в своем Мраморном дворце (1768–1785) в Петербурге, в целом следуя стилю классицизма, неожиданно и умело использовал и элементы рококо, тем самым не только украсив свое здание и чуть-чуть усложнив композицию, но и как бы пригласив истинного ценителя зодчества искать разгадку своего отступления от стиля.

Одно из величайших произведений зодчества — Стрельнинский дворец под Петербургом (находящийся сейчас в ужасном состоянии) создавался многими архитекторами XVIII–XIX вв. и являет собой оригинальнейшую, своеобразную архитектурную шараду, заставляющую искушенного зрителя додумывать замысел каждого из принимавших участие в строительстве архитекторов.

Соединение, взаимопроникновение двух и более стилей отчетливо дает себя знать и в литературе. Шекспир принадлежит и барокко и классицизму. Гоголь соединяет в своих произведениях натурализм с романтизмом. Примеров можно было бы привести множество. Стремление создавать для воспринимающего все новые и новые задачи заставляло зодчих, художников, скульпторов, писателей менять стиль своих произведений, задавать читателям своего рода стилистические, композиционные и сюжетные загадки.

Единство творца и сотворяющего с ним читателя, зрителя, слушателя — только первая ступень единства культуры.

Следующая — это *единство материала* культуры. Но *единство*, существующее в *динамике* и *различии*...

Одно из самых главных проявлений культуры — язык. Язык не просто средство коммуникации, но прежде всего *творец*, *созидатель*. Не только культура, но и весь мир берет свое начало в Слове. Как сказано в Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Слово, язык помогают нам видеть, замечать и понимать то, чего мы без него не увидели бы и не поняли, открывают человеку окружающий мир.

Явление, которое не имеет названия, как бы отсутствует в мире. Мы можем его только угадывать с помощью других связанных с ним и уже названных явлений, но как нечто оригинальное, самобытное оно для человечества отсутствует.

Отсюда ясно, какое огромное значение имеет для народа богатство языка, определяющее богатство «культурного осознания» мира.

Русский язык необычайно богат. Соответственно богат и тот мир, который создала русская культура.

Богатство русского языка обусловлено рядом обстоятельств. Первое, и главное, то, что он создавался на громадной территории, чрезвычайно разнообразной по своим географическим условиям, природному многообразию, разнообразию соприкосновений с другими народами, наличию второго языка — церковнославянского, который многие крупнейшие лингвисты (Шахматов, Срезневский, Унбегаун и др.) даже считали для формирования литературных стилей *первым*, основным (на который позже уже наслаивалось русское просторечие, множество диалектов). Наш язык вобрал в себя и все то, что создано фольклором и наукой (научная терминология и научные понятия). К языку в широком смысле относятся пословицы, поговорки, фразеологизмы, ходячие цитаты (допустим, из Священного Писания, из классических произведений русской литературы, из русских романсов и песен). В русский язык органично вошли и стали его неотъемлемой частью (именами нарицательными) имена многих литературных героев (Митрофанушки, Обломова, Хлестакова и др.). К языку относится все увиденное «глазами языка» и языковым искусством созданное. (Нельзя не учесть, что в русское языковое сознание, в мир, увиденный русским языковым сознанием, вошли понятия и образы *мировой* литературы, *мировой* науки, *мировой* культуры — через живопись, музыку, переводы, через языки греческий и латинский.)

Итак, мир русской культуры благодаря ее восприимчивости необычайно богат. Однако мир этот может не только обогащаться, но и постепенно, а иногда и катастрофически быстро, беднеть. Обеднение может происходить не только потому, что многие явления мы просто перестали «творить» и видеть (например, исчезло из активного употребления слово «учтивость» — его поймут, но сейчас его почти никто не произносит), но потому, что сегодня мы все чаще прибегаем к словам пошлым, пустым, стертым, не укорененным в традиции культуры, легкомысленно и без видимой надобности заимствованным на стороне.

Колоссальный удар русскому языку, а следовательно, и русскому понятийному миру принесло после революции запрещение преподавания Закона Божия и церковнославянского языка. Стали непонятными многие выражения из псалмов, богослужения, Священного Писания (особенно из Ветхого Завета) и т. д. Этот огромнейший урон русской культуре еще придется изучать и осмысливать. Двойная беда, что вытесненные понятия были к тому же понятиями в основном именно *духовной культуры.*

Культуру народа как единое целое можно уподобить горному леднику, движущемуся медленно, но необычайно мощно.

Это хорошо видно на примере нашей литературы. Совершенно неверно бытующее представление, будто литература только «питается» жизнью, «отражая» действительность, прямолинейно стремится ее исправить, смягчить нравы и т. п. На самом же деле литература в огромной мере самодостаточна, чрезвычайно самостоятельна. Питаясь во многом за счет ею же самою созданных тем и образов, она бесспорно влияет на окружающий мир и даже формирует его, но весьма сложным и зачастую непредсказуемым способом.

Давно было указано и исследовано такое, например, явление, как развитие культуры русского романа XIX в. из сюжетопостроения и образов пушкинского «Евгения Онегина», саморазвитие образа «лишнего человека» и т. п.

Одно из самых ярких проявлений «саморазвития» литературы мы можем найти в произведениях Салтыкова-Щедрина,

где персонажи древнерусских летописей, некоторых сатирических произведений, а затем книг Фонвизина, Крылова, Гоголя, Грибоедова продолжают свою жизнь — женятся, рожают детей, служат — и при этом наследуют в новых бытовых и исторических условиях черты своих родителей. Это дает Салтыкову-Щедрину уникальную возможность характеризовать современные ему нравы, направление мысли и социальные типы поведения.

Такое своеобразное явление возможно только при двух условиях: литература должна быть чрезвычайно богата и развита и, второе, — она должна быть широко и заинтересованно *читаема* обществом. Благодаря этим двум условиям вся русская литература становится как бы *одним произведением*, при этом произведением, связанным со всей европейской литературой, адресованной читателю, знающему литературу французскую, немецкую, английскую и античную — хотя бы в переводах. Если обратиться к ранним произведениям Достоевского, да и любого другого крупного писателя XIX и начала XX в., мы видим, какую широкую образованность предполагали в своих читателях (и находили, конечно!) русские классики. И это тоже свидетельствует об огромном масштабе российской (или, точнее, все же русской) *культуросферы*.

Русская культуросфера одна способна убедить каждого образованного человека в том, что он имеет дело с великой культурой, великой страной и великим народом. Для доказательства этого факта нам не требуется в качестве аргументов ни танковых армад, ни десятков тысяч боевых самолетов, ни ссылок на наши географические пространства и залежи природных ископаемых.

Сейчас вновь вошли в моду идеи так называемого евразийства. Когда речь идет о проблемах экономического взаимодействия и цивилизованного сотрудничества Европы и Азии, идея евразийства выглядит приемлемой. Однако когда сегодняшние «евразийцы» выступают с утверждением некоего «туранского» начала русской культуры и истории, они уводят нас в область весьма сомнительных фантазий и, в сущности, очень бедной

мифологии, направляемой больше эмоциями, чем научными фактами, историко-культурными реалиями и просто доводами рассудка.

Евразийство как некое идейное течение возникло в среде русской эмиграции в 1920-х гг. и развилось с началом издания «Евразийского временника». Оно сформировалось под влиянием горечи потерь, которые принес России октябрьский переворот. Ущемленная в своем национальном чувстве часть русских мыслителей-эмигрантов соблазнилась легким решением сложных и трагических вопросов русской истории, провозгласив Россию особым организмом, особой территорией, ориентированной главным образом на Восток, на Азию, а не на Запад. Отсюда был сделан вывод, будто европейские законы не для России писаны и западные нормы и ценности для нее вовсе не годятся.

Между тем азиатское начало в русской культуре лишь мерещится. Мы находимся между Европой и Азией только географически, я бы даже сказал — «картографически». Если смотреть на Россию с Запада, то мы, конечно, находимся на Востоке или, по крайней мере, между Востоком и Западом. Но ведь французы видели и в Германии Восток, а немцы в свою очередь усматривали Восток в Польше.

В своей культуре Россия имела чрезвычайно мало собственно восточного. Восточного влияния нет в нашей живописи. В русской литературе присутствует несколько заимствованных восточных сюжетов, но эти восточные сюжеты, как это ни странно, пришли к нам из Европы — с Запада или Юга. Характерно, что даже у «всечеловека» Пушкина мотивы из Гафиза или Корана почерпнуты из западных источников. Россия не знала и типичных для Сербии и Болгарии (имевшихся даже в Польше и Венгрии) «потурченцев», то есть представителей коренного этноса, принявших ислам.

Для России, да и для Европы (Испании, Сербии, Италии, Венгрии) гораздо большее значение имело противостояние Юга и Севера, чем Востока и Запада.

С юга, из Византии и Болгарии, пришла на Русь духовная европейская культура, а с севера другая языческая дружинно-

княжеская военная культура — Скандинавии. Русь естественнее было бы назвать Скандовизантией, нежели Евразией.

Для существования и развития настоящей, большой культуры в обществе должна наличествовать высокая культурная осведомленность, более того — культурная среда, среда, владеющая не только национальными культурными ценностями, но и ценностями, принадлежащими всему человечеству.

Такая культуросфера — концептосфера — яснее всего выражена в европейской, точнее в западноевропейской, культуре, сохраняющей в себе все культуры прошлого и настоящего: Античность, ближневосточную культуру, исламскую, буддистскую и т. д.

Европейская культура — культура общечеловеческая.

И мы, принадлежащие к *культуре России*, должны принадлежать *общечеловеческой культуре* через принадлежность именно к *культуре европейской*.

Мы должны быть русскими европейцами, если хотим понять духовные и культурные ценности и Азии и Античности.

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

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

Культура имеет типы культур (например, национальные), формации (например, Античность, Ближний Восток, Китай), — но культура не имеет границ и обогащается в развитии своих особенностей, обогащается от общения с другими культурами.

Национальная замкнутость неизбежно ведет к обеднению и вырождению культуры, к гибели ее индивидуальности.

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

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

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

(Лучшее доказательство универсального характера нашей культуры — положение дел, спектр и объем исследовательских работ, проводившихся в дореволюционной Российской Императорской академии наук, в которой при незначительном числе ее членов были на самом высоком научном уровне представлены тюркология, арабистика, китаеведение, японистика, африканистика, финно-угроведение, кавказоведение, индология, собраны богатейшие коллекции на Аляске и в Полинезии.)

Концепция Достоевского об универсальности, общечеловечности русских верна лишь в том отношении, что мы близки к остальной Европе, обладающей как раз этим качеством об-

щечеловечности и одновременно позволяющей сохранить собственное национальное лицо каждому народу.

Наша первейшая и насущная задача сегодня — не дать ослабнуть этой *европейской общечеловечности* русской культуры и посильно поддержать равномерное существование всей нашей культуры как единого целого.

ТРИ ОСНОВЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ И РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ[1]

Европейская культура — какие ее главные особенности? Если определить географические границы Европы, то это не представит особых трудностей. Это дело в значительной мере условное. Мы можем условиться считать Европу до Урала или до Волги...

Однако определить особенности культуры Европы, ее духовные границы значительно труднее.

Культура Северной Америки, например, без сомнения европейская, хотя и лежит вне географических пределов Европы. И вместе с тем мы должны признать: если географические границы Европы при всей их «материальности» условны, то духовные особенности европейской культуры и безусловны и определенны.

Эти духовные особенности европейской культуры могут быть восприняты непосредственно, и поэтому их существование, с моей точки зрения, не требует доказательств.

Прежде всего европейская культура — *личностная культура* (в этом ее *универсализм*), затем она *восприимчива* к другим личностям и культурам и, наконец, это культура, основанная на *свободе* творческого самовыражения личности. Эти три особенности европейской культуры опираются на христианство, а там, где христианство в той или иной форме утрачено, европейская культура все равно имеет христианские корни. И в этом

смысле понятно, что, отрекаясь от Бога, европейская культура утрачивает и эти три свои чрезвычайно важные особенности.

Коснемся восприимчивости к другим культурам. То, что Достоевский приписывал в своей знаменитой речи на Пушкинских торжествах только русскому человеку, — «всечеловечность», восприимчивость к чужим культурам, на самом деле является общей основой всей европейской культуры в целом. Европеец способен изучать, включать в свою орбиту все культурные явления, все «камни», все могилы. Все они «родные». Он воспринимает все ценное не только умом, но и сердцем.

Европейская культура — это культура универсализма, при этом универсализма личностного характера.

Личностный характер европейской культуры определяет ее особое отношение ко всему, находящемуся за пределами данной культуры. Это не только *терпимость*, но в известной мере и *тяготение* к другому. Отсюда и принцип свободы, внутренней свободы.

Все три принципа европейской культуры — ее личностный характер, ее универсализм и ее свобода — немыслимы друг без друга. Стоит отнять одно, как разрушаются две оставшиеся. Стоит отнять универсализм и признавать только свою культуру, как гибнет свобода. И наоборот. Это доказали национал-социализм и сталинизм.

Основа личности — свобода самовыражения. Только свобода предоставляет человеку личное достоинство. Личность вырастает только при существовании «обратной связи» с другими личностями.

Общество только тогда общество, а не толпа, не «население», когда оно состоит из личностей, обращенных друг к другу, способных охотно понять друг друга, а благодаря этому предоставить другому свободу — «для чего-то» — для самореализации в первую очередь. Необходима терпимость, иначе невозможно существование общества без насилия и может существовать только общество без личностей, общество чиновников, рабов, поведение которых регулируется только страхом наказания.

Однако и одной терпимости недостаточно. Необходимо взаимопонимание. Не отказ от вмешательства в духовную жизнь личности (что может быть гарантировано государством), а понимание этой духовной жизни другого, признание за ней некоей правды, хотя бы и неполной.

Итак, три основания европейской культуры: *личностность, универсализм и свобода.* Без одного из этих оснований не могут существовать два других, но и полное осуществление одного из них требует реализации двух других.

Основа же европейской культуры — христианство, решившее проблему личности. Единственная из религий, в которой Бог — личность.

Три основания европейской культуры очевидным образом связаны с ее миссией: сохранить в своих недрах, в своей науке и понимании все культуры человечества — как ныне существующие, так и ранее существовавшие.

У каждой культуры и у каждого культурного народа есть своя *миссия* в истории, своя *идея.* Но именно эта миссия и эта идея подвергаются целенаправленным атакам зла и могут обернуться «антимиссией».

Зло, по моему убеждению, — это прежде всего отрицание добра, его отражение со знаком минус.

Зло выполняет свою негативную миссию, атакуя наиболее характерные черты культуры, связанные с ее миссией, с ее идеей.

Чем сильнее добро, тем опаснее его «противовес» — зло, несущее в себе индивидуальные черты культуры, но опять-таки со знаком минус. Так, например, если народ щедр и щедрость его является наиболее важной чертой, то злое начало в нем будет расточительство, мотовство. Если наиболее приметная черта народа состоит в точности, то злом окажется несгибаемость, доведенная до полной бессердечности и душевной пустоты.

Призрачная индивидуальность зла порождается творческой индивидуальностью добра. Зло лишено самостоятельного творческого начала. Зло состоит в нетворческом отрицании и нетворческом противостоянии добру.

Из сказанного мною о характерных особенностях зла становится понятным, почему в европейской культуре зло проявляет себя прежде всего в форме борьбы с личностным началом в культуре, с терпимостью, со свободой творчества, выражает себя в антихристианстве, в отрицании всего того, в чем состоят основные ценности европейской культуры. Это религиозные противостояния Средневековья и тоталитаризма XX в. с его расизмом, стремлением подавить творческое начало, сведя его к одному скудному направлению, уничтожению целых наций и сословий.

Исходя из сказанного, обратимся к чертам добра и зла в русской культуре, в русском народе.

Русская культура всегда была по своему типу европейской культурой и несла в себе все три отличительные особенности, связанные с христианством: личностное начало, восприимчивость к другим культурам (универсализм) и стремление к свободе.

Славянофилы единодушно указывали на главный признак (особенность) русской культуры — ее *соборность*. И это верно, если ограничиваться только положительной стороной русской культуры. Соборность — это одна из форм тех трех начал европейской культуры, которые так для нее характерны.

Соборность — это проявление христианской склонности к общественному и духовному началу. В музыке — это хоровое начало. И оно, действительно, очень характерно для музыки церковной, для музыки оперной (оно отчетливо выражено у Глинки, Мусоргского). В хозяйственной жизни — это община (но только в лучших ее проявлениях).

С этим соседствует терпимость в национальных отношениях. Вспомним, что легендарное начало Руси было ознаменовано *совместным* призванием варяжских князей, в котором вместе участвовали и восточнославянские, и финно-угорские племена, а в дальнейшем государство Руси было всегда многонациональным. Универсализм и прямая тяга к другим национальным культурам были характерны и для Древней Руси, и для России XVIII–XX вв.

Здесь снова вспомним Достоевского с его характеристикой русских в его знаменитой речи на Пушкинских торжествах.

Но ведь это крайне характерно и для русской науки. Российская Императорская академия наук создала замечательное востоковедение. Там работали великие китаеведы, арабисты, монголоведы, тюркологи, финно-угроведы. Петербург и Москва были центрами армянской и грузинской культур.

Стоит обратить внимание и на то, что старая столица России Петербург была средоточием различных европейских искусств. Здесь строили итальянцы, голландцы, французы, шотландцы, немцы. Здесь жили немцы, шведы, французы — инженеры, ученые, художники, музыканты, декораторы, садоводы...

Для Древней Руси и Московской России вплоть до XVIII в. было характерно утверждение государственной жизни на общественных началах (мое утверждение может показаться парадоксальным, но это именно так).

Князь в Древней Руси начинал свой день с совещания с дружиной, в которую входили военные и светские. Постоянно созывались княжеские «снемы» (съезды). Народ в Новгороде, Киеве, Пскове и в других городах сходился на вечевые собрания, хотя точный статус их недостаточно прояснен. В Московской Руси огромное значение имеют земские и церковные соборы.

Неоднократно употребляемые в документах XVI–XVII вв. формулы — «великий государь говорил, а бояре приговорили» (то есть постановили) или «великий государь сказал, а бояре не приговорили» — свидетельствуют об относительности власти государя.

Стремление народа к свободе, к «воле» выражалось в постоянных передвижениях населения на север, восток и юг. Крестьяне стремились уйти от власти государства в казачество, за Урал, в дремучие леса севера. При этом следует заметить, что национальная вражда с местными племенами была относительно незначительной. Не подлежит сомнению и глубокая привязанность народа к старине, выразившаяся в традиционности церковного распорядка и в движении староверов.

Амплитуда колебаний между добром и злом в русском народе чрезвычайно велика. Русский народ — народ крайностей и быстрого и неожиданного перехода от одного к другому, а поэтому — народ непредсказуемой истории.

Вершины добра соседствуют с глубочайшими ущельями зла. И русскую культуру постоянно одолевали «противовесы» добру в ее культуре: взаимная вражда, тираничность, национализм, нетерпимость. Снова обращу внимание на то, что зло стремится разрушить наиболее ценное в культуре. Зло действует целенаправленно, и это свидетельствует о том, что у «зла» существует «сознание». Если бы сознательного начала в зле не существовало, оно должно было бы прорываться только на слабых участках, тогда как в национальном характере, в национальных культурах оно, как я уже говорил, атакует вершины.

Поразительно, что атакам зла подвергались в русской культуре все ее европейские, христианские ценности: соборность, национальная терпимость, общественная свобода. Зло действовало особенно интенсивно в эпоху Ивана Грозного (она не была характерной для русской истории), в царствование Петра Великого, когда европеизация соединялась с закабалением народа и усилением государственной тирании. Своего апогея атаки зла в России достигли в эпоху Сталина и «сталинщины».

Характерна одна деталь. Русский народ всегда отличался своим трудолюбием и, точнее, «земледельческим трудолюбием», хорошо организованным земледельческим бытом крестьянства. Земледельческий труд был свят. И вот именно крестьянство и религиозность русского народа были усиленно уничтожаемы. Россия из «житницы Европы», как ее постоянно называли, стала «потребительницей чужого хлеба». Зло приобрело материализованные формы.

Обращу внимание на одну поразительную особенность зла в наше время.

Как известно, простейшая и наиболее сильная ячейка общества, его слитности при условии свободы — семья. И в наше время, когда русская культура имеет возможность выпутаться из сетей зла — нетерпимости, тирании, деспотизма, оков на-

ционализма и прочего, — именно семья как бы «беспричинно», а на самом деле, вероятнее всего, целенаправленно, становится главной мишенью зла. Мы все должны, особенно у нас на родине, осознать эту опасность.

Зло атакует в обход!

РОССИЯ НИКОГДА НЕ БЫЛА ВОСТОКОМ

(Об исторических закономерностях и национальном своеобразии: Евразия или Скандославия?)

Для Русской земли (особенно в первые века ее исторического бытия) гораздо больше значило ее положение между Севером и Югом, и потому ей гораздо больше подходит определение Скандославии, чем Евразии, так как от Азии она, как ни странно, получила чрезвычайно мало.

Отрицать значение воспринятого из Византии и Болгарии христианства в самом широком аспекте их воздействия означает становиться на крайние позиции вульгарного «исторического материализма». И речь идет не просто о смягчении нравов под влиянием христианства (мы по себе сейчас хорошо знаем, к чему в области общественной нравственности приводит атеизм как официальное мировоззрение), а о самом направлении государственной жизни, о междукняжеских отношениях и об объединении Руси.

Обычно русскую культуру характеризуют как промежуточную между Европой и Азией, между Западом и Востоком, но это пограничное положение видится, только если смотреть на Русь с Запада. На самом же деле влияние азиатских кочевых народов было в оседлой Руси ничтожно. Византийская культура дала Руси ее духовно-христианский характер, а Скандинавия в основном — военно-дружинное устроение.

В возникновении русской культуры решающую роль сыграли Византия и Скандинавия, если не считать собственной ее

народной, языческой культуры. Через все гигантское многонациональное пространство Восточно-Европейской равнины протянулись токи двух крайне несхожих влияний, которые и сыграли определяющее значение в создании культуры Руси. Юг и Север, а не Восток и Запад, Византия и Скандинавия, а не Азия и Европа.

В самом деле: обращение к заветам христианской любви сказывалось на Руси не только в личной жизни, что в полной мере трудно учитываемо, но и в политической. Приведу только один пример. Ярослав Мудрый начинает свое политическое завещание сыновьям следующими словами: «Се аз отхожю света сего, сынове мои; имейте в собе любовь, понеже вы есте братья единого отца и матере. Да аще будете в любови межю собою, Бог будеть в вас, и покорить вы противныя под вы, и будете мирно живуще; аще ли будете ненавидно живуще, в распрях и которающеся (враждуя. — *Д. Л.*), то погыбнете сами и погубите землю отець своих и дед своих, иже налезоша трудом своим великым; но пребывайте мирно, послушающе брат брата». Эти заветы Ярослава Мудрого, а затем Владимира Мономаха и его старшего сына Мстислава были сопряжены с установлениями взаимоотношений князей между собой и правопорядком наследования княжествами.

Гораздо сложнее, чем духовное влияние Византии с юга, было значение для государственного строя Руси Скандинавского Севера. Политический строй Руси в XI–XIII вв. представлял собой, по аргументированному мнению В. И. Сергеевича, смешанную власть князей и народного веча, существенно ограничивавшего на Руси права князей[1]. Княжеско-вечевой строй Руси сложился из соединения северогерманской организации княжеских дружин с исконно существовавшим на Руси вечевым укладом.

Говоря о шведском государственном влиянии, мы должны помнить о том, что еще в XIX в. писал немецкий исследователь К. Леманн: «Шведский строй в начале тринадцатого века (следовательно, спустя три века после призвания варягов. — *Д. Л.*) еще не достиг государственно-правового понятия “государства”. “Riki” или “Konungs-riki”, о котором во многих местах говорит

древнейшая запись вестготского права, является суммой отдельных государств, которые связаны друг с другом только личностью короля. Над этими "отдельными государствами", "областями" нет никакого более высокого государственно-правового единства, ни самостоятельного единства, ни единства, происходящего из областей посредством избрания или рождения. Случайно они стоят один рядом с другим, если не обращать внимания на королей. Каждая область имеет свое собственное право, свой собственный административный строй. Принадлежащий к одной из прочих областей является иностранцем в том же смысле, как принадлежащий к другому государству»[2].

Единство Руси было с самого начала русской государственности, с X в., гораздо более реальным, чем единство шведского государственного строя. И в этом, несомненно, сыграло свою роль христианство, пришедшее с юга, ибо Скандинавский Север еще долго оставался языческим. Призванные из Швеции конунги Рюрик, Синеус и Трувор (если таковые действительно существовали) могли научить русских по преимуществу военному делу, организации дружин. Княжеский же строй в значительной мере поддерживался на Руси собственными государственными и общественными традициями: вечевыми установлениями и земскими обычаями. Именно они имели значение в период зависимости от татар-завоевателей, ударивших главным образом по князьям и княжеским установлениям.

Итак, в Скандинавии государственная организация существенно отставала от той, которая существовала на Руси, где междукняжеские отношения сложились в основном при Владимире Мономахе и его старшем сыне Мстиславе, а затем продолжали меняться под влиянием внутренних потребностей в XII и XIII вв.

Когда в результате нашествия Батыя, явившегося чрезвычайным бедствием для Руси (что бы ни писали о нем евразийцы, подчинявшие факты своей концепции), был разгромлен княжеско-дружинный строй русской государственности, опорой народа остался только его общинно-государственный быт (так думал и крупнейший украинский историк М. С. Грушевский).

Традиции государственности и народ

Отвечая на вопрос о значении Скандинавии для установления на Руси определенных форм государственной власти, мы подошли и к вопросу о роли демократических традиций в русской исторической жизни. Общим местом в суждениях о России стало утверждение, что в России не было традиций демократии, традиций нормальной государственной власти, мало-мальски учитывающей интересы народа. Еще один предрассудок! Не будем приводить всех фактов, опровергающих это избитое мнение. Пунктирно наметим только то, что говорит против...

Договор 945 г. между русскими и греками заключается словами «и от всякоя княжья и от всех людий Руския земля», а «люди Руской земли» — это не только славяне, но на равных основаниях финно-угорские племена — чудь, меря, весь и пр.

Князья сходились на княжеские собрания — «снемы». Князь начинал свой день, совещаясь со старшей дружиной — «боярами думающими». Княжеская дума — постоянный совет при князе. Князь не предпринимал дела, «не поведав мужем лепшим думы своея», «не сгадав с мужми своими».

Следует учитывать также издавнее существование законодательства — Русской Правды. Первый же Судебник был создан уже в 1497 г., что значительно раньше, чем аналогичные акты у других народов.

Абсолютная монархия

Как ни странно, но абсолютизм появился в России вместе с влиянием Западной Европы при Петре Великом. Именно с Петра прекратили собираться выборные учреждения, прекратила свое существование и Боярская дума, имевшая власть не соглашаться с государем. Под документами Боярской думы наряду с обычной формулой «Великий государь говорил, а бояре приговорили» можно встретить и такие формулировки: «Великий государь говорил, а бояре не приговорили». Патриарх в своих решениях часто расходился с царем. Многочисленные примеры тому можно встретить в период правления царя Алексея Ми-

хайловича и патриаршества Никона. И Алексей Михайлович вовсе не был бездеятельным и безвольным человеком. Скорее обратное. Конфликты царя и патриарха достигали драматических ситуаций. Не случайно Петр, воспользовавшись удобным случаем, упразднил патриаршество и заменил патриаршее управление коллегиальными решениями Синода. Петр был прав в одном: легче подчинить себе чиновничье большинство, чем одну сильную личность. Это мы знаем и по нашему времени. Может существовать гениальный и популярный полководец, но не может быть гениального и популярного генерального штаба. В науке великие открытия, сделанные одним человеком, почти всегда встречали сопротивление большинства ученых. За примерами ходить не далеко: Коперник, Галилей, Эйнштейн.

Впрочем, это не значит, что я на этом основании отдаю предпочтение монархии. Я отдаю предпочтение сильной индивидуальности, а это нечто совсем другое.

Теория «московского империализма» — «Москва — Третий Рим»

Странно думать, что в еще не подчинявшемся Москве Пскове старец небольшого Елеазарова монастыря мог создать концепцию агрессивного московского империализма.

Между тем давно указан смысл и источник этих кратких слов о Москве как Третьем Риме и раскрыта подлинная концепция происхождения ее великокняжеской власти — «Сказание о князьях Владимирских».

Император, по византийским представлениям, был протектором Церкви, при этом единственным в мире. Ясно, что после падения Константинополя в 1453 г., в обстановке отсутствия императора, русской Церкви необходим был другой протектор. Он и был определен старцем Филофеем в лице московского государя. Другого православного монарха в мире не существовало. Выбор Москвы в качестве преемницы Константинополя как нового Царьграда явился естественным следствием представлений о Церкви. Почему же потребовалось целых полвека, чтобы прийти к подобной мысли, и почему Москва в XVI в. не приняла

этой идеи, заказывая отставному митрополиту Спиридону совсем другую концепцию — «Сказание о князьях Владимирских», преемниками которых были московские государи, носившие титул Владимирских?

Дело объясняется просто. Константинополь впал в ересь, присоединившись к Флорентийской унии с католической церковью, и признавать себя вторым Константинополем Москва не хотела. Поэтому и была создана концепция о происхождении князей Владимирских непосредственно из Первого Рима от Августа кесаря[3].

Только в XVII в. концепция Москвы как Третьего Рима приобрела несвойственный ей вначале расширительный смысл, и уж совсем глобальное значение получили в XIX и XX вв. несколько фраз Филофея в его посланиях к Ивану III. Гипнозу одностороннего политического и исторического понимания идеи Москвы как Третьего Рима были подвержены Гоголь, Константин Леонтьев, Данилевский, Владимир Соловьев, Юрий Самарин, Вячеслав Иванов, Бердяев, Карташев, С. Булгаков, Николай Федоров, Флоровский и тысячи, тысячи других. Меньше всего представлял себе огромность своей идеи сам ее «автор» — старец Филофей.

Православные народы Малой Азии и Балканского полуострова, оказавшиеся в подчинении мусульман, до падения Константинополя признавали себя подданными императора. Это подчинение было чисто умозрительное, тем не менее оно существовало, пока существовал византийский император. Существовали эти представления и в России. Они исследованы в прекрасном труде Платона Соколова «Русский архиерей из Византии и право его назначения до начала XV века» (Киев, 1913), оставшемся малоизвестным из-за последовавших за выходом этой книги событий.

Крепостное право

Говорят и пишут, будто крепостное право сформировало характер русских, но при этом не учитывают, что вся северная половина Российского государства никогда не знала кре-

постного права и что крепостное право в центральной его части водворяется сравнительно поздно. Раньше России крепостное право формируется в прибалтийских и прикарпатских странах. Юрьев день, позволявший крестьянам уходить от своего помещика, сдерживал жестокость крепостной зависимости, пока не был упразднен. Крепостное право в России отменено раньше, чем в Польше и Румынии, раньше, чем отменили рабство в Соединенных Штатах Америки. Жестокость крепостного права в Польше усиливалась и национальной рознью. Крепостные крестьяне в Польше были по преимуществу белорусы и украинцы.

Полное освобождение крестьян в России подготовлялось уже при Александре I, когда были введены ограничения крепостного права. В 1802 г. провозглашается закон о вольных хлебопашцах, а еще до этого император Павел I указом 1797 г. установил высшую норму крестьянского труда в пользу помещиков — три дня в неделю.

Если обратиться к другим фактам, то нельзя обойти вниманием организацию Крестьянского банка в 1882 г. для субсидирования покупки земли крестьянами.

То же и в рабочем законодательстве. Целый ряд законов был принят в пользу рабочих при Александре III: ограничение фабричных работ малолетних в 1882 г. — раньше, чем аналогичные законы приняли в других странах, ограничение ночных работ подростков и женщин в 1885 г. и законы, регулирующие фабричный труд рабочих в целом, — 1886–1897 гг.

Мне могут возразить: но ведь есть и противоположные факты — отрицательных действий правительства. Да, особенно в революционное время 1905 и последующих годов, однако, как это ни парадоксально, положительные явления в своем идейном значении только усиливаются, когда за них приходится бороться. Значит, народ добивался улучшения своего существования и боролся за свою личную свободу.

«Тюрьма народов»

Очень часто приходится читать и слышать, что царская Россия была «тюрьмой народов». Но никто при этом не упоминает, что в России сохранялись религии и вероисповедания — католическое и лютеранское, а также ислам, буддизм, иудаизм.

Как многократно отмечалось, в России сохранялось обычное право и привычные народам гражданские права. В Царстве Польском продолжал действовать Кодекс Наполеона, в Полтавской и Черниговской губерниях — Литовский статут, в Прибалтийских губерниях — Магдебургское городское право, местные законы действовали на Кавказе, в Средней Азии и Сибири. Конституция — в Финляндии, где еще Александр I организовал четырехсословный сейм.

И опять приходится сказать: да, имелись и вопиющие факты национального угнетения, но это не означает, что надо закрывать глаза на то, что национальная вражда не достигала размеров нынешней или что значительная часть российского дворянства была татарского и грузинского происхождения.

Для русских другие нации всегда представляли особую притягательную силу. Притягательные силы к другим народам, особенно слабым, малочисленным, помогли России сохранить на своих пространствах около двухсот народов. Согласитесь — это немало. Но этот же «магнит» постоянно отталкивал главным образом жизнедеятельные народы — поляков, евреев. В поле силовых линий, притягивавших и отталкивавших от русских другие народы, оказались втянуты даже Достоевский и Пушкин. Первый подчеркивал в русских их всечеловечность, а вместе с тем в противоречии с этим своим убеждением нередко срывался в бытовой антисемитизм. Второй, заявляя, что к памятнику его придет всякий живущий в России народ («...всяк сущий в ней язык, и гордый внук славян, и финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык»), написал стихотворение «Клеветникам России», в котором «волнения Литвы» (то есть в терминологии того времени — Польши) против России счел спором славян между собой, в который не должны вмешиваться другие народы.

Отрыв России от Европы

Была ли Россия в течение семисот лет своего существования до Петра оторвана от Европы? Да, была, но не в такой мере, в которой это провозглашалось самим создателем подобного мифа Петром Великим. Миф этот потребовался Петру для прорыва в Северную Европу. Однако еще до татарского нашествия у России существовали интенсивные отношения со странами Южной и Северной Европы. Новгород входил в Ганзейский союз. В Новгороде был готский вымол, у готландцев в Новгороде имелась своя церковь. А еще до того «путь из Варяг в Греки» в IX–XI вв. был главным путем торговли стран Балтики со странами Средиземноморья. С 1558 по 1581 г. Русское государство владело Нарвой, куда, минуя Ревель и другие порты, приезжали для торговли не только англичане и голландцы, но и французы, шотландцы, немцы.

В XVII в. основное население Нарвы оставалось русским, русские не только вели обширную торговлю, но и занимались литературой, о чем свидетельствует опубликованный мною «Плач о реке Нарове 1665 г.», в котором жители Нарвы жалуются на притеснения со стороны шведов[4].

Англичанин Джайльс Флетчер в своем сочинении о России («О государстве Русском». СПб., 1906) пишет, что когда Нарва была русской, то через таможню ежегодно проходило до ста судов с русским льном и пенькой.

Культурная отсталость

Распространено мнение, что русский народ крайне некультурен. Что это значит? Действительно, поведение русских в своей стране и за рубежом «заставляет желать лучшего». Попадают в «загранки» далеко не выдающиеся представители нации. Это известно. Известно и то, что чиновники, а особенно взяточники, на протяжении 75 лет большевистской власти считались наиболее надежными и «политически грамотными». Однако русская культура, насчитывающая тысячу лет своего существования, бесспорно, я бы сказал, «выше среднего». Достаточно назвать

несколько имен: в науке — Ломоносов, Лобачевский, Менделеев, В. Вернадский, в музыке — Глинка, Мусоргский, Чайковский, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, в литературе — Державин, Карамзин, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Блок, Булгаков, в архитектуре — Воронихин, Баженов, Стасов, Старов, Штакеншнейдер... Стоит ли перечислять все области и давать примерный список их представителей? Говорят — нет философии. Да, того типа, что в Германии, мало, но русского типа вполне достаточно — Чаадаев, Данилевский, Н. Федоров, Вл. Соловьев, С. Булгаков, Франк, Бердяев.

А русский язык — его классической поры — XIX в.? Разве не свидетельствует он сам по себе о высоком интеллектуальном уровне русской культуры?

Откуда все это могло бы взяться, не будь появление всех ученых, музыкантов, писателей, художников и архитекторов подготовлено состоянием культуры на ее высших уровнях?

Говорят также, что Россия была страной чуть ли не сплошной неграмотности. Это не совсем точно. Статистические данные, собранные академиком А. И. Соболевским по подписям под документами XV–XVII вв., свидетельствуют о высокой грамотности русского народа. Первоначально этим данным не поверили, но их подтвердили и открытые А. В. Арциховским новгородские берестяные грамоты, писанные простыми ремесленниками и крестьянами.

В XVIII–XIX вв. Русский Север, не знавший крепостного права, был почти сплошь грамотным, и в крестьянских семьях до последней войны существовали большие библиотеки рукописных книг, остатки которых удается сейчас собирать.

В официальных переписях XIX–XX вв. старообрядцев обычно записывали неграмотными, так как они отказывались читать печатные книги, а старообрядцы на Севере и на Урале, да и в ряде других районов России составляли основную часть коренного населения.

Исследования Марины Михайловны Громыко и ее учеников показали, что объем знаний крестьян по земледелию, рыболовству, охоте, русской истории, воспринятой через фольклор,

был весьма обширен. Просто существуют разные типы культуры. И культура русского крестьянина, конечно, была не университетской. Университетская культура появилась в России поздно, но в XIX и XX вв. быстро достигла высокого уровня, особенно в том, что касалось филологии, истории, востоковедения[5].

Так что же произошло с Россией?

Почему огромная по численности и великая по своей культуре страна оказалась в таком трагическом положении? Десятки миллионов расстрелянных и замученных, умерших от голода и погибших в «победоносной» войне. Страна героев, мучеников и... тюремных надсмотрщиков. Почему?

И опять идут поиски особой «миссии» России. На этот раз наиболее распространенной идеей становится старая, но «перевернутая» идея: Россия выполняет свою миссию — предостеречь мир от гибельности искусственных государственных и общественных образований, показать несбыточность и даже катастрофичность социализма, надеждами на который жили «передовые» люди, особенно в XIX в. Это невероятно! Я отказываюсь верить даже в одну сотую, одну тысячную долю благодетельности такой «миссии».

Никакой особой миссии у России нет и не было!

Судьба нации принципиально не отличается от судьбы человека. Если человек приходит в мир со свободной волей, может выбирать сам свою судьбу, может стать на сторону добра или зла, сам отвечает за себя и сам себя судит за свой выбор, обрекая на чрезвычайные страдания или на счастье признания — нет, не собой, а Высшим Судьей своей причастности к добру (я намеренно выбираю осторожные выражения, ибо никто не знает точно, как происходит этот суд), то и любая нация точно так же отвечает за свою судьбу. И не надо ни на кого сваливать вину за свою «несчастность» — ни на коварных соседей или завоевателей, ни на случайности, ибо и случайности далеко не случайны, но не потому, что существует какая-то «судьба», рок или миссия, а в силу того, что у случайностей есть конкретные причины.

Одна из основных причин многих случайностей — национальный характер русских. Он далеко не един. В нем скрещиваются

не только разные черты, но черты в «едином регистре»: религиозность с крайним безбожием, бескорыстие со скопидомством, практицизм с полной беспомощностью перед внешними обстоятельствами, гостеприимство с человеконенавистничеством, национальное самооплевывание с шовинизмом, неумение воевать с внезапно проявляющимися великолепными чертами боевой стойкости.

«Бессмысленный и беспощадный» — сказал Пушкин о русском бунте, но в моменты бунта эти черты обращены прежде всего на самих себя, на бунтующих, жертвующих жизнью ради скудной по содержанию и малопонятной по выражению идеи.

«Широк, очень широк русский человек — я бы сузил его», — заявляет Иван Карамазов у Достоевского.

Совершенно правы те, кто говорит о склонности русских к крайностям во всем. Причины этого требуют особого разговора. Скажу только, что они вполне конкретны и не требуют веры в судьбу и «миссию». Центристские позиции тяжелы, а то и просто невыносимы для русского человека.

Это предпочтение крайностей во всем в сочетании с крайним же легковерием, которое вызывало и вызывает до сих пор появление в русской истории десятков самозванцев, привело и к победе большевиков. Большевики победили отчасти потому, что они (по представлениям толпы) хотели больших перемен, чем меньшевики, которые якобы предлагали их значительно меньше. Такого рода доводы, не отраженные в документах (газетах, листовках, лозунгах), я тем не менее запомнил совершенно отчетливо. Это было уже на моей памяти.

Несчастье русских — в их легковерии.

Это не легкомыслие, отнюдь нет. Иногда легковерие выступает в форме доверчивости, тогда оно связано с добротой, отзывчивостью, гостеприимством (даже в знаменитом, ныне исчезнувшем, хлебосольстве). То есть это одна из обратных сторон того ряда, в который обычно выстраиваются положительные и отрицательные черты в контрдансе национального характера. А иногда легковерие ведет к построению легковесных планов экономического и государственного спасения (Никита Хрущев верил

в свиноводство, затем в кролиководство, потом поклонялся кукурузе, и это очень типично для русского простолюдина).

Русские часто сами смеются над собственным легковерием: все делаем на авось и небось, надеемся, что «кривая вывезет». Эти словечки и выражения, отлично характеризующие типично русское поведение даже в критических ситуациях, непереводимы ни на один язык. Тут вовсе не проявление легкомыслия в практических вопросах, так его толковать нельзя, — это вера в судьбу в форме недоверия к себе и вера в свою предназначенность.

Стремление уйти от государственной «опеки» навстречу опасностям в степи или в леса, в Сибирь, искать счастливого Беловодья и в этих поисках угодить на Аляску, даже переселиться в Японию.

Иногда это вера в иностранцев, а иногда поиски в этих же иностранцах виновников всех несчастий. Несомненно, что в карьере многих «своих» иностранцев сыграло роль именно то обстоятельство, что они были нерусскими — грузинами, чеченцами, татарами и т. п.

Драма русского легковерия усугубляется и тем, что русский ум отнюдь не связан повседневными заботами, он стремится осмыслить историю и свою жизнь, все происходящее в мире в самом глубоком смысле. Русский крестьянин, сидя на завалинке своего дома, рассуждает с друзьями о политике и русской судьбе — судьбе России. Это обычное явление, а не исключение!

Русские готовы рисковать самым драгоценным, они азартны в выполнении своих предположений и идей. Они готовы голодать, страдать, даже идти на самосожжение (как сотнями сжигали себя староверы) ради своей веры, своих убеждений, ради идеи. И это имело место не только в прошлом — это есть и сейчас. (Разве не верили избиратели в явно несбыточные обещания некого депутата, ныне заседающего в Госдуме?)

Нам, русским, необходимо, наконец, обрести право и силу самим отвечать за свое настоящее, самим решать свою политику — и в области культуры, и в области экономики, и в области государственного права, — опираясь на реальные факты, на

реальные традиции, а не на различного рода предрассудки, связанные с русской историей, на мифы о всемирно-исторической «миссии» русского народа и на его якобы обреченность в силу мифических представлений о каком-то особенно тяжелом наследстве рабства, которого не было, крепостного права, которое было у многих, на якобы отсутствие «демократических традиций», которые на самом деле у нас были, на якобы отсутствие деловых качеств, которых было сверхдостаточно (одно освоение Сибири чего стоит), и т. д., и т. п. У нас была история не хуже и не лучше, чем у других народов.

Нам самим надо отвечать за наше нынешнее положение, мы в ответе перед временем и не должны сваливать все на своих достойных всяческого уважения и почитания предков, но при этом, конечно, должны учитывать тяжелые последствия коммунистической диктатуры.

Мы свободны — и именно поэтому ответственны. Хуже всего все валить на судьбу, на авось и небось, надеяться на «кривую». Не вывезет нас «кривая»!

Мы не соглашаемся с мифами о русской истории и русской культуре, созданными в основном еще при Петре, которому необходимо было оттолкнуться от русских традиций, чтобы двигаться в нужном ему направлении. Но означает ли это, что мы должны успокоиться и считать, что мы пребываем в «нормальном положении»?

Нет, нет и нет! Тысячелетние культурные традиции ко многому обязывают. Мы должны, нам крайне необходимо продолжать оставаться великой державой, но не только по своей обширности и многолюдству, а в силу той великой культуры, которой должны быть достойны и которую не случайно, когда хотят ее унизить, противопоставляют культуре всей Европы, всех западных стран. Не одной какой-либо стране, а именно всем странам. Это часто делается непроизвольно, но подобное противопоставление само по себе уже указывает на то, что Россию можно ставить рядом с Европой.

Если мы сохраним нашу культуру и все то, что способствует ее развитию, — библиотеки, музеи, архивы, школы, универ-

ситеты, периодику (особенно типичные для России «толстые» журналы), — если сохраним неиспорченным наш богатейший язык, литературу, музыкальное образование, научные институты, то мы, безусловно, будем занимать одно из ведущих мест на севере Европы и Азии.

И, размышляя о нашей культуре, нашей истории, мы не можем уйти от памяти, как не можем уйти от самих себя. Ведь культура сильна традициями, памятью о прошлом. И важно, чтобы она сохраняла то, что ее достойно[6].

РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ[1]

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

Н. Бердяев постоянно отмечал поляризованность русского характера, в котором странным образом совмещаются совершенно противоположные черты: доброта с жестокостью, душевная тонкость с грубостью, крайнее свободолюбие с деспотизмом, альтруизм с эгоизмом, самоуничижение с национальной гордыней и шовинизмом. Да и многое другое. Другая причина в том, что в русской истории играли огромную роль различные «теории», идеология, тенденциозное освещение настоящего и прошлого. Приведу один из напрашивающихся примеров: Петровскую реформу. Для ее осуществления потребовались совершенно искаженные представления о предшествующей русской истории. Раз необходимо было большее сближение с Европой, значит, надо было утверждать, что Россия была совершенно отгорожена от Европы. Раз надо было быстрее двигаться вперед, значит, необходимо было создать миф о России косной, малоподвижной и т. д. Раз нужна была новая культура, значит, старая никуда не годилась. Как это часто случалось в русской жизни, для движения вперед требовался

основательный удар по всему старому. И это удалось сделать с такою энергией, что вся семивековая русская история была отвергнута и оклеветана. Создателем мифа об истории России был Петр Великий. Он же может считаться создателем мифа о самом себе. Между тем Петр был типичным воспитанником XVII в., человеком барокко, воплощением заветов педагогической поэзии Симеона Полоцкого — придворного поэта его отца, царя Алексея Михайловича.

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

Твердая убежденность существует и на Западе, и на Востоке в том, что в России не было опыта парламентаризма. Действительно, парламенты до Государственной думы начала XX в. у нас не существовали, опыт же Государственной думы был очень небольшой. Однако традиции совещательных учреждений были до Петра глубокие. Я не говорю о вече. В домонгольской Руси князь, начиная свой день, садился «думу думать» со своей дружиной и боярами. Совещания с «градскими людьми», «игуменами и попы» и «всеми людьми» были постоянными и положили прочные основы земским соборам с определенным порядком их созыва, представительством разных сословий. Земские

соборы XVI–XVII вв. имели письменные отчеты и постановления. Конечно, Иван Грозный жестоко «играл людьми», но и он не осмеливался официально отменить старый обычай совещаться «со всей землей», делая по крайней мере вид, что он управляет страной «по старине». Только Петр, проводя свои реформы, положил конец старым русским совещаниям широкого состава и представительным собраниям «всех людей». Возобновлять общественно-государственную жизнь пришлось только во второй половине XIX в., но ведь все-таки возобновилась же эта общественная, «парламентская» жизнь; не была забыта!

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

Когда мы хотим построить историю любого национального искусства или историю литературы, даже когда мы составляем путеводитель или описание города, даже просто каталог музея, мы ищем опорные точки в лучших произведениях, останавливаемся на гениальных авторах, художниках и на лучших их творениях, а не на худших. Это принцип чрезвычайно важный и совершенно бесспорный. Историю русской культуры мы не можем построить без Достоевского, Пушкина, Толстого, но вполне можем обойтись без Маркевича, Лейкина, Арцыбашева, Потапенко. Поэтому не сочтите за национальное бахвальство, за национализм, если я буду говорить о том самом ценном, что дает русская культура, опуская то, что цены не имеет или имеет ценность отрицательную. Ведь каждая культура занимает место среди культур мира только благодаря тому самому высокому, чем она обладает. И хотя с мифами и легендами о русской истории разбираться очень трудно, но на одном круге вопросов мы все же остановимся: Россия — это Восток или Запад?

Сейчас на Западе принято относить Россию и ее культуру к Востоку. Но что такое Восток и Запад? О Западе и западной культуре мы отчасти имеем представление, но что такое Восток и что такое восточный тип культуры — совсем неясно. Есть ли границы между Востоком и Западом на географической кар-

те? Есть ли различие между русскими, живущими в Петербурге, и теми, кто живет во Владивостоке, хотя принадлежность Владивостока к Востоку отражена в самом названии этого города? В равной степени неясно: культуры Армении и Грузии относятся к восточному типу или к западному? Думаю, что ответа на эти вопросы и не потребуется, если мы обратим внимание на одну чрезвычайно важную особенность Руси, России.

Россия расположена на огромном пространстве, объединяющем различные народы явно обоих типов. С самого начала в истории трех народов, имевших общее происхождение, — русских, украинцев и белорусов, огромную роль играли их соседи. Именно поэтому первое большое историческое сочинение «Повесть временных лет» XI в. начинает свой рассказ о Руси с описания того, с кем соседствует Русь, какие реки куда текут, с какими народами соединяют. На севере это скандинавские народы — варяги (целый конгломерат народов, к которым принадлежали будущие датчане, шведы, норвежцы, «англяне»). На юге Руси главные соседи — греки, жившие не только в собственно Греции, но и в непосредственной близости к Руси — по северным берегам Черного моря. Затем отдельный конгломерат народов — хазары, среди которых были и христиане, и иудеи, и магометане.

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

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

Характерно следующее: стремление русских основывать свои столицы как можно ближе к границам своего государства. Киев и Новгород возникают на важнейшем в IX–XI вв. европей-

ском торговом пути, соединявшем север и юг Европы, — на пути «из Варяг в Греки». На торговых реках основываются Полоцк, Чернигов, Смоленск, Владимир.

А затем, после татаро-монгольского ига, как только открываются возможности торговли с Англией, Иван Грозный делает попытку перенести столицу поближе к «морю-окиану», к новым торговым путям — в Вологду, и только случай не дал этому осуществиться. Петр Великий строит новую столицу на опаснейших рубежах страны, на берегу Балтийского моря, в условиях незаконченной войны со шведами — Санкт-Питербурх, и в этом (самом радикальном, что сделал Петр) он следует издавней традиции.

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

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

и с великим уважением и своеобразным любованием относился к национальным особенностям населявших ее народов.

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

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

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

Самая характерная черта русской культуры, проходящая через всю ее тысячелетнюю историю, начиная с Руси X–XIII вв., общей праматери трех восточнославянских народов — русского, украинского и белорусского, — ее вселенскость, универсализм. Эта черта вселенскости, универсализма часто искажается, порождая, с одной стороны, охаивание всего своего, а с другой — крайний национализм. Как это ни парадоксально, светлый универсализм порождает темные тени...

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

В этом внимании к Востоку и Югу прежде всего выражается европейский характер русской культуры. Ибо европейская культура отличается именно тем, что она открыта к восприятию других культур, к их объединению, изучению, сохранению и отчасти усвоению. Далеко не случайно, что среди вышеназванных мною русских востоковедов так много обрусевших немцев. Немцы, ставшие жить в Петербурге со времен Екатерины Великой, оказались и в дальнейшем в Петербурге представителями русской культуры в ее всечеловечности. Не случайно, что и в Москве обрусевший немец врач Ф. П. Гааз оказался выразителем другой русской черты — жалости к заключенным, которых народ называл несчастненькими и которым Ф. П. Гааз помогал в самом широком масштабе, часто выходя на дороги, где шли этапы на каторжные работы.

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

Позволю себе одну аналогию.

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

Возникла русская литература на высокой ноте. Первое произведение было компилятивным сочинением, посвященным мировой истории и размышлению о месте в этой истории Руси. Это была «Речь философа», впоследствии помещенная в первую русскую летопись. Тема эта была не случайной. Через несколько десятилетий появилось другое историософское произведение — «Слово о Законе и Благодати» первого русского митрополита Илариона. Это было уже вполне зрелое и искусное произведение, в жанре, не знавшем себе аналогий в византийской литературе, — философское размышление о будущем народа Руси, церковное произведение на светскую тему, которая сама по себе была достойна той литературы, той истории, которая зарождалась на востоке Европы... В этом размышлении о будущем — уже одна из своеобразных и значительнейших тем русской литературы.

А. П. Чехов в повести «Степь» обронил от себя лично такое замечание: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить»; то есть он не живет настоящим, и действительно — только прошлым или будущим! Я считаю, что это самая важная рус-

ская национальная черта, далеко выходящая за пределы только литературы. В самом деле, об особом интересе к прошлому свидетельствует чрезвычайное развитие в Древней Руси исторических жанров, и в первую очередь летописания, известного в тысячах списков, хронографии, исторических повестей, временников и т. д.

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

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

Эти взаимосвязанные склонности — сомневаться и учить — свойственны русской литературе с первых шагов ее существования, и постоянно ставили литературу в оппозицию государству. Первый летописец, установивший самоё форму русского летописания (в виде «погодных», годовых записей), Никон, вынужден был даже бежать от княжеского гнева в Тмутаракань

на Черном море и там продолжать свою работу. В дальнейшем все русские летописцы в той или иной форме не только излагали прошедшее, но разоблачали и учили, призывали к единству Руси. Это же делал и автор «Слова о полку Игореве».

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

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

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

Тема ценности «маленького человека» делается затем основой моральной стойкости русской литературы. Маленький, не-

известный человек, права которого необходимо защищать, становится одной из центральных фигур у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого и многих авторов XX в.

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

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

Многообразие русской жизни при наличии многообразия языка, постоянные вторжения литературы в жизнь и жизни в литературу смягчали границы между тем и другим. Литература в русских условиях всегда вторгалась в жизнь, а жизнь — в литературу, и это определяло характер русского реализма.

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

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

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

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

Говоря о тех огромных ценностях, которыми русский народ владеет, я не хочу сказать, что подобных ценностей нет у других народов, но ценности русской литературы своеобразны в том отношении, что их художественная сила лежит в тесной связи

ее с нравственными ценностями. Русская литература — совесть русского народа. Она носит при этом открытый характер по отношению к другим литературам человечества. Она теснейшим образом связана с жизнью, действительностью, осознанием ценности человека самого по себе.

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

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

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

Итак, место русской культуры определяется ее многообразнейшими связями с культурами многих и многих других народов Запада и Востока. Об этих связях можно было бы говорить и писать без конца. И какие бы ни были трагические разрывы в этих связях, какие бы ни были злоупотребления связями, все же именно связи — самое ценное в том положении, которое заняла русская культура (именно культура, а не бескультурье) в окружающем мире.

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

И последний вопрос, на котором следует остановиться. Можно ли считать тысячелетнюю культуру России отсталой? Казалось бы, вопрос не вызывает сомнений: сотни препятствий стояли на пути развития русской культуры. Но дело в том, что русская культура *иная по типу*, чем культуры Запада. Это касается

прежде всего Древней Руси, и особенно ее XIII–XVII вв. В России были всегда отчетливо развиты искусства. Игорь Грабарь считал, что зодчество Древней Руси не уступало западному. Уже в его время (то есть в первой половине XX в.) было ясно, что не уступает Русь и в живописи, будь то иконопись или фрески. Сейчас к этому списку искусств, в которых Русь никак не уступает другим культурам, можно прибавить музыку, фольклор, летописание, близкую к фольклору древнюю литературу. Но вот в чем Русь до XIX в. явно отставала от западных стран, это наука и философия в западном смысле этого слова. В чем причина? Я думаю, в отсутствии на Руси университетов и вообще высшего школьного образования. Отсюда многие отрицательные явления в русской жизни, и церковной в частности. Созданный в XIX и XX вв. университетски образованный слой общества оказался слишком тонким. К тому же этот университетски образованный слой не сумел возбудить к себе необходимого уважения. Пронизавшее русское общество народничество, преклонение перед народом, способствовало падению авторитета. Народ, принадлежавший к иному типу культуры, увидел в университетской интеллигенции что-то ложное, нечто себе чужое и даже враждебное. Что же делать сейчас, в пору действительной отсталости и катастрофического падения культуры? Ответ, я думаю, ясен. Кроме стремления к сохранению материальных остатков старой культуры (библиотек, музеев, архивов, памятников архитектуры) и уровня мастерства во всех сферах культуры, надо развивать университетское образование. Здесь без общения с Западом не обойтись. Позволю себе заключить свои заметки одним проектом, который может показаться фантастическим. Европа и Россия должны быть под одной крышей высшего образования. Вполне реально создать общеевропейский университет, в котором каждый колледж представлял бы одну какую-либо европейскую страну (европейскую в культурологическом смысле, то есть и США, и Японию, и Ближний Восток). Впоследствии такой университет, созданный в какой-либо нейтральной стране, смог бы стать общечеловеческим. В каждом колледже была бы представлена своя наука, своя культура, взаимопроницаемая,

доступная для других культур, свободная для обменов. В конце концов, поднятие гуманитарной культуры во всем мире — это забота всего мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

ТРИ ОСНОВЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ И РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ

[1] Речь, подготовленная для международной конференции «Великая Европа культур», которая проходила в Римском католическом университете Ла Сапиенца в апреле 1991 г.

РОССИЯ НИКОГДА НЕ БЫЛА ВОСТОКОМ

[1] *Сергеевич В. И.* Вече и князь. Русское государственное устройство и управление во времена князей Рюриковичей: Исторические очерки. М., 1867.

[2] *Lehmann. K.* Der Konigsfreide der Nordgermanen. Leipzig, 1886. S. 7 (см.: *Пресняков А.* Княжое право в Древней Руси. М., 1993. С. 61).

[3] *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях Владимирских. Л., 1955.

[4] *Лихачев Д. С.* Плач о реке Нарове 1665 г. // Тр. Отдела древнерусской литературы. М. ; Л., 1948. Т. 6. С. 333–338.

[5] В XIX в. Россия сделалась крупнейшей библиотечной державой. Кроме Императорской Публичной библиотеки в Петербурге, занимавшей третье место в мире по числу книг, библиотек Академии наук, Румянцевской, Киевского университета, духовных академий в Петербурге, Казани, Киеве, библиотек университетов, высших учебных заведений, военных корпусов, гимназий и реальных училищ, существовали великолепные частные библиотеки, особенно усадебные, благодаря которым в провинции, а иногда и в деревенских условиях воспитывались замечательные писатели и ученые.

[6] *Лихачев Д. С.* Раздумья о России. СПб., 1999. С. 35–50.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

[1] В основу статьи положен доклад, прочитанный автором на VII конгрессе Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), 1990.

ИСТОРИЯ КАК КУЛЬТУРНАЯ БИОГРАФИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОКАХ ИСКУССТВА

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

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

Первобытные люди рисовали бизона с таким необыкновенным умением. Как будто и прогресса в искусстве нет! Да, умение поразительное. Но ведь только бизон, только ди-

кий бык, пещерный медведь? Для того чтобы изобразить цель охоты? Но тогда почему нет уток, гусей, перепелов? Ведь на них тоже охотились? Почему нет проса, репы, а ведь их сеяли?

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

Отсюда родилось искусство.

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

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

Задачи искусства, первоначально сводившиеся к тому, чтобы «нестрашным» изображением освободить себя от страха, постепенно усложнялись. Страшной опасностью казались для человека не только дикие и сильные звери, которых он стремился изобразить как можно «узнаваемее» («первобытный реализм») на стенах своих пещер, но и весь хаос окружающего мира: огромные пространства, в которых он стремился как можно заметнее сделать свое присутствие высокими и яркими зданиями (искусство Древней Руси с его монументализмом), уход в неизвестность прошлого, с чем он боролся, насыпая высокие курганы или

создавая пирамиды из «вечного» материала — земли или камня. История также была пугающей своей переменчивостью, с чем он боролся историческими преданиями, песнями, а в пору обретения письменности — летописями и историческими сочинениями («Откуда есть пошла...»), смехом и сатирой, также делающими страшное нестрашным (отсюда же одна из древнейших форм смеха — оскорбления и насмешки над врагом перед битвами; ср. насмешки русских перед битвой 1118 г. над польским королем Болеславом — «прободем трескою (щепкою) чрево твое толстое»).

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

Организующая сила искусства направлена, разумеется, не только на внешний мир. Упорядочивание касается и внутренней жизни человека. Это особенно ясно видно, когда человек находится в унынии, испытывает горе, мечется в собственном несчастии. Преодолеть душевный хаос, в который ввергает его несчастье, помогает поэзия, музыка, особенно песня... не всякая песнь, не всякое музыкальное произведение, не всякое поэтическое... но такое, которое близко состоянию пораженного горем человека. Горе вносит хаос в душевную жизнь, человек не знает, что ему делать, он мечется — не внешне (хотя иногда и внешне), а душевно, ища объяснения, оправдания событий... Здесь именно и помогает антихаотическая направленность искусства. Искусство не уничтожает горя, оно уничтожает хаотичность душевного состояния горюющего человека. Вот, кстати, почему веселая музыка в горе особенно невыносима: дисгармонируя, она усиливает душевный хаос.

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

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

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

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

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

Достоевский боится города, боится человека. Он так отчетливо видит ужас всего происходящего, испытывает такой страх

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

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

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

Искусство родилось из преодоления хаоса, безобразного, потому что безобразное страшило и раздражало. Искусство — борьба с хаосом, попытка внести в хаос какой-то порядок. Когда боль от хаоса становилась особенно затяжной, длительной, а по-

пытки упорядочивания не приводили к заметным результатам, возникала потребность освободить хаос, дать ему волю на некоторое время. Страдающие большой болью знают это стремление. Ф. Достоевский, Н. Некрасов, Ф. Сологуб, футуристы «впускали» иногда хаос в свое творчество. Ведь можно дать траве вырасти, чтобы потом скосить ее под самый корень. Некрасов, Достоевский стремились перехватить все ужасы жизни так, чтобы внести в них порядок у самого корня, в какой-то мере признав этот хаос как своего рода «порядок», «узаконить» хаос, безобразное. Достоевский не признавал своих «современников» — психологию, психиатрию — и изображал все наоборот, заставляя героев действовать не по правилам нормального поведения.

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

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

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

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

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

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

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

Дольше всего «держалось» средневековое искусство, потому что оно искало в действительности символы вечного, фиксировало эти символы вечного, казалось отражением в мире не действительности, а некой стоящей над миром вечной правды. Искусство Средневековья как бы отказывалось от мира, не становилось миром, изображало потустороннее и божественное.

Однако по мере секуляризации искусства развивалась неудовлетворенность им как частью обмирщенного мира. И в этой неудовлетворенности искусством последнее получало новый мощный стимул к дальнейшему развитию.

Искусство стало развиваться быстрее и глубже.

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

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

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

Сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными. Персонажи и отдельные сцены из Ветхого и Нового заветов, святые и сцены из их житий, разнообразная христианская символика в той или иной мере основывались на литературе — церковной, разумеется, по преимуществу, но и не только церковной. Сюжеты фресок были сюжетами письменных источников. С письменными источниками было связано содержание икон — особенно икон с клеймами. Миниатюры иллюстрировали жития святых, хронографическую палею, летописи, хронографы, физиологи, космографии и шестодневы, отдельные исторические повести, сказания и т. д. Искусство иллюстрирования было столь высоким, что иллюстрироваться могли даже сочинения богословского и богословско-символического содержания. Создавались росписи на темы церковных песнопений (акафистов, например), псалмов, богословских сочинений.

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

Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинировавшим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Даже в основе портретных изображений святых, князей и государей, античных философов или ветхозаветных и новозаветных персонажей лежала не только живописная традиция, но и литературная. Словесный портрет был для художника не менее важен, чем изобразительный канон. Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы. Он стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода древнерусские авторы письменных произведений. Слово лежало в основе многих произведений искусства, было его своеобразным «протографом» и «архетипом». Вот почему так важны показания изобразительного искусства (особенно лицевых списков и житийных клейм) для установления истории текста произведений, а история текста произведений — для датировки изображений.

Иллюстрации и житийные иконы (особенно с надписями в клеймах) могут указывать на существование тех или иных редакций и служить для установления их датировок и обнаружения не дошедших в рукописях текстов. Лицевые рукописи и клейма икон могут помочь в изучении древнерусского читателя, понимания им текста, особенно переводных произведений. Миниатюрист как читатель иллюстрируемого им текста —

эта тема исследования обещает многое. Она поможет нам понять древнерусского читателя, степень его осведомленности, точность проникновения в текст, тип историчности восприятия и многое другое. Это особенно важно, если учесть отсутствие в Древней Руси критики и литературоведения.

Иллюстрации служат своеобразным комментарием к произведению, причем комментарием, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений[2]. Сложны и «многослойны», как оказывается, древнерусские иллюстрации к Псалтири, в которых вскрывается несколько аспектов восприятия этого произведения миниатюристом: реально-исторический, символический, «прообразный» и др.

Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности. Оно подчинялось слову... В силу своей связи с письменностью изобразительное искусство Древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность.

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

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

Трудно установить во всех случаях первооснову: слово ли предшествует изображению или изображение слову. Во всяком случае и последнее нередко. В самом деле, темы изобразительного искусства занимают необычно большое место в литературе Древней Руси: я уже не говорю о многочисленных сказаниях об иконах (эти сказания сами по себе составляют целый литературный жанр, в свою очередь разделяемый на поджанры), о многочисленных сказаниях об основании храмов и монастырей, в которых содержатся описания и оценки произведений архитектуры и живописи. Само творчество художников или их произведения становились нередко объектом литературного рассказа (сказание о новгородской варяжской божнице, сказание о фреске Пантократора в куполе Софийского собора, повесть о посаднике Щиле, повесть «О чудном видении Спасова образа Мануилу, царю греческому» и др.). Один из излюбленных мотивов древнерусской литературы — мотив оживающих изображений: изображения говорящего и самоизменяющегося, переносящегося в пространстве, «являющегося» и заявляющего о своем желании художнику, предъявляющего ему свои требования — как писать. Изображение Пантократора в куполе Софийского собора обращалось к писавшим его «писарям»: «Писари, писари, о писари! Не пишите мя благословящею рукою, напишите мя сжатою рукою. Аз бо в сей руце моей сей Великий Новъград держу, а когда сия рука моя распространится, тогда граду сему скончание».

Много внимания уделяется памятникам искусства в произведениях новгородской литературы: в хождениях в Царьград, в новгородских летописях, в житиях новгородских святых, повестях и сказаниях. Искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством Древней Руси не только через памятники письменности, но и через памятники фольклора. В изобразительное искусство проникают фольклорные трактовки событий (ярчайший пример: сцена убийства Андрея Боголюбского, изображенная в Радзивилловской летописи)[4]. Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости, долж-

но «видеть себя» в критике и литературной науке. Литература Древней Руси не имела своего «антагониста» в некоем зеркале. Литература Нового времени «видит себя» в критике и литературоведении. Она отражалась в изобразительном искусстве, и сама отражала это изобразительное искусство как в противопоставленных зеркалах. Литература проверяла и комментировала себя в живописи всех видов.

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

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

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

«Заговорить» стремятся не только житийные клейма, но и изображения святых в средниках икон и на стенах храмов. Изображения святых обращаются к молящимся, показывая им раскрытые книги, развернутые свитки. Свитки с текстами держат Кирилл Белозерский (икона Русского музея конца XV в., № 2741), Александр Свирский (икона Русского музея, 1592 г.). Никола держит обычно Евангелие — раскрытое или закрытое. Пророки

держат свитки, на которых написаны их главнейшие пророчества о Христе.

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

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

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

Иногда композиции имеют поясняющий текст, но текст этот написан не на свитке. Он помещен рядом с изображением, на золотом, охряном или киноварном фоне. Так, на новгородской иконе Покрова конца XIV — начала XV в., хранящейся в Третьяковской галерее, слева от Богоматери в композицию включена киноварная надпись: «Андрее каже Епифану свою Богородицю, моля се за хрестени на воздуси». Тексты, писавшиеся в свитках праотцов и пророков, очень часто заключают

обращения к Богу и самохарактеристики, в которых праотцы и пророки говорят о своих «вечных» признаках, главных деяниях. В свитке у Иакова стоит: «Бог мой явися мне. Се лествица утвержена на земли и ангели божий восхождаху и нисхождаху по ней». У Мельхеседека в свитке значатся слова: «Аз навыкох жертву бескровною приносите Богу во славу имени твоему святому». В свитке у Ионы обычно написано: «Возопих в скорби моей ко Господу Богу: Услыши мя ис чрева китова вопль мой. И услышах» и т. д.

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

Слово редко вводится в изображение реалистических школ, но оно очень часто в условной живописи, изображающей не мимолетное мгновение, а «вечное». Слово в изображении как бы останавливает время. Его помещают в гербах в качестве девиза — как вечное напоминание о неизменяющейся сущности символизируемого объекта. Оно помещается в иконах для выражения сущности изображаемого — при этом сущности не меняющейся.

По своей природе произнесенное или прочитанное слово возникает и исчезает во времени. Будучи «изображенным», слово само как бы останавливается и останавливает изображение[6].

Тесная связь слова и изображения породила в Средневековье обилие легенд о заговоривших изображениях. Эта связь слова и изображения поддерживалась и самим смыслом иконы.

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

Икона, посвященная празднеству, не только его изображала, но была частицей самого этого празднества. Поэтому надпись не только поясняла изображение — она становилась частью самого изображения, частью канона этого изображения.

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

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

Молитвы твердились, тексты повторялись, произведения читались по многу раз. Именно поэтому еще они должны были быть красиво написаны, как должны были красиво быть написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение че-

ловека. Это порождало особое отношение к слову как к чему-то драгоценному, священному. Разумеется, это касалось по преимуществу слова в возвышенном стиле, в стиле высокой церковной литературы. Слова эти — праздничные одежды, которые не следует надевать по будням. Не будем на этой теме задерживаться. К вопросу о возвышенном стиле и его особых связях с изображением и рукописной украшенностью мы еще вернемся в дальнейшем.

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

Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки, общую идейную

и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом.

Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить. Так, общим явлением для литературы, живописи и скульптуры Древней Руси на известных этапах их развития является подчиненность своеобразному этикету: этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, построении образов и характеристиках. Изобразительные искусства и литература в своих идеализирующих действительность построениях исходят из единых представлений о благообразии и церемониальности, необходимых в художественных произведениях. Эти этикетные представления претерпевают общие изменения, их судьбы связаны и взаимозависимы. Можно заметить общее по эпохам развития в формах и принципах сочетания традиционности и творческого начала, в формах проявления повторяемости тем и сюжетов, в канонах литературы и изобразительных искусств.

Легко привести многие другие примеры синхронности развития литературы и других искусств. Не заботясь о полноте этих примеров и систематичности в их перечислении, упомянем лишь самые показательные. Так, например, в XVI в. усиление роли канонов и литературных образцов, литературного этикета совершается одновременно с введением иконописных подлинников и с попытками развить и упорядочить церковные обряды и систему росписей. Усиливается назидательность литературы и изобразительных искусств, делаются попытки создать энциклопедические системы в так называемых «обобщающих предприятиях» XVI в. (Великие Четьи минеи, Домострой, Лицевой свод, Степенная книга и пр.) и в энциклопедических по своему

характеру росписях Золотой палаты. Эти энциклопедические системы стремятся замкнуть круг тем, мыслей, самих допускаемых для чтения и рассмотрения произведений в общей борьбе с нарастающим свободомыслием. В том же XVI в., возможно в связи с тем же стремлением к ограничению духовной жизни грубой фактографией и нетворческими художественными методами, намечается возрастание повествовательности в литературе и изобразительных искусствах[7]. Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопорожними восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства[8].

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

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

Общие достижения в различных искусствах не всегда, однако, так показательны и «дисциплинированны». Самый обычный, ставший избитым пример общих для литературы и других искусств областных черт — пресловутый новгородский лаконизм, якобы одинаково сказывающийся в новгородском летописании, новгородском зодчестве и новгородском изобразительном искусстве, — может быть, окажется при более внимательном его изучении не таким уж показательным и простым, как он представляется за последние сто лет искусствоведам и литературоведам, занимавшимся Новгородом.

Иногда только одна область искусства быстро реагирует на изменения в экономической и политической действительности,

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

Появление и выявление национальных черт также идет неравномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе. В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед зодчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское зодчество в XVII в., создав ряд всемирно известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же веке усиленно развиваются отдельные стороны литературы. Сопоставительное изучение различных искусств, и в первую очередь литературы в ее отношениях к другим искусствам, имеет огромное значение и для характеристики сущности иностранных влияний, их смен, их обусловленности определенными общественными потребностями в том или ином случае.

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

Следует различать два понятия стиля в литературе: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная система формы и содержания. Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Стилеобразующая система может быть вскрыта во всех элементах произведения.

Художественный стиль объединяет общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленный задачами, которые он ставит. В этом смысле понятие стиля может быть приложено к различным искусствам и между ними могут оказаться синхронные соответствия. Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки. А поскольку эстетические принципы могут распространяться за пределы искусств, постольку мы можем говорить и о стиле той или иной философии или богословской системы. Мы знаем, например, что стиль барокко сказался не только в архитектуре, но захватил собой живопись, скульптуру, литературу (особенно поэзию и драматургию) и даже музыку и философию.

До XIX в. понятие «барокко» применялось только к архитектуре[9]. Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вёльфлина[10] помог выявить общие черты стиля барокко[11] для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки. В настоящее время мы можем говорить о стиле барокко как о стиле эпохи, в той или иной степени сказывающемся во всех видах художественной деятельности в известных хронологических пределах и географических границах[12].

Во все ли времена существует то, что мы можем назвать «стилем эпохи»[13]? На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай[14]. Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только некоторыми видами художественной деятельности человека. Так, например, с одной стороны, Т. Кланицай пишет, что романтизм охватывал собой литературу, живопись, скульптуру, музыку, парковое искусство (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладное искусство. С другой стороны, Т. Кланицай отмечает, что реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и драме), живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве, и он очень

поверхностно проник в прикладное искусство и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии. Еще меньшее число искусств охватывают одновременно стили и направления начала XX в. (символизм, экспрессионизм, сюрреализм и пр.).

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

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

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

Проторенессанс в Италии был отделен от Ренессанса периодом поздней готики. Предвозрождение же предшествует Возрождению непосредственно, но еще не является Возрождением

по самому своему характеру. Предвозрождение в Италии — это не столько Проторенессанс XIII в., сколько поздняя готика, которая стоит между Проторенессансом и Ренессансом. В России Предвозрождение ближе к поздней готике, включающей элементы Возрождения, но коренным образом от него отличающейся своим ярко выраженным религиозным характером.

Русское Предвозрождение не дало Возрождения. Этому воспрепятствовали обстоятельства. История знает немало случаев, когда начавшееся большое культурное движение было внешне заторможено неблагоприятной обстановкой. Но вернемся к проблеме стиля эпохи. Возникает вопрос: то, что мы называем романским стилем IX–XIII вв., не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Восточная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? Мне кажется, что, когда будут произведены подробные и детальные исследования этого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль[15].

Общие черты могут быть вскрыты в XI–XIII вв. в Древней Руси между «монументальным стилем» в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владимиро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем зодчества того же периода. Этот стиль, несомненно, охватил собой не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь. Черты этого стиля отражены в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости «архитектурных» членений и ясности соотношения главных частей при одновременной «неточности» и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный «универсализм ви́дения»), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования. Это стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами существования, между всеми видами искусства.

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

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

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

От явлений стиля эпохи мы должны строго отличать отдельные умственные течения и идейные направления — какой бы широкий круг явлений они ни охватывали. Так, например, стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и в XV в. зодчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.[16], но само по себе это явление не образует особого стиля, не образуют особого стиля и многочисленные проникновения

на Русь ренессансной культуры. Ренессанс, который на Западе был и явлением стиля, в России оставался только умственным течением[17].

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

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

КУЛЬТУРА РУСИ ВРЕМЕН АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

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

Татаро-монгольское нашествие было воспринято на Руси как космическая катастрофа, как вторжение потусторонних сил, как

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

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

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

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

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

Тверь и Москва составляют два притягательных центра, вокруг которых совершается начальное объединение русского народа. Но после разгрома Твери татарами в 1327 г. в отместку за убийство ханских послов могущество Твери падает, и Москва одна утверждает свою объединяющую власть на северо-

востоке Руси и вскоре, подобно Древнему Риму, передает свое имя всей стране.

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

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

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

Дмитрий утверждал единодержавие. Он отменил должность тысяцкого и казнил сына последнего тысяцкого — И. В. Вельяминова. Только однажды упоминается в летописях о московском вече — во время опасности, грозившей Москве от татар в 1382 г., когда Дмитрия не было в городе. Современники называли Дмитрия царем, хотя официально титул царя был принят только Иваном Грозным.

Постепенно создается представление о грозной единодержавной власти московских великих князей. Подходя под высокую руку московских государей, русские князья и городские общины обещают держать его государство «честно и грозно». «Грозными» назывались Василий Темный, его сын Иван III и правнук Иван IV. С этим прозванием, не имевшим первоначально отрицательного смысла, связано неуклонное нарастание

руководящей роли московских государей во внешних и внутренних отношениях Руси. Московские князья непохожи друг на друга. Иван Калита, Симеон Гордый, «кроткий, тихий, милостивый» Иван Иванович — все они разные. Среди них есть и дерзкие, как Дмитрий Донской, и осторожные, как Василий Дмитриевич или Иван III, тонкие книжники, как Иван Калита, и люди некнижные, как Василий Васильевич. Одни из них начали княжить в молодых годах, другие вступили на княжение «средовеками». Но все они жили одной идеей, одними заботами. Не гений отдельных лиц владел политикой Москвы, но неизменная, передававшаяся из рода в род политическая мысль. Несходные личной судьбой и личными характерами, все московские князья схожи, тем не менее, между собою поразительным единством своей политики. Именно поэтому Ключевский сказал о московских князьях, что все они «как две капли воды похожи друг на друга»[1]. Ни одно европейское государство XIV–XV вв. не знает такой обдуманной, неизменной, единообразной, дальновидной и упорной в достижении широко поставленных задач политики. Всеми московскими князьями владела забота о государственном самосохранении. Все они, умирая, завещали большие владения старшему сыну, чтобы дать ему решительное преобладание над младшими родичами и не измельчать государства. С течением времени этот излишек «на старейший путь» все увеличивался и, наконец, превратился в сознательное стремление к прекращению дробления государства между наследниками. Собирая свою власть так же, как они собирали свою землю, московские великие князья уничтожили постепенно те свободные договорные отношения, которые существовали между князем и его боярами и вольными слугами. Они превратили бояр в покорных слуг — исполнителей своей воли.

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

Лишь усобицы середины XV в. затормозили поступательное развитие русской государственности и русской культуры. Война Василия Темного с Юрием, а затем с его сыновьями — Василием Косым, Дмитрием Шемякой и Дмитрием Красным, сопрово-

ждавшаяся политическими убийствами, отравлениями и ослеплениями, по своей жестокости и опустошительности напоминает современную ей войну Алой и Белой розы в Англии.

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

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

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

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

В годы, когда под ударами Батыевой рати и последующих нашествий никли и гибли государственные устои, особенно остро встала необходимость сохранения старого русского культурного наследия, государственных традиций эпохи национальной независимости. В национальных традициях, в «старине и пошлине»

домонгольской Руси была та сдерживающая сила, которая могла быть противопоставлена разрушительному и тлетворному дыханию чужеземного ига.

Особенное значение придается в разных княжествах Руси великокняжеской власти Владимира Залесского. Владимирские князья, единственные из князей, носившие на северо-востоке Руси титул «великих», были накануне татаро-монгольского нашествия сильнейшими русскими князьями, чей авторитет высоко стоял не только в русских землях, но и в Византии. Власть владимирских князей была в известной мере общерусской, если и не реально, то хотя бы по идее. Вот почему в эпоху начинающегося подъема русских княжеств идет непрерывная и упорная борьба за владимирское наследство, за традиции великокняжеской власти, за самый титул владимирского великого князя.

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

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

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

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

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

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

Постепенно, по мере того как нарастает руководящая роль Москвы, эта идея киевского наследства крепнет и занимает все большее место в политических домогательствах московских князей, соединяясь с идеей владимирского наследства в единую идею возрождения традиций государственности домонгольской Руси.

Первоначально борьба за киевское наследство носила по преимуществу церковный характер и была связана с политическим положением митрополита всея Руси. Борьба эта широко

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

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

Борьба Москвы за Киев как центр Русской православной церкви постепенно принимает национальный характер и вскоре переходит в борьбу за старые земельные владения киевских князей, отныне объявляемые «вотчинами» московских государей. Московские князья претендуют на все наследие Владимира I Святославича и Владимира Мономаха, на все наследие князей Рюрикова дома.

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

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

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

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

Сложение элементов национальных культур по всей Европе тесно связано с культурными явлениями, предвещавшими блестящую эпоху Возрождения. Предвозрождение резко изменило

культурное лицо Средневековья и принесло огромное тематическое обогащение средневековому искусству.

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

В Византии в XIV в. писатели и художники все больше и больше обращаются к культуре классической Греции, считают себя ее наследниками и пытаются ее воскресить. «Превращение некогда обширной разноплеменной державы в скромное по территориальным размерам, но греческое по своему составу государство способствовало подъему эллинского патриотизма, — пишет В. Н. Лазарев. — Все чаще взоры византийцев обращаются к их великому прошлому. Чувствуя, как у них ускользает из-под ног почва, они стремятся обрести опору в наследии, полученном ими от Эллады. Лучшие люди того времени убеждают императора принять титул государя эллинов; писатели и ученые пользуются утонченным греческим языком, пытаясь возродить многие из форм античной литературы; художники тщательно изучают старые иллюстрированные рукописи, откуда они широко черпают антикизирующие мотивы»[3].

Образованные греки прилежно изучают Аристотеля, Платона, Гомера, Демосфена, Аристофана, Еврипида, Пиндара, Эсхила, Софокла, Феокрита, пишут к ним схолии, исправляют тексты, переводят с латинского и т. д. К числу замечательных греков этого периода относятся Феодор Метохит, историк Никифор Григора, тонкий филолог, автор трактата по грамматике и обширного греческого словаря Мануил Мосхопул и многие другие. Образованные греки распространяют знакомство с Античностью в Италии. «Искусство спускается из области чистых идей в область чувств; мало-помалу оно перестает быть служанкой теологии», — говорит об этой поре крупнейший исследователь искусства Средневековья Эмиль Маль[4].

Могучие токи нового предвозрожденческого движения захватили не только Византию, Сербию и Болгарию, но также

Псков, Новгород, Москву, Тверь, весь Кавказ и часть Малой Азии[5]. На всем пространстве этой колоссальной территории мы встречаемся с однородными явлениями, вызванными развитием демократической жизни в городах и усиленным культурным общением стран.

Расцвет новгородской фресковой живописи XIV в. был во многом обусловлен мировыми связями Новгорода. Наблюдение природы, которое внесли в свое искусство византийские мастера мозаики и фресок, естественный ландшафт, натуральные человеческие фигуры, элементы перспективы и светотени, появление сложных повествовательных сюжетов и попыток отобразить человеческую психологию — все это живо отразилось и в новгородских фресках второй половины XIV в.: в фресках церкви Михайло-Сковородского монастыря, уничтоженного войной, Спаса Преображения, Федора Стратилата, Болотова, Рождества на кладбище, Ковалева.

То немногое, что мы знаем о Москве второй половины XIV в., позволяет говорить об аналогичном подъеме московской живописи. Здесь, в Москве, по-настоящему созрела национальная школа живописи, величайшим представителем которой на рубеже XIV и XV вв. выступает гениальный русский художник Андрей Рублев[6].

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

Богоматери). Самые жизнеописания святых приближаются и по форме, и по содержанию к акафистам.

Чувство движения, проникающее в живопись, в архитектуру, в литературу, вызывает и необходимость в ежечасных отсчетах времени. Время узнают по колокольному звону и по возникающим в городах башням с часами. В 1404 г. часозвоня строится в Москве, в 1443 г. — в Новгороде.

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

Первоначально религиозный предвозрожденческий индивидуализм проявился на Руси в широком развитии скитнического монашества. Русские монахи стремились к уединению, аскетическому подвигу среди пустынной природы, уходили в леса, на берега глухих рек и озер.

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

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

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

Знаменательно, что в поисках опоры для своего культурного возрождения русские, как и другие наиболее передовые народы Европы, обращаются к древности, но к древности не классической (Греция, Рим), а к своей, национальной.

К концу XIV — началу XV в. в связи с борьбой Руси за свою национальную самостоятельность во всех областях русской культуры возникает интерес к эпохе былой независимости русского народа. Этот повышенный интерес к «своей Античности» — к старому Киеву, к старому Владимиру, к старому Новгороду, который мы уже отметили в области политической идеологии, отразился в усиленной работе исторической мысли,

в составлении многочисленных и обширных летописных сводов, исторических сочинений, в обостренном внимании к произведениям XI — начала XII в.: к «Слову о Законе и Благодати» Киевского митрополита Илариона, «Повести временных лет», к «Слову о полку Игореве», к «Киево-Печерскому патерику» и так далее, получивших отражение в произведениях этого времени.

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

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

Объединение русских былин в единый киевский цикл было вполне аналогично объединению областных летописей в грандиозных московских летописных сводах с киевскою «Повестью временных лет» в их начале. Культ Киева и его князя Владимира был культом национальной независимости и в русской книжности и в фольклоре. Подобно тому, как «Задонщина» была вся проникнута идеей реванша, мести за нанесенные русским поражения, и русские былины, воспевавшие победы русских богатырей над татарами, жили тою же идеей расплаты. Смешение половцев и татар как общих врагов Руси — в книжности конца XIV — начала XV в. и в былевом эпосе — далеко не случайно: и книжность, и фольклор жили в эпоху объединения русских областей и борьбы с татаро-монгольским игом в основном единою мыслью. Подъем русской культуры, на гребне которого совершилось и политическое, и идейное объединение Русской земли, захватывал очень широкий круг явлений[7].

Русская культура конца XIV — начала XV в. несет в себе, с одной стороны, черты уравновешенной, уверенной в себе древ-

ней культуры, опирающейся на сложную культуру старого Киева и старого города Владимира, а с другой — поражает гибким подчинением насущным задачам своего времени. Вместе с тем в ней явственно сказывается органическая связь с культурой всего восточноевропейского Предвозрождения[8].

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

Общение русских с греками и южными славянами осуществлялось многими путями. Во второй половине XIV в. в Константинополе и на Афоне существовали целые колонии русских, живших в монастырях и занимавшихся списыванием книг, переводами, сличением русских богослужебных книг с греческими и т. д. Сохранился ряд рукописей, выполненных русскими книжниками в монастырях Афона и Константинополя. С другой стороны, греки, болгары и сербы переселяются в Новгород, Москву и другие русские города. Эти переселения, по-видимому, особенно усиливаются под влиянием вторжения турок на Балканский полуостров.

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

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

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

Рассмотрим факты южнославянского и византийского влияния в России.

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

С той же степенью четкости определяются различия и в орнаменте рукописей. Рукописи, писанные старшим полууставом, орнаментируются в зверином (тератологическом, или чудовищном) стиле. Рукописи же, писанные младшим полууставом, сопровождаются орнаментом геометрическим. Опять-таки, как и в почерках, переходные формы отсутствуют, и второй стиль (геометрический) стоит в явной связи с южнославянским орнаментом. При этом различия обоих стилей сказываются не только в характере рисунка, но и в различном подборе красок[11].

Предполагается, что делопроизводственная манера склеивать документы в столбцы также пришла к нам от южных славян, у которых наиболее ранний документ в форме столбца датируется последней четвертью XIV в. (до 1382 г. — грамота Иоанна Шишмана Витошскому монастырю)[12]. Изменения во внешнем оформлении рукописей сочетаются с изменениями в орфографии и в литературном языке, а также в стиле литературных произведений. Все эти изменения также приходят в Россию с южнославянским влиянием[13].

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

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

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

Уже из только что приведенных данных ясно, что южнославянское влияние тесно сочеталось с влиянием византийским. Это последнее сказывалось в России как опосредованно (через южных славян), так и непосредственно. Следы византийского влияния могут быть отмечены в графике рукописи (см. выше), в орфографии (см. выше), в новообразованиях (например, сложные слова с начальным добро-: добросогласие и т. д.), в орнаменте (геометрический — неовизантийский орнамент) и т. д. Малоизучен вопрос о византийском влиянии в области стиля плетения

словес, но и здесь это влияние несомненно. Однако ярче всего сопутствовавшее южнославянскому византийское влияние может быть продемонстрировано на содержании письменности этого периода.

Большинство литературных произведений, перенесенных к нам в XIV–XV вв. от южных славян, — это переводы с греческого. Оригинальные южнославянские произведения (главным образом жития)[14] составляют сравнительно небольшую часть перенесенных к нам памятников письменности. Здесь новые редакции переводов Четвероевангелия, Апостола, Псалтыри, Служебных миней, гимнографической литературы, «Песни песней», Слов Григория Богослова, «Лествицы» Иоанна Лествичника, Пандектов Никона Черногорца, Вопросо-ответов Псевдо-Афанасия, Жития Антония Великого, Жития Варлаама и Иоасафа, Синайского патерика, Слова Мефодия Патарского и других, а кроме того, переводы новых, ранее неизвестных в славянском тексте сочинений Василия Великого, Исаака Сирина, Григория Синаита, Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Иоанна Златоуста[15].

Замечательно, что наряду с болгарскими и сербскими переводами с греческого делаются и русские переводы: в Константинополе, на Афоне и непосредственно в России. Переводами с греческого занимался сам митрополит Алексий[16] и многие церковные деятели его времени. Преемник Алексея на митрополичьей кафедре Киприан списал в константинопольском Студийском монастыре «Лествицу» Иоанна Лествичника, а затем в Голенищеве под Москвой «многия святыя книги со греческого на русьский язык преложи и довольна списания к пользе нам остави»[17].

Южнославянское влияние во всех областях письменности создало чрезвычайное умственное возбуждение. Переписчики, переводчики и писатели работают с огромным усердием, создают новые рукописи, переводы, произведения, развивают новый стиль в литературе, деятельно пропагандируют новые идеи. Они словно стремятся заменить новой письменностью всю старую, которая, казалось, перестала удовлетворять новым тре-

бованиям. Резкое отличие новых рукописей от старых способствует распространению новой письменности и создает чувство неудовлетворенности старой. Происходит обновление состава библиотек.

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

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

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

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

В 1378 г. Феофан Грек расписывает Спасо-Преображенскую церковь на Ильине улице в Новгороде. В 1395–1396 гг. он переезжает в Москву и расписывает с Симоном Черным церковь Лазаря, которая в результате позднейших переделок оказалась подклетом церкви Рождества Богородицы; работает в Нижнем Новгороде и в других местах. В 1399 г. он расписывает в Московском

Кремле Архангельский собор, а в 1405 г. вместе со старцем Прохором из Городца и Андреем Рублевым — Благовещенский.

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

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

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

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

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

В России сербское влияние с несомненностью установлено для Новгорода — в росписях церкви Спаса на Ковалеве (1380), ныне погибших. Росписи этой церкви поразительно близки фрескам сербской церкви Спасителя в Раванице (1381). Эта близость устанавливается иконографически, стилистически, палеографически (на основании анализа почерка русских надписей, близкого сербскому полууставу), а также по языковым сербизмам в надписях. Основная заслуга в установлении этой близости принадлежит Д. В. Айналову[18] и Г. Милле[19]. Последний отметил связь цикла «Страстей» церкви Спаса на Ковалеве

с памятниками македонского и сербского круга (росписи церкви Николая в Касторье, церкви Никиты близ Чучеры, церкви Ахилия в Арилье, церкви Богоматери в Грачанице). Круг соответствий ковалевских фресок с сербскими росписями, преимущественно моравскими, констатирует и В. Н. Лазарев[20]. Он же отметил несколько менее ясные связи между монументальной живописью Сербии и росписями Благовещения на Городище в Новгороде[21].

Общая близость художественного стиля фресок Болотова (конец 70 — начало 80-х гг. XV в.) к фрескам Раваницкой церкви была отмечена Д. В. Айналовым[22]. Ее же отметил в иконографических типах Г. Милле[23]. Впрочем, непосредственное влияние сербской живописи на живопись Болотова не может считаться достоверно установленным. Усматривается «византийско-сербское» влияние и в иконописи, в частности в иконе «Деисус из села Кривого» конца XIV в. и в иконе «Анна с девой Марией» (музей Троице-Сергиевой лавры), связанной с сербскими особенностями культа Богоматери в XIV в.

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

Таковы некоторые факты, в большей или меньшей степени свидетельствующие о том, что второе южнославянское и византийское влияние в России не ограничивалось письменностью. Однако, разумеется, перечисленных фактов крайне недостаточно, чтобы представить себе южнославянское влияние в его полном объеме. Решение вопроса об объеме этого влияния в России, о его соотношении с византийским будет зависеть от того, насколько интенсивно будут проводиться в этой области частные

конкретные исследования. Представляет значительный интерес для выяснения соотношения южнославянского влияния в России с византийским также и исследование самого характера многонациональной византийской культуры, в создании которой приняли участие и сами славяне, чем объясняется легкость ее восприятия южными и восточными славянами.

Чрезвычайно существен для выяснения причин второго южнославянского влияния в России самый факт обратного русского влияния в южнославянских странах[26].

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

Следует отметить, что русское влияние в Болгарии и Сербии определено только для памятников письменности. В области искусства это влияние не отмечено, несмотря на попытки, которые в этом направлении делались[27]. И в области письменности русское влияние на южнославянскую культуру представлено сравнительно небольшим числом фактов. Причины здесь ясны: это влияние было менее значительным, чем влияние южнославянской письменности на русскую; скудость фактов объясняется и тем, что болгарское и сербское письменное наследие (так же как и наследие искусства) сохранилось несравненно хуже, чем русское.

Мы знаем те центры, которые служили культурному общению славян и греков в XIV–XV вв. Это прежде всего Афон и Константинополь[28] и монастыри Болгарии[29]. Болгария в XIV в. была тем огромным центром, через который проходило византийское влияние в Сербию и Россию, центром, в котором это византийское влияние получало свою славянскую окраску, закреплялось

в многочисленных переводах, освященных реформой письменности патриарха Евфимия. Перед нами взаимообщение, культурный обмен, и причину его нельзя видеть в преимуществах одной литературы над другой, одного искусства над другим.

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

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

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

Новые веяния отразились в полной мере в середине XIV в. в Новгороде — во фресках церкви Михайло-Сковородского монастыря[31]. Они были раскрыты в 1937 г. и погибли во время войны — в 1941 г. От них сохранились лишь отдельные фотографии, сделанные во время реставрационных работ. Фрески эти отличались не свойственным предшествующей живописи динамизмом и проникновением в психологию изображаемых лиц. Среди расчищенных фресок имелись многофигурные композиции «Воскрешения Лазаря» и «Входа в Иерусалим», выполненные несколькими мастерами. По-видимому, новые веяния сказались в Москве. Источники говорят об очень интенсивной художественной жизни Москвы в конце первой половины XIV в.

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

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

Феофановский блик — это могучее средство для достижения нужного эмоционального акцента, это тонко продуманное средство экспрессивного воздействия. Приходится поражаться, с какой бесподобной уверенностью пользуется им Феофан. Блики и движки не только лепят у него форму, но и динамизируют ее; они всегда попадают в нужную точку, никогда не отклоняясь от последней, в них всегда есть своя глубокая внутренняя логи-

ка, они полны движения. При помощи этих живописных приемов Феофан усиливает иллюзионизм своих глубоко одухотворенных образов. Подобно фантастическим привидениям вырисовываются на серебристо-голубом фоне изображенные им грозные фигуры святых. Главный акцент поставлен на лицах, чей острый, напряженный психологизм с предельной силой воплощает внутреннюю борьбу»[32].

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

Искусство Феофана было высоко оценено его современниками: на одной из миниатюр Лицевого свода Ивана Грозного Феофан Грек изображен расписывающим церковь перед толпой удивленных москвичей. Он оставил значительный след в русском искусстве — в монументальной живописи, в иконописании и в искусстве книжной миниатюры, но и сам подпал под мощное влияние русского искусства. В частности, это русское влияние особенно заметно в принадлежащих его кисти иконах Благовещенского собора Московского Кремля. В Благовещенском соборе самим Феофаном Греком были выполнены иконы деисусного чина иконостаса. Здесь, в этих иконах, Феофан Грек встретился с задачами, которые не могли быть ему знакомы в Византии. Византия не знала такого развитого иконостаса, как Россия. Иконы в иконостасе, писавшиеся Феофаном Греком, были необычайно велики по размерам: более двух метров в вышину и более метра

в ширину. Таких крупных икон Феофану не приходилось писать у себя на родине, и в них заметно сказалось русское влияние.

В Москве вокруг Дмитрия Донского сосредоточился обширный круг лиц, связанных с идеями эпохи Предвозрождения. Близость их к Дмитрию Донскому опровергает ходячие представления о необразованности этого крупнейшего политического и культурного деятеля возвышающейся Москвы. Человеком нового культурного склада, покровителем нового искусства и новой образованности был близкий к Дмитрию Донскому митрополит Алексий. Представителем новых идей был деятельный сторонник и «кум» Дмитрия Донского — Сергий Радонежский, в монастыре которого зародилась новая литературная школа, связанная с идеями Предвозрождения. Замечательным книжником был и друг Донского — Михаил-Митяй, которого Дмитрий пытался одно время сделать митрополитом всея Руси. В эпоху Донского в Москве работают многие живописцы, в том числе греческий художник Игнат. Неизменный соратник Донского, герой Куликовской победы князь Владимир Андреевич Серпуховской оказывает особое покровительство Феофану Греку. Замечательно, что в том же кругу новой предвозрожденческой образованности вырос величайший художник Древней Руси — Андрей Рублев. Его деятельность началась в центре русского предвозрожденческого движения — Троице-Сергиевом монастыре. Оттуда Андрей Рублев перешел ближе к Москве, в Андроников монастырь, который был, так же как и Троице-Сергиев, близок к Дмитрию Донскому и к его непосредственным преемникам. Он работал в Звенигороде у второго сына Дмитрия Донского — Юрия Дмитриевича Звенигородского. Сергий Радонежский, его окружение, непосредственные участники и сыновья участников Куликовской битвы — вот те люди, в общении с которыми выработалось мировоззрение Рублева. Он родился около 1360 или 1370 г. и умер между 1427 и 1430 гг.

Живописных произведений Андрея Рублева сохранилось немного, но то, что известно о его деятельности, свидетельствует, что все его творчество было неразрывно связано с Москвой и ближайшими к ней городами и монастырями. В 1405 г. Андрей

Рублев вместе со старцем Прохором из Городца и Феофаном Греком расписывал Благовещенский собор Московского Кремля. В 1408 г., по приказанию московского великого князя Василия Дмитриевича, Андрей Рублев совместно со своим неразлучным другом Даниилом Черным расписывает Успенский собор во Владимире. В 1424–1426 гг. троицкий игумен Никон пригласил Андрея Рублева и Даниила Черного для росписи фресками и украшения иконами Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. Именно к этому времени относится, по-видимому, и самое совершенное из известных произведений Андрея Рублева — его знаменитая «Троица», ныне хранящаяся в Третьяковской галерее в Москве. Долгое время «Троица» считалась единственным достоверно принадлежащим Андрею Рублеву произведением. Только после работ и экспедиций руководимых И. Э. Грабарем Государственных реставрационных мастерских в 20-х гг. XX в. удалось составить более полное представление о творчестве Рублева. Была расчищена часть фресок, выполненных Андреем Рублевым и Даниилом Черным во владимирском Успенском соборе. В селе Васильевском около Владимира была найдена и реставрирована часть икон из того же Успенского собора (в том числе, несомненно, рублевские — «Апостол Павел», «Вознесение» и др.). В Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде удалось обнаружить рублевские иконы: «Архангел Михаил», «Спас» и «Апостол Павел» (Третьяковская галерея). В том же монастыре, как и в звенигородской церкви Успения, были обнаружены фрески, возможно, принадлежащие Рублеву.

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

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

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

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

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

Андрей Рублев был первым русским живописцем, в творчестве которого с особенной силой сказались национальные черты. Высокий гуманизм, чувство человеческого достоинства — черты не лично авторские: они взяты им из окружающей действительности. В этом убеждает тот образ человека, который воплощен

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

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

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

«Троица» Андрея Рублева написана на чисто религиозный сюжет. Она изображает Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа, явившихся к Аврааму в образе трех ангелов. Три ангела со странническими посохами сидят за низким столом и вкушают трапезу, которую предложили им Авраам и Сарра. Изображение исполнено средневекового символизма. Композиция вписана в восьмиугольник, образуемый табуретами и подножиями внизу, архитектурными деталями и горкой вверху. Этот восьмиугольник символизирует собою вечность (число 8, по средневековым представлениям, означает вечную жизнь; отсюда восьмигранная форма крещальной купели). Стол, за которым сидят ангелы, символизирует собою жертвенник, голова тельца — жертву, босые ноги — божественную сущность ангелов, посохи в их руках

означают грядущее земное странничество одного из них и т. д. Но средневековый символизм изображения как бы не замечается зрителем. Он скрыт и доступен только сведущему богослову. В этом сказывается исключительная художественная мудрость «Троицы». На первый план выступает иная — человеческая правда: светлая грусть ангелов, навеянная сочувствием к страдающему человечеству, их безмолвная беседа — раздумье о грядущих судьбах мира, их легкая усталость, сказывающаяся в тихом наклоне голов, и нежная любовь друг к другу.

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

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

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

В старинных источниках говорится, что икона Рублева написана “в похвалу отцу Сергию”, и это указание помогает понять круг тех идей, которые вдохновляли Рублева. Нам известно, что

Сергий в один из самых важных моментов своей деятельности, благословляя Дмитрия Донского на подвиг, ставил ему в пример то самое самопожертвование, которое Рублев увековечил в "Троице". Вместе с тем в "Житии Сергия" говорится, что им построен был Троицкий храм для собранных им "для единожития" людей, "дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего".

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

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

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

Замечательно, что грусть Рублева в «Троице» не пессимистична. Это грусть мечты, раздумий, чистой лирики. Жизнерадостность Рублева с необычайной силой передана в ярких,

чистых, легких, как бы «звенящих» красках, в ясности линий, в изяществе композиции. За внешней мягкостью положений ангелов чувствуется внутренняя сила.

Андрей Рублев поставил перед русской живописью новые колористические задачи — задачи гармонизации цветов. Они решены в его творчестве с необычайным блеском. С гениальной дерзостью Андрей Рублев согласует между собою яркие, свежие, как бы «поющие» краски, ничуть не снижая силы цвета, и ставит в центр композиции чистые, «сияющие» цвета драгоценных камней. Игорь Грабарь так характеризует цветовую гамму «Троицы»: «Краски "Троицы" являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании легких оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-желтых (крылья, седалища), цветовая гамма "Троицы" неожиданно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко на хитон левого ангела и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цвета переливами — на "подпапортки" ангельских крыльев»[34].

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

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

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

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

Новгородские и псковские фрески XIV в. (снетогорские, сковородские, Спаса на Ильине, волотовские, Федора Стратилата, Спаса на Ковалеве и др.) отличаются преувеличенной эмоциональностью, экспрессивностью, попытками передать стремительное движение, абстрагировать образы людей и самый архитектурный стаффаж, сделать и то, и другое как бы невесомым, движущимся в абстрактном пространстве, изобразить фигуры людей как бы летящими по воздуху в экстатическом порыве с сильно развевающимися одеждами, внести общий ритм во всю композицию росписи.

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

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

Среди сюжетов, типичных для живописи XIV–XV вв., следует в первую очередь отметить сюжеты протоевангельского цикла: композиции, иллюстрирующие легенды и апокрифы из жизни Богоматери. Н. Г. Порфиридов пишет об этом протоевангельском цикле: «Композиции протоевангельского цикла встречаются и в стенописях XI–XII вв.: Дафни, Киевской Софии, Старой Ладоги, Нередицы. Но тогда они являлись более или менее случайными и не играли той роли, как в стенописях XIV в. Здесь употребление их приобретает такое распространение и популярность, наполнено таким значением, что становится характерною чертою.

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

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

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

Н. Г. Порфиридов[38] и В. Н Лазарев[39] видят в этой эмоциональности, повышенной психологичности и экспрессивности выражение «опрощения» церковных сюжетов, их конкретизацию, очеловечение и общее приближение к реализму. В. Н. Лазарев определяет даже в волотовских фресках «то реалистическое направление, которое питалось живыми народными источниками и давало наименее церковное толкование религиозным темам»[40].

Несмотря на резко выраженный психологизм, умение передавать сильные душевные волнения, экстатические порывы, движения, жесты и составлять сложные многофигурные композиции, художники XIV в. лишь приближаются к более проникновенному пониманию действительности, к более сложному ее изображению, стремление же к отвлеченности отнюдь не уменьшается, а отчасти даже возрастает. Живопись XIV в. полна мистики, устремления к потустороннему, отрешенности от всего материального. Изображения по-прежнему отвлеченны, человеческие фигуры «дематериализованы» в еще большей степени,

чем раньше. Если раньше, в росписях и мозаиках XII–XIII вв., фигуры святых изображались фронтальными рядами, неподвижными, как бы повисшими в абстрактном пространстве (синий или золотой фон), с прямо устремленными перед собой глазами, то теперь человеческие фигуры охвачены сильным движением, лишены прежней торжественности и «корпусности»; они изображаются во всевозможных ракурсах, их одежды развеваются, их жесты широки, резки, они охвачены чувствами, но эти изображения не менее, чем раньше, абстрактны, отрешены от всего материального.

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

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

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

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

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

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

Мне представляется, что правы те, кто видит определенную связь между мистическими течениями общественной мысли XIV в. на Балканах и новыми явлениями в области живописи. Связь живописи Феофана Грека с еретическими и мистическими движениями XIV в. была отмечена уже Б. В. Михайловским. «Творчество Феофана, — пишет Б. В. Михайловский, — было проникнуто тем мрачным дуализмом, теми представлениями о могуществе зла в мире, тем экстатическим порывом к освобождению от материального и к слиянию с духовным, которые несли в мир утонченной византийской культуры еретические секты переднеазиатского Востока (вроде богомилов, исихастов и др.)»[43].

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

Связь живописи Феофана Грека с определенными идеями была замечена и его современниками, называвшими его фило-

софом. Но не одна только живопись Феофана была связана с мистическими движениями XIV в. Те же типично еретические особенности были отмечены исследователями и для волотовских росписей, выполненных по повелению ставленника новгородских ремесленников, архиепископа Василия Калики[45].

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

Мне представляется в высшей степени удачным предложенное М. В. Алпатовым толкование общей системы волотовских росписей как системы, изображающей путь к совершенству. Это толкование ясно показывает связь с исихастскими учениями об индивидуальном восхождении человека к божеству. М. В. Алпатов указывает на связь этих идей с предвозрожденческими тенденциями XIII–XIV вв.: «Прежде чем средневековый человек решился объявить человеческую природу достойной прославления, а реальный мир главным предметом искусства, он долгое время искал на “грешной земле” хотя бы отблеск высшего блага. В XIII–XIV вв. в искусстве Запада многократно разрабатывалась тема земного странствия Христа. В XIII в. среди скульптуры Реймского собора нашло себе место изображение Христа в войлочной шляпе с посохом в руке[46]. В 1358 г. Гильом де Гельвиль пишет поэму о странствиях Христа; в иллюстрациях к ней представлено, как Бог Отец передает суму и посох голому юноше — Христу[47]. В XIII–XIV вв. на Западе получают широкое распространение рассказы о явлении Христа отдельным людям»[48]. В связи с этим М. В. Алпатов закономерно рассматривает и волотовскую композицию «явление Христа в образе нищего некоему игумену».

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

Мы не должны доверять спорам XIV в. и делить представителей различных течений XIV в., противопоставляя одних другим:

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

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

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

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

Родина славянского «украшенного» стиля в литературе — Болгария — породила в архитектуре стремление к многоцветности и украшенности стен. Зодчие болгарских церквей XIV в. в Несебре украшают плоскость стены орнаментом, выложенным из кирпича, и вставками из цветных (зеленых, красных и желтых) изразцов. Целостность церквей не разрушена, их соотношения просты и ясны, легко воспринимаются, но вся площадь стен представляет собой многокрасочный ковер, в котором как бы тканые узоры выполнены из фигурных кирпичей и разноцветной поливной керамики. С церквами Несебра во многом схо-

жи прославленные церкви Новгорода второй половины XIV — начала XV в.: Федор Стратилат (1360), Спас Преображения на Ильине (1347), церковь Рождества на кладбище (1381), Петр и Павел в Кожевниках (1404) и многие другие.

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

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

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

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

В 1365–1367 гг. в Пскове строится новый Троицкий собор — центральная святыня Пскова. Он не сохранился до нашего времени, но известен по рисунку XVII в. Из этого рисунка ясно видно, что новый Троицкий собор был очень динамичен. Он устремлялся вверх громоздящимися друг на друга объемами и изломами перекрытий[49].

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

Вместе с тем московских зодчих конца XIV — начала XV в. отличает особый интерес к верхам храмов, к созданию динамической, устремленной кверху композиции всего здания. Московские зодчие разрабатывают новые системы верхов зданий, добиваются ступенчатого расположения сводов, увенчивающихся барабаном с куполом. Ступенчато вздымающиеся ряды закомар имел Успенский собор в Коломне (1379–1382). Характерную для новгородско-псковских церквей XIV — начала XV в. наклонность всех стен церкви внутрь имела и Троицкая церковь Троице-Сергиева монастыря (1422).

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

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

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

Возведение крупных архитектурных сооружений всегда имело в Древней Руси определенный исторический смысл, с ними связывались перемены в политическом положении княжеств, к ним приурочивалось создание новых летописных сводов. Вот почему древнерусские города не знали городских скульптурных монументов в память тех или иных событий и героев; их заменяли сами архитектурные сооружения, знаменовавшие собою целые исторические этапы и всегда овеянные роем исторических воспоминаний.

С созданием первых летописных сводов были связаны София в Киеве и София в Новгороде; к созданию владимирско-суздальских соборов были приурочены некоторые из летописных сводов северо-восточной Руси; с построением каменной соборной церкви в Твери было соединено начало тверского летописания и т. д. Так было и в Москве. Постройками Московского Кремля при Дмитрии Донском и Иване III были ознаменованы крупнейшие

изменения в политическом положении Москвы. Строительство Успенского собора в 1471 и 1478 гг. было связано с новгородскими походами Ивана III и отмечено составлением летописных сводов. Дьяковская церковь и церковь Вознесения в селе Коломенском, как и впоследствии Покровский собор на рву (церковь Василия Блаженного), были также своеобразными памятниками исторических событий.

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

Каменный кремль Дмитрия Донского был значительно больше прежнего дубового. Он был расширен почти до пределов нынешнего. Стрельницы Беклемишевская, Водовзводная, Спасская, Боровицкая находились на тех же местах, что и ныне. Лишь Никольская стрельница несколько отступала от линии стен кремля Ивана III, да и не существовало стрельницы на месте нынешней Угловой Арсенальной.

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

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

Дмитрий Донской двинулся к Твери, к его полкам примкнуло 19 русских князей.

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

Характеризуя строительство накануне Куликовской битвы, Н. Н. Воронин пишет: «В ту пору строительство храмов перешло в ближайший тыл будущей битвы, в города на Оке. В Серпухове был выстроен большой дубовый собор во имя Троицы — символа дружбы и единения и готовности к жертве. Под городом выросли его "сторожи" — монастыри. Под Коломной Сергий основал также два монастыря, а в самом городе московские мастера, снятые для этого дела с начатой постройки Симоновского монастырского собора в Москве, с необычайной быстротой воздвигли новый белокаменный Успенский собор, превосходивший по размерам все московские храмы и равный лишь древнему Успенскому собору Владимира. Феофан Грек в 1392 г. написал для нового собора храмовую икону Донской Богоматери с замечательным своим драматизмом Успением на ее обороте. Творение зодчих — храмы, как бы опережая воинов, выходили на передний край грозного фронта, освящая освободительную борьбу, напоминая языком камня, что настало время решительной схватки "за землю Русскую, за веру христианскую" против "безбожных агарян"»[52].

Вот как описывает Успенский собор в Коломне Павел Алеппский, совершивший в середине XVII в. обширное путешествие с патриархом антиохийским Макарием и оставивший обстоятельные записки. Павел Алеппский пишет: «Внутри крепости (Коломенской. — *Д. Л.*) пять больших каменных церквей и монастырь для девиц... Четвертая церковь, именно соборная, есть великая церковь, кафедра епископа. Она весьма величественна и высока и как бы висячая; в нее всходят по высокой лестнице

с трех сторон, соответственно трем ее дверям. Она вся из тесаного камня, приподнята на значительную высоту и кругом имеет кайму скульптурной работы во всю толщу (ширину) ее стен. Косяки дверей и окон походят на отшлифованные колонны — работа редкостная, так что косяки кажутся изящными, как тонкие колонны. Церковь имеет три высоких купола, снизу приподнятых. Верх большого купола покрыт кругом красивыми четырехугольными резными из деревянных досок фигурами, в виде крестов, величиною в ладонь. На куполах позолоченные кресты. Большой купол находится над хоросом (люстрой. — *Д. Л.*), остальные два над обоими алтарями, ибо церковь имеет три алтаря, как обыкновенно все их церкви... Крыша как этой (соборной. — *Д. Л.*) церкви, так и всех вышеупомянутых церквей походит на кедровую шишку или на артишок; она ни плоская, ни горбообразная, но в каждой из четырех стен церкви есть нечто вроде трех арок, над которыми другие поменьше, потом еще меньше, кругом купола — очень красивое устройство»[53].

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

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

воплощают в своей политике идеи владимирского великого княжения.

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

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

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

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

В самой Москве не сохранилось цельных памятников архитектуры конца XIV — начала XV в. Остатки стен и фундаментов построек этой поры дают лишь слабое представление о начавшемся подъеме московской архитектуры, все более и более стремящейся к нарядности и пышности[54].

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

Характерно, что и в постройках Юрия Дмитриевича доминирует все та же идея владимирского наследства. Звенигородский собор (около 1400 г.), собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода (1404), Троицкий собор Троице-Сергиева

монастыря (1423) — все эти храмы близки по своему типу к архитектуре Владимира.

Особенно близок к владимирским храмам звенигородский.

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

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

Она выпадает по преимуществу на середину XV в. и связана с эпохой новгородского архиепископа Евфимия II. В 1454 г. Евфимий реставрировал церковь Ивана на Опоках первоначальной постройки 1127–1130 гг. В 1455 г. он построил «на старой основе» церковь Ильи на Славне, старое здание которой относилось к 1198–1202 гг. Строители Евфимия придали этой церкви нарочито архаические формы. Так, например, в эпоху Евфимия II новгородские церкви имели снаружи один алтарный выступ, в XII же веке их строили три; церковь Ильи на Славне строители Евфимия восстановили даже с пятью выступами, отличающимися необычайной толщиной и мощностью. В 1442 г. «на старой основе» 1198 г. Евфимий воздвиг Преображенский собор в Старой Руссе. На старой же основе XII в. восстанавливались церкви Бориса и Глеба (в 1445 г.), Жен-мироносиц (в 1445 г.), Богородицы на Торгу (в 1458 г.) и др.[55] Евфимий II возродил строительные приемы монументальной архитектуры XII в., напоминавшие о величии Новгорода. Разнообразной строительной деятельностью Евфимия II восхищался Пахомий Серб, в восторженных выражениях описавший выстроенные Евфимием II храмы Детинца, которые «яко звезды или горы» стоят вокруг Софии.

Массовое восстановление Евфимием II старых церквей XI в. связано с одновременным установлением культа «прежде

отошедших» (то есть умерших) новгородских архиепископов, с огромным развитием летописного дела, отразившим повышенный интерес к истории Новгорода, созданием цикла литературных произведений вокруг новгородского архиепископа Иоанна, при котором в 1170 г. новгородцы отбили от стен Новгорода войска северо-восточных княжеств.

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

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

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

Все более и более отходят в прошлое языческие верования и обычаи, столь распространенные в XI–XIII вв. Так, например, еще в 1274 г. церковным собором во Владимире отмечались игрища, на которые по субботам и воскресеньям собирались новгородцы, «ристали и ржали, как кони, и делали скверну». Еще в конце XII в. в Новгороде существовал языческий обычай водить невест к воде. Еще в первой половине XIV в. при сливании кваса окружающие поднимали страшный шум, призывая

и величая языческих богов (в том числе и бога кваса), и били в бочки. Но уже под 1358 г. в летописи отмечено, что новгородцы «того же лета целоваша (то есть клялись) бочек не бити».

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

«Двоеверие», то есть беспорядочное смешение представлений языческих и христианских, которое было характерно даже для мировоззрения княжеской среды еще в XII–XIII вв.[56], постепенно отходит в отдаленные от центров просвещения «украины». Но и там, в глуши лесов и болот, их настигает монастырь, скит или погост.

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

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

Типичный представитель этого «пустынножительства» Стефан Пермский хорошо знал греческий язык, мог свободно говорить на нем, читал греческие книги, делал переводы. Епифаний Премудрый называет его «чудным дидаскалом», исполненным

мудрости и разума, и отмечает, что он был научен всей внешней (то есть светской философии), книжной мудрости (то есть был начитан) и грамотной хитрости (то есть знал грамматику и риторику как высшие науки о языке).

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

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

Русские монастыри XIV–XV вв. не были рассадниками исступленно аскетического отношения к жизни. «Отрекись пьянства, а не питья, отрекись объядения, а не яствы, отрекись блуда, а не женитьбы», — читаем мы в наставлении духовнику о принятии кающихся XV в. «Невежество злее согрешения», — читаем мы там же. Кающихся следует расспрашивать «с великим прилежанием», пишет митрополит Киприан, и различно накладывать на них епитимью: «...так как иначе молодой поступает, иначе же пришедший в возраст, иначе же в старости согрешивший». Перед проповедниками XIV–XV вв. стояли живые человеческие личности, и каждого из паствы надлежало «с прилежанием» распытывать и узнавать. Такое отношение проповедников XIV–XV вв. к человеку далеко не случайно: резко растет в быту значение человеческой личности. Творчество художников и писателей, по большей части безличное и безымянное в предшествующие века, начинает индивидуализироваться. Писатели надписывают свои произведения своими именами, они много говорят в них о себе, о причинах, побудивших

их взяться за перо. Люди XIV в. уже интересуются тем, кто составил то или иное произведение, создал тот или иной предмет искусства. В завещании Дмитрия Донского упоминается «икона Парамшина дела... пояс с ремнем Макарова дела... пояс золот Шышкина дела...»

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

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

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

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

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

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

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

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

Как непохожи эти завещания московских великих князей на духовные грамоты их предшественников! Когда-то краткая духовная грамота Владимира Васильковича Волынского, писанная около 1286 г., заключалась характерным разрешением делать после его смерти что угодно: «...мне не воставши (из гроба) смотреть, что кто станет делать после моей смерти», — пишет с мрачным юмором Владимир Василькович. Со злым недоброжелательством, вытащив из постели клок соломы, говорит он

своему «душеприказчику»: «Хоть бы тебе этот вехоть соломы дал — того не давай по моей смерти никому».

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

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

Укреплению семьи сопутствует развитие семейных обычаев. Рождения, браки, смерти — все эти внутренне значительные моменты семейной жизни отмечаются начиная с XIV в. с необыкновенной торжественностью и в княжеской, и в боярской, и в купеческой среде.

Князья XI–XII вв. умирали в бою (как Изяслав Ярославич или Изяслав Владимирович), умирали от похмелья, после пира с дружиной (как Юрий Долгорукий и брат его Вячеслав), умирали от руки заговорщиков (как Андрей Боголюбский) или от долгой тяжелой болезни (как Владимир Василькович), одинаково не делая из одного только ожидания смерти ни большого события собственной внутренней жизни, ни народного зрелища. Совсем иначе обставляют свой отход к «отцам и дедам» князья в XIV и XV вв. Так, например, в 1399 г. тверичи были свиде-

телями смерти своего князя Михаила Александровича. Перед смертью, как это было в обычаях XIV–XV вв., князь пожелал постричься в монахи. Его провожали всем городом, собираясь, по словам летописца, «яко на дивное чудо». Плачет горькими слезами дружина, плачут «склоньшеся друг ко другу» княжие отроки, плачет княгиня, плачут бояре, плачет все многочисленное родство маститого Михаила Александровича. Между тем прибыли к Михаилу послы из Константинополя с дарами патриарха: иконою Страшного суда, мощами святых и миром. Тверской епископ, все духовенство и толпы народа вышли навстречу послам со свечами и кадилами. С трудом встав с постели, вышел и сам умирающий великий князь. Поклонившись иконе, Михаил приказал отнести ее в церковь Спаса, и сам проводил ее туда, и, когда икону поставили на место, вышел к толпе, стал на высокую ступень, поклонился на все стороны и сказал: «Простите меня, братия и дружина, добрые сыны тверские: оставлю вам любимого и старшего сына Ивана, пусть будет вам князем вместо меня; любите его, как и меня любили, а он пусть соблюдает вас, как я соблюдал».

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

Такими же торжественными обычаями обставлялись в XIV–XV вв. все другие события в жизни семьи. Брачные пиры назывались «кашею». Кашу устраивали обычно в городе у отца невесты. Но если отец невесты был по положению ниже жениха, то жених не ездил за невестою сам, а посылал за ней послов. В спорных

случаях каша устраивалась на полпути между городами жениха и невесты. Так было, например, когда Дмитрий Донской женился на дочери нижегородского князя Дмитрия Константиновича. Кашу справляли в Коломне: Дмитрий Московский не хотел нарушить свое достоинство и ехать жениться в Нижний, а Дмитрий Нижегородский не хотел ехать в Москву к шестнадцатилетнему князю. Но где бы ни женился князь, это событие праздновали всем городом при громадном стечении народа.

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

Чиноположения эти представляли собой не что иное, как наставления о том, кому и что делать в суетливые свадебные часы. Они отчетливо рисуют необычайно сложный свадебный обряд великого князя и высших слоев общества, вобравший в себя обычаи самого разнообразного происхождения, но в основе своей опирающийся на традиционные формы русской народной свадьбы.

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

К XIV–XV вв. относятся первые упоминания о многих обычаях, ставших впоследствии распространенными в русском укладе жизни, например полдневный сон[58], раннее вставание утром[59]. Быт укрепляется, становится сложным и неотступно до самой смерти сопровождает жизнь человека многочисленными обычаями.

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

Вот любопытное сатирическое изображение московского щеголя в одном из поучений митрополита Даниила. Это поучение сравнительно позднего времени — оно относится к началу XIV в., но ряд данных позволяет думать, что картина, набросанная в нем, была типична и для более ранней эпохи. «Великий подвиг творишь, — обращается в своем поучении Даниил к щеголю, — угождая блудницам, платье переменяешь, сапоги у тебя яркого красного цвета, чрезвычайно узкие, так что сильно жмут ноги, блистаешь, скачешь, ржешь, как жеребец, волосы не только бритвою вместе с телом сбриваешь, но и щипцами с корнем исторгаешь, позавидовавши женщинам, мужское свое лицо на женское претворяешь, моешься, румянишься, душишься, как женщина. Какая тебе нужда носить сапоги, шелком шитые, перстни на пальцы надевать? Какая тебе выгода тратить время над (охотничьими) птицами? Какая нужда множество псов иметь? Какая похвала на зрелища ходить? Мы не только носим шитые шелком сапоги, но даже под рубашкою, где никто не видит, некоторые носят дорогие пояса с золотом и серебром».

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

одеты всегда в облегающие, иногда двухцветные. В общеевропейских ренессансного типа одеждах щеголяют женщины. В миниатюрах встречаются изображения западноевропейских обычаев и этикета, говорящие о том, что и быт русских в XIV–XV вв. был близок к западноевропейскому: оруженосец, державший стремя своему князю, стоит на одном колене, начало мирных переговоров возвещается трубными звуками изящно избоченившихся герольдов.

Русская одежда XV в., особенно парадная, не представляла таких резких различий от одежд западноевропейских, как это было позднее. Французский король Карл VII носит такую же шубу с откидными рукавами[60], как и Иван III.

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

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

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

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

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

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

Эпоха конца XIV — начала XV в. представляет собой определенное культурное единство. Единство явлений в области литературы, искусства, философско-богословской мысли, охватывающих Византию, южнославянские страны и Россию, позволяет говорить не об отдельных направлениях в искусстве, в литературе и в философско-богословской мысли, а о едином восточноевропейском движении, которое лучше всего было бы определить как восточноевропейское Предвозрождение, которое охватило Византию, Болгарию, Сербию, Россию, Кавказ и в известной мере Малую Азию[61] и содержало предпосылки, соответственные в известной мере и западноевропейскому Предвозрождению.

Это не Возрождение, так как оно носит еще в значительной мере религиозный характер, связано с позднеготическим мистицизмом, с позднеготической эмоциональностью и экспрессивностью. Это движение еще не противостоит Средневековью.

Религиозное начало не оттесняется на второй план, как это было в западноевропейском Возрождении. Напротив, Предвозрождение развивается в пределах религиозной мысли и религиозной культуры[62]. Оно также полно интереса к античной и эллинистической культуре, носит уже отчетливо выраженный «ученый» характер и связано в Византии с филологическими штудиями[63].

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

Были ли в этом движении Предвозрождения национальные отличия? Безусловно, были. Национальные отличия в области живописи восточноевропейского Предвозрождения достаточно подробно изучены в искусствоведческой литературе[64]. Национальные отличия в литературах, к сожалению, не изучены. Не сделано даже попыток хотя бы в самой общей форме охарактеризовать отличия русского стиля плетения словес от южнославянского. Отчасти это объясняется тем, что русские приемы плетения словес считались механическими заимствованиями у южных славян без каких-либо признаков самостоятельного их развития. Между тем зависимость русского панегирического стиля от стиля южнославянского заключается не столько в заимствовании отдельных приемов (этих заимствований, конечно, было много), сколько в переносе к нам самой системы стиля и лежащего в основе этой системы художественного метода, нового отношения к внутреннему миру человека.

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

Русские писатели предстают перед нами вовсе не как имитаторы, а как писатели, творчески перерабатывающие наследие, общее для разных народов. Старая историческая схема, согласно которой приезжие болгары и сербы, как Киприан, Григорий Цамблак, Пахомий Серб, были учителями, а русские только уче-

никами, не могла объяснить раннего появления в России такого выдающегося и тонкого писателя, как Епифаний Премудрый. Не могла она объяснить и того факта, что новый стиль плетения словес получил у Епифания такое развитие, какого он не получал ни у одного из южнославянских писателей. Между тем все дело в том, что русская литература XIV–XV вв. не пассивно испытывает влияние другой литературы, а активно участвует в выработке новых течений.

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

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

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

Пахомий Серб и Феофан Грек были на Руси «захожими талантами», много сделавшими на своей второй родине, много от нее позаимствовавшими[65], но в целом сохранившими свое национальное своеобразие. Если сравнить художественные методы Пахомия Серба и Феофана Грека с художественными методами Епифания Премудрого и Андрея Рублева и при этом постараться отбросить чисто индивидуальные особенности их творчества, то станет ясно, что в творчестве обоих последних отчетливо сказываются художественные традиции домонгольской Руси: в творчестве Андрея Рублева — традиции владимиро-суздальской живописи XII в., которые он усвоил[66]; в произведениях же Епифания Премудрого — традиции домонгольского ораторства и домонгольской агиографии. Через голову своих непосредственных предшественников Епифаний Премудрый обращался

к традициям Киевской Руси времен ее расцвета. Иларион и Кирилл Туровский — два писателя, ораторские приемы которых сказываются в произведениях Епифания не столько в механических заимствованиях, сколько в системе использования христианских символов.

Различия стиля Епифания Премудрого и Пахомия Серба были довольно метко определены В. П. Зубовым[67].

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

И плачи, и внутренний монолог, и известная ритмичность речи были характерны уже для домонгольской литературы; в ней уже присутствовало и то сильное лирическое начало, ко-

торое при всей монументальности домонгольского литературного стиля давало себя знать и в «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона, и в произведениях Кирилла Туровского. Епифаний весь замкнут в мягких плавных линиях орнаментальной ритмической речи.

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

Это обращение крупнейшего писателя русского Предвозрождения к традициям национальной независимости симптоматично. Это и есть та черта, которая отличает русское Предвозрождение от движения Предвозрождения в других странах. Напомню факты, о которых уже говорилось. Вторая половина XIV — начало XV в. характеризуются повышенным интересом к домонгольской культуре Руси, к старым Киеву, Владимиру, Суздалю и Новгороду. К Киеву и киевскому князю Владимиру усиленно обращается в это время былевой эпос, продолжается создание киевского цикла былин. Народная мысль видит в Киеве и в его князе Владимире символ независимости, единства и силы Руси[69].

В области политической мысли Москва претендует на все политическое наследие Киева и Владимира-Залесского. В области летописания Тверь, Москва, Нижний и Ростов претендуют на продолжение традиций киевского летописания: в начало их летописей кладется киевская «Повесть временных лет», татары отождествляются в летописи с половцами, призывы киевской летописи к объединению Руси и борьбе со степью воспринимаются как призывы к борьбе с татарским игом («Повесть об Едигее», 1404 г.)[70]. В подражание «Слову о полку Игореве» и как своеобразный ответ на него создается «Задонщина»[71]. Литературными реминисценциями произведений домонгольской поры пользуются авторы и других произведений («Слово инока Фомы»[72], московские летописи[73] и т. д.). Составляются новые редакции таких крупных домонгольских произведений, как

«Киево-Печерский патерик» (Арсениевская редакция, созданная в Твери в 1406 г.), «Еллинский и римский летописец» (редакция 1392 г. второго вида)[74].

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

В России предвозрожденческие элементы в письменности, искусстве и религиозно-богословской мысли обязаны своим возникновением целому кругу социально-экономических факторов. Здесь сказался и рост производительных сил, развитие городов и городской жизни, ремесла (особенно в Новгороде и Москве), внутренней торговли. Вызванные всем этим первые победы в национально-освободительной борьбе повлекли за собой подъем национального самосознания, усилили интерес к национальным традициям и национальной старине. Кризис системы феодальной раздробленности, при которой ценность человеческой личности определялась только ее внешним положением на лестнице феодальной зависимости, привел к осознанию ценности личности самой по себе, ее внутренних переживаний, — правда, еще

в рамках строго религиозного сознания и в зависимости от все той же лестницы феодальных отношений, продолжавшей сохраняться, но над которой уже постепенно вырастала сильная центральная власть, способная менять положение людей по своему усмотрению, в зависимости от их внутренних качеств.

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

Итак, древнерусская культура, вливаясь в восточноевропейское Предвозрождение, не утрачивает собственной традиции в подражании иностранным образцам, но, напротив, стремится к возрождению национальной[75] древности.

Обращение поднимающейся Москвы, Твери и Новгорода к владимирской, киевской и новгородской древности соответствует обращению Запада к классическим источникам, и восточнославянское Предвозрождение представляет собой преодоление темных веков чужеземного ига.

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

истинное объяснение как одно из явлений в громадном движении восточноевропейского Предвозрождения.

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

Языковое, религиозное и культурное единство не было только «остатком» былой общности. Напротив, восточноевропейское Предвозрождение укрепило это единство. Этому единству способствовали выработка единой орфографии, единых стилистических приемов, переезды из страны в страну писателей, художников, ремесленников, церковных деятелей, создание единого умственного движения и связанной с этим единой религиозной, философской и художественной литературы.

Эпоха Предвозрождения оказала огромное влияние на характер русской культуры последующих веков. Живопись Андрея Рублева и его последователей оказывала влияние и в XVI, и в XVII вв. Ее влияние не прекратилось в XIX–XX вв. Психологизм литературы XIV–XV вв. сказывается и в дальнейшем. Впоследствии эти начала русской живописи и русской литературы развились в особую «сердечность» русского искусства, о которой писал М. Горький[76].

Плетение словес в значительной мере превратилось в прием, но прием этот все же дожил до XVIII в. и отразил обостренную любовь к слову русских писателей. Живописное начало в русской архитектуре, усиленно развивавшееся на грани XIV и XV вв., расцвело с необыкновенной пышностью в XVI и XVII вв. Но русское Предвозрождение не перешло в настоящее

Возрождение. Предвозрождение тем и отличается от Возрождения, что оно еще тесно связано с религией. В нем уже сильны еретические течения и антицерковные настроения, пробуждается индивидуализм, божество очеловечивается, все наполняется особым психологизмом, динамикой, рвущей со старым и устремляющейся вперед. Но религия по-прежнему подчиняет себе все стороны культуры.

Освобождение различных сторон культуры от религии начало решительно проявляться в России только с конца XVII в. До этого могут быть отмечены только отдельные элементы возрожденческой культуры[77].

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

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

РОССИЯ И ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА В XVI в.

С конца XV в. объединенное Русское государство становится лицом к лицу с Литвой, Польшей, Ливонией, Швецией, Турцией, Ираном. Москва завязывает непосредственные отношения с европейскими странами: Австрией, Венгрией, Венецией, Римом, Германией, Данией. Русское правительство вступает в различные союзы со странами Западной Европы; оно вызывает архитекторов, ремесленников, горноделов, оружейных мастеров, которые вместе с русскими участвуют в общем промышленном подъеме страны.

Деятельные сношения Русского государства с другими странами вызывают рост национального чувства, чувства гордости за свою родину. Тверской купец Афанасий Никитин, на 25 лет раньше западноевропейских путешественников проникший в Индию (1466–1472) и составивший о ней обстоятельные и умные записки, повидав многие страны, писал: «Да сохранит Бог землю Русскую! Боже, сохрани ее! В сем мире нет подобной ей земли. Да устроится земля Русская»[1]. Русских путешественников и дипломатов, ездивших в Западную Европу в конце XV и XVI вв., всегда отличала крепкая уверенность в себе, в своем достоинстве представителей России. Русские дипломаты умело пользуются своею историческою ученостью и создают сложную теорию власти московских государей, высоко поднимавшую авторитет русского монарха над остальными европейскими королями и правителями. Это была творческая политическая идеология, направлявшая политику Русского государства по пути защиты национальных интересов, национальной культуры в сложной среде европейской цивилизации. Такова ведущая линия отношений России к Западной Европе в XVI в.

1

Не только Россия была заинтересована в конце XV–XVI вв. в деятельных сношениях с европейскими странами. Сами западноевропейские государства наперерыв стремятся к союзу с могущественной страной на Востоке Европы.

Необычайные военные успехи Турции во второй половине XV в. вселили ужас и смятение в среду европейских народов. В 1453 г. после двухмесячной ожесточенной осады пал Константинополь. В 1459 г. была завоевана Сербия и обращена в турецкий пашалык. В 1460 г. турки завоевали Афинское герцогство и вслед за ним всю Грецию. В 1462 г. они захватили Лесбос и Валахию, в 1463 г. — Боснию, в 1467 г. — Албанию, а затем Герцеговину. В 1476 г. турки опустошили Молдавию, а в 1479 г. заключили победоносный мир с Венецией и Неаполем.

Расцвет турецкого могущества на Востоке совпал с ростом силы и международного престижа молодого Русского государства. Иван III деятельно сносится с западноевропейскими государствами, и западные властители усиленно стремятся польстить самолюбию восточного государя обещаниями королевского титула и признанием за ним прав на константинопольское наследство. Западноевропейские государства всячески стремятся вселить Ивану III мысли о владычестве на Востоке, столкнуть Москву с Турцией и тем самым сделать Русское государство послушным орудием своей политики. Одно из первых мест в этих завязавшихся сношениях Западной Европы с Москвою принадлежало папе. Маня и соблазняя Ивана III византийским наследством, римская курия стремилась вовлечь Москву в общеевропейский союз для борьбы с исламом. Именно для этого и был задуман в Риме брак Ивана III с Софией Палеолог — племянницей последнего византийского императора Константина VIII. В пути византийскую принцессу сопровождал легат папы. В Риме надеялись приобрести в супруге царевны не только нового союзника против Турции, но и, возможно, нового члена католической церкви. Вскоре после брака Ивана III и Софии Палеолог сеньория Венеции, всегда точная и осторожная в своих решениях, писала Ивану III, что Византия «за прекращением императорского рода в мужском колене должна принадлежать вашему высочеству в силу вашего благополучнейшего брака»[2]. Но Иван III не был склонен к войне с турками. В 1495 г. в Константинополе появились московские послы, чтобы обеспечить русским купцам беспрепятственную торговлю с Турцией.

Попытки соблазнить Москву константинопольским наследием и вовлечь Русское государство в войну с Турцией особенно усилились при Василии III. В 1519 г. магистр прусского ордена сообщал Василию III через своего посла Дитриха Шонберга о желании римского папы «наияснейшаго и непобедимейшаго царя всеа Русии короновать в христьянского царя»[3] с тем только, чтобы Василий III принял участие в антитурецком союзе. В ходе переговоров Шонберг говорил о союзе против «християнского врага Турка, кой держит наследие царя всеа Русии»[4]. Однако московские бояре отвечали Шонбергу, что Василий «хочет вотчины своее земли Русские»[5], и не приняли во внимание «костянтинополскую отчину»[6], на которую указывал им Шонберг. Ни Иван III, ни Василий III, ни Иван IV не были склонны к войне с Турцией из-за византийского наследия. Властители Запада напрасно обольщали себя надеждой общего с Москвою крестового похода против ислама. В Москве иначе смотрели на константинопольское наследие и нисколько не заботились о земельных приобретениях в Турции. Грозный не дал ответа австрийскому императорскому посольству 1576 г. на предложение «цесарства греческого» и титула «всходного цесаря» (царя Востока); он не дал его, несмотря на все свое ревнивое отношение к признанию своего царского титула на Западе.

Несмотря на состоявшийся брак Ивана III с Софией Палеолог, расчеты папской курии на то, что московские государи отныне будут считать себя наследниками византийских императоров, не оправдались. Московские государи ни разу не заявили своих прав на императорский титул, несмотря на то что германский император Максимилиан I сам называл Василия III императором, и ни разу не обнаружили притязаний наследовать права Софии Палеолог на Византию. Пересматривая многочисленные доказательства прав, которые предъявляли московские великие князья на царский титул, мы нигде не найдем ссылок на получение этих прав через брак Ивана III с Софией Палеолог. Обращаясь к восточным патриархам за утверждением царского титула, Иван IV говорит о своем родстве с византийскими императорами, но ни разу не вспоминает о своей бабке Софии Палеолог. Не упоминает о родстве московских великих князей

с византийскими императорами через Софию Палеолог и официальная литература Москвы XVI в. — «Сказание о князех Владимирских», повести о Мономаховых регалиях и дипломатическая переписка Москвы.

Это молчание официальной литературы XVI в. о правах Московского престола, полученных через брак Ивана III с Софией, находит себе соответствие в той крайней нелюбви народа к Софии, о которой единогласно свидетельствуют летописи, Курбский, Берсень-Беклемишев и даже иностранец С. Герберштейн. В Москве склонны были видеть в Софии царственную сироту, нашедшую себе приют в могущественном государстве, а не могущественную наследницу державных прав империи. В Софийской II и Воскресенской летописях, после описания похода Ивана III на Угру, летописец поместил воззвание к потомкам хранить независимость своего отечества. Это воззвание заключалось явным намеком на отца Софии — Фому Палеолога и на его сыновей, один из которых (Андрей) дважды безрезультатно приезжал на Русь торговать правами византийских императоров: «О храбрии, мужествении сынове Русьстии! потщитеся сохранити свое отечество, Русьскую землю, от поганых; не пощадите своих голов, да не узрят очи ваши пленения, и грабления святым церквем и домом вашим, и убиения чад ваших, и поругания женам и дщерем вашим. Якоже пострадаша инии велиции славнии земли от Турков, еже Болгаре глаголю и рекомии Греци, и Трапизонь, и Амория, и Арбанасы, и Хорваты, и Босна, и Манкуп, и Кафа и инии мнозии земли, иже не сташа мужествени, и погибоша и отечьство свое изгубиша и землю и государьство, и скитаются по чюжим странам бедни во истинну и странни, и много плача и слез достойно, укоряеми и поношаеми и оплеваеми, яко не мужествении... *Тако ми бога видех своима очима грешнима великих государь, избегших от Турков* со имением и скитающиеся яко странни и смерти у бога просящих яко мздовъздаяния от таковыя беды»[7]. Ясно, кажется, что «избегшие от турков» и «смерти у бога просящие» родственники византийских императоров не могли упрочить блеск русских государей и что не на родстве с ними основывалась величественная идеология Русского государства.

2

Идею «греческого наследия» внушали русскому правительству не только западные державы. Сами греки, часто приезжавшие на Русь после падения Константинополя, греческие церковные власти, обращавшиеся на Русь за материальной поддержкой, проводили в своих домогательствах ту же «греческую идею». Суть ее в общих чертах заключалась в том, что с гибелью императорской власти в Византии единственным защитником православия и греков остается московский великий князь, к которому и должны были перейти все права и обязанности императора второго Рима — Византии. Греки — турецкие послы всячески стремились расстроить мирные отношения русских с Турцией; так было при султане Селиме и Сулеймане Великолепном. Особенно известен был этой своей изменнической по отношению к Турции политикой турецкий посол, грек по происхождению, Скиндер. Русские требовали смены Скиндера, но греческая партия была сильна в Турции: Скиндер оставался на своем посту и сыграл исключительную роль в провале идеи союза, что подтвердилось после его смены в Москве в 1529 г.

Максим Грек систематически проводил идею освобождения Греции военной силой Русского государства. Он побуждал великого князя тем, что «бог грекам от отеческих престол наследника покажет»[8], то есть тою же мыслью о правах московских князей на константинопольское наследство.

Не чужда была той же идеи и среда русского духовенства, издавна воспитанная в политических представлениях византинизма. Именно в этой среде, близкой к грекам, зрела с конца XV в. мистическая теория движущегося Рима. Эта теория, возникшая на почве византийской теории всемирной супрематии императора второго Рима (Византии), пыталась перенести на московских государей византийские представления об императорской власти и рассматривала великих князей московских как законных и единственных наследников императоров Вечного Рима.

Суть этой теории сводилась к следующему: в мире существует только одно христианское богоизбранное государство, которое не может пасть до скончания века — Вечный Рим. Но Рим

этой теории — не неподвижный Рим, связанный с определенной территорией. Первый Рим пал, уклонившись в нечестие, потеряв чистоту христианской религии; второй Рим — Византия, примкнув в Флорентийской унии к первому, был завоеван турками. Отсюда родилась мысль, что Вечный Рим живет в каком-то новом государстве, оставшемся верным православию. И его искали то в Твери[9], то в Новгороде и, наконец, в Москве, необычайно быстрый рост которой совпал по времени с гибелью Византии. Естественно, что вся всемирно-исключительная роль, которая отводилась в Византии императору второго Рима как защитнику церкви и главе всех христиан, переходила теперь, с падением второго Рима, к главе третьего Рима — великому князю московскому. Эту теорию неоднократно внушали Василию III представители церкви. Дважды ее изложил в своих посланиях к Василию III старец Елеазарова монастыря Филофей, который соответственно обычному титулу византийских императоров «святой» называет Василия III[10] «освященная глава»[11] и применяет к нему другие обычные титулы византийского императора: «браздодержатель святых божиих церквей», «святыя православныя христианскыя веры содержатель» и др.

Видя в Василии III главу всех ромеев, Филофей пишет ему: «един ты во всей поднебесной христианом царь»[12]; а в другом послании: «един [есть] православный русский царь во всей поднебесной». Еще резче идея всемирной власти великого князя московского выражена Максимом Греком. Василия III Максим Грек называет «благочестивейший царю не токмо Русии, но всея подсолнечныя»[13].

Однако теория, предложенная Филофеем Василию III, была резко отлична от творческой политической теории, направлявшей меч великокняжеской власти. В противоположность наименованию московских великих князей «едиными государями во всей подсолнечной», официальная терминология точно и определенно называла их великими князьями (или царями) «всея Руси». «Блестящее марево всемирной власти», которое пытались открыть перед московскими государями в заманчивой дали сторонники теории «Москва — Третий Рим», никогда

не прельщало московское правительство, неуклонно стремившееся к единой близкой и конкретной цели воссоединения «всея Руси»[14]. Русские великие князья упорно настаивали на своих извечных правах на царство и не желали принимать свой царский авторитет из Византии, позорно утратившей свою независимость. Не по наследству, не по милости греков получили русские монархи царский титул. Русские князья «изначала государи на своей земле». Эти идеи проводятся во всех официальных документах XV–XVI вв. в дипломатической переписке, посланиях, завещаниях, официальных речах и соборных постановлениях.

Не случайно Иван Грозный говорил Поссевину: «Мы верим не в греков, а в Христа; мы получили христианскую веру при начале христианской церкви, когда Андрей, брат апостола Петра, пришел в эти страны, чтобы пройти в Рим, таким образом мы на Москве приняли христианскую веру, в то же самое время как вы в Италии, и с тех пор доселе соблюдали ее ненарушимою»[15].

Официальная литература московского правительства осталась чужда теории третьего Рима, как осталась она чужда и идее византийского наследства через Софию Палеолог. Мечта о Москве — третьем Риме никогда не была движущей силой московской дипломатии. Недаром Максим Грек упрекал русских в том, что они только «своих си ищут, а не яже вышняго»[16].

Особенно резкие различия в воззрениях греков и русских на значение царской власти сказались в придворных обрядах, выражавших несходные представления о власти обеих стран. Русские великие князья не назывались «святыми», они не принимали участия в богослужении в качестве духовных лиц, они допускали, чтобы во время обряда венчания на царство рядом с ними сидел митрополит, а впоследствии патриарх. Между тем, в Византии императору троекратно возглашалось «свят» во время обряда венчания, он занимал определенное место в богослужении, как духовное лицо, и в качестве такового благословлял народ и кадил в церкви. Он считался выше патриарха, стоявшего при нем во время обряда венчания. В византийском обряде не было обмена речами между иерархом и монархом. Между тем,

в русском обряде венчания митрополит (а впоследствии патриарх) и государь обменивались речами, содержание которых знаменательно: после возглашения клиром многолетия венчанному государю митрополит (или патриарх) поучали царя «о полезных» — об обязанностях царя к Богу, к церкви, к царской власти и по отношению к народу.

3

В течение всего XIV и XV вв. для всех русских людей прекращение татарской зависимости и крепкое противоборство татарам были заветным желанием. В договорных грамотах между собой и в княжеских завещаниях, начиная с Дмитрия Донского, постоянно читалось: «переменит бог Орду», или татар[17]. Летописи свидетельствуют, что когда Иван III колебался в решимости бороться с Ахматом (1480), мать и дядя великого князя, митрополит и все бояре «молиша его великим молением, чтобы стоял крепко за православное христианство против бесерменству»[18].

Уничтожение Иваном III зависимости от татар было тем грандиозным и долгожданным событием, с которым связан рост политической теории Русского государства. Сознание собственного достоинства, независимости от какой-либо земной власти и равноправия всем великим державам мира глубоко проникает в дипломатическую практику и политическую теорию русской монархии. Именно после прекращения зависимости от Орды (1480), а не после брака с Софией Палеолог начинает Иван III употреблять титул царя в международных отношениях с Любеком, Нарвою, Ревелем и магистром Ливонии[19]. Послу германского императора Николаю Поппелю, вторично явившемуся в Москву в 1489 г. с предложением королевского титула, Иван III велел ответить: «мы божиею милостью государи на своей земле изначала, от первых своих прародителей, а поставление имеем от бога, чтобы нам дал бог и нашим детям и до века в том быти, как есмя ныне государи на своей земле, а поставления, как есмя наперед сего не хотели ни от кого, так и ныне не хотим»[20]. Перед иностранными властителями предстал государь, полный

сознанием достоинства своей страны. Именно с года прекращения татарской зависимости растет пышность церемониала московского, появляются новые придворные должности[21], новый посольский обряд. Растет и забота Ивана III о том, чтобы русские послы ни в чем не роняли достоинства Русского государства. Послы Ивана III Плещеев, Голохвостов, Кутузов держат себя при константинопольском дворе не по-азиатски, не становятся на колени перед султаном, и султан разрешает им вести себя так, в то время когда другие европейские послы вынуждены преклонять колена, подвергаются оскорблениям и побоям. Ревниво оберегая честь Русского государства, Иван III внимательно следит за полным равенством отношений с другими европейскими государствами и оказывает иноземным послам такой же прием, какой оказывался русским послам при дворах иноземных государей. Так создавался новый посольский обряд, основанный не на заимствованиях из Византии, а на дипломатической практике.

Дипломатические отношения России с западноевропейскими государствами развивались в тесной связи с политической теорией Русского государства. Отсюда под влиянием живых потребностей государственного строительства создается теория исконного величия России и ее правящей династии.

Московские дипломаты тонко учитывают ренессансный интерес Западной Европы к Античности, сказавшийся не только в искусстве и литературе, но и в политике. Они создают теорию родства московских великих князей с императорами Древнего Рима, теорию, подчеркнувшую древность и княжеского рода, и управляемой им страны. Отсылая Юрия Грека послом к «цесарю», Иван III дал ему наказ: в случае, если от «цесаря» последует предложение выдать дочь Ивана III за племянника «цесаря», отвечать отказом, так как это не соответствовало достоинству московского государя: «во всех землях то ведомо, а надеемся, что и вам ведомо, что государь наш, великий государь, уроженый изначала от своих прародителей; а и наперед того от давних лет прародители его по изначальству были в приятельстве

и любви с передними Римскими цари, которые Рим отдали папе, а сами царствовали в Византии»[22].

Историческая легитимация власти, долженствовавшая утвердить царское достоинство московских государей, была предпринята в весьма широких масштабах. При том же Иване III было предпринято и создание официальной родословной московских великих князей. Эта родословная, оформленная в «Сказание о князех Владимирских», представляет собою родословную роспись всех известных в истории царей и властодержцев. Она начинается с рассказа о разделе земли между потомками Ноя, продолжается перечнем великих властителей, центральное место в котором занимают сведения об императоре Августе, к которому в Средние века и, в особенности, в начале эпохи Возрождения все европейские владетельные роды возводили свое происхождение. Чтобы высоко поднять авторитет московских великих князей, «Сказание» также говорит об их родстве императору Августу, через его брата Пруса, которого Август посадил управлять на побережье Вислы. По имени этого Пруса земля на Висле, как известно, издревле населенная славянскими и литовскими племенами, стала называться Прусская земля. Сюда к племени пруссов, по совету Гостомысла, пришли послы новгородцев искать себе князя. Здесь они нашли Рюрика «суще от рода римска цесаря Августа», положившего затем основу династии русских князей. Заканчивалось «Сказание» рассказом об отвоевании знаков царского достоинства Владимиром Всеволодовичем у Константина Мономаха. После победоносного похода Владимира Всеволодовича во Фракию побежденный Константин Мономах прислал ему дары — крест «от самого животворящего древа, на нем же распятся владыка Христос», «венец царский», «крабицу сердоликову, из нее же Август кесар веселяшеся», ожерелье, «иже на плещу свою ношаше», и др. «И с того времени, — сообщало «Сказание», — князь великий Владимир Всеволодович наречеся Мономах, царь великие России. И оттоле и доныне тем царским венцом венчаются великие князи владимирские, егда ставятся на великое княжение российское»[23].

Итак, согласно «Сказанию», московские великие князья ведут свое происхождение от того же римского императора Августа, от которого вели свое происхождение и главнейшие европейские царствующие дома. Русские князья получили свое царское достоинство не по наследству из Византии после ее падения в 1453 г.: они — исконные «государи на своей земле», и их царское происхождение восходит еще ко временам Античности. Царские регалии, всегда по праву принадлежавшие русским князьям, возвращены им Владимиром Мономахом силою оружия. Таким образом, эта теория всячески подчеркивала исконное, а не приносное со стороны право русских князей на царский титул, древнюсть и достоинство их рода.

В отличие от теории «Москва — Третий Рим», не вышедшей за пределы церковных кругов по преимуществу, фантастическая генеалогия русских князей и рассказ о происхождении царского достоинства великих князей от Владимира I и Владимира Мономаха имели широкое распространение в дипломатической практике XVI в. Успех этих идей развивается по мере того, как усложняются иностранные сношения России, по мере дипломатических встреч и посольств к иноземным государям, перед которыми московские великие князья никогда не хотели казаться худородными. Сведениями о родстве великих князей и о венчании Владимира Мономаха полны все официальные памятники XVI в.: Четьи минеи митрополита Макария (под 20 сентября), Степенная книга, Воскресенская летопись, Казанский летописец, Царственный летописец и т. д. Повесть о Мономаховых регалиях была вырезана на дверцах царского места в Успенском соборе (1551). Генеалогию русских князей переводят на латинский язык, явно предназначая ее для распространения за границей. Ссылками на нее пестрят дипломатические памятники XVI в.

4

Были и особые причины, заставлявшие русское правительство с особенною настойчивостью возводить принятие царского титула ко временам Владимира I и Владимира Мономаха. Поч-

ти половина русских земель принадлежала в XVI в. Польско-Литовскому государству. Древнейшие русские города — Киев, Чернигов, Полоцк, Смоленск — находились вне русских пределов. Официальная правительственная теория Русского государства выросла в значительной мере из потребностей окончательного объединения Русского государства, присоединения к нему земель, когда-то принадлежавших «прародителям» московских государей — Владимиру I и Владимиру Мономаху. Согласно официальной правительственной теории XVI в., не признававшейся поляками, московские великие князья были наследниками киевских, а Москва выступала в ней наследницей Киева — «вторым Киевом». Под знаком этой борьбы за киевское наследство проходят все дипломатические отношения Русского государства с Польско-Литовским. Пропагандируя свои права на наследство Владимира Мономаха, московские великие князья требовали тем самым признания себя боговенчанными монархами «всея Руси», а следовательно, и тех исконно русских земель, которые находились еще под властью Польско-Литовского королевства. Этим объясняются настойчивость, с которой добивалась московская дипломатия признания русской правительственной теории, и упорство Польско-Литовского государства в отказе признать право московских великих князей на царский титул.

Как видно из грамоты папы Сикста IV, написанной в 1484 г. польскому королю, в Польше серьезно опасались, чтобы папа не дал Ивану III титула императора или короля «всея России» ("...Imperialem sive regalem dignitatem in tota Ruthenica natione..."), что явилось бы санкцией на собирание московским государем русских земель[24]. В грамоте 1493 г. к литовскому великому князю Александру Иван III впервые в своих сношениях с Литвою назвал себя государем «всея Русии» и велел своему послу Дмитрию Загряжскому титуловать себя так во всех речах к литовскому князю. В случае вопросов о том, почему Иван III титулует себя государем «всея Русии», когда ни он, ни кто-либо из его предков не именовали себя так в сношениях с Литвою, Загряжскому наказано было отвечать: «государь мой со мною так

приказал, а кто хочет то ведати, и он поедь на Москву, там ему про то скажут»[25].

Во второй половине XVI в. уверенность московского правительства в праве на киевское наследство настолько возросла, что московским послам не приходилось более зазывать к себе на Москву иностранных дипломатов для объяснений. Отправляя в 1549 г. послов в Литву для присутствия при обряде крестного целования короля на перемирных грамотах, Иван Грозный наказал им передать королю: «милостию бога вседержителя и родитель наших благословением, на своем государстве царем есмя венчались прежде бывшим венчанием прародителя нашего царя и великого князя Владимера Мономаха»[26]. В следующем, 1550 г., отправляя к королю посла Якова Остафьева, Иван IV дал ему подробный наказ. На вопрос короля о титуловании Остафьев должен был отвечать: «наш государь учинился на царстве по прежнему обычаю, как прародитель его великий князь Владимер Манамах венчан на царство Русское, коли ходил ратью на царя греческого Костянтина Манамаха, и царь Костянтин Манамах тогды прародителю государя нашего, великому князю Володимеру, добил челом и прислал к нему дары, венец царьский и диядиму, с митрополитом ефесским кир [господин] Неофитом, и иные дары многие царьские прислал, и на царство митрополит Неофит венчал, и от [того] времени царь и великий князь Владимер Манамах; и государя нашего ныне венчал на царство Русское тем же венцом отец его Макарей митрополит, занже ныне землею Русскою владеет государь наш один»[27]. В 1554 г. в наказе послам — боярину Василию Юрьевичу, казначею Федору Сукину и дьяку Ивану Бухарину — снова стояли требования признания царского титула и подробное обоснование этих требований в виде повести о Мономаховых регалиях. Еще раз в 1554 г., отправляя посольство к королю с извещением о завоевании Астраханского царства, Иван IV наказал напомнить королю, что мир между ними возможен только в случае признания его царского титула[28]. Снова было наказано послу говорить, что предок царя, Владимир Мономах, венчался на царство, и царь венчался, следуя его примеру. Теория царского титула еще раз

выступает в переговорах 1555 г.[29], затем в переговорах 1556 г.[30] и т. д. Не было переговоров с Польско-Литовским государством, в которых не возник бы вопрос о царском титуловании, в которых русские не ссылались бы на родство своих государей с Августом кесарем и на царское венчание Владимира Мономаха. Споры по этому вопросу продолжались при Федоре Иоанновиче, Борисе Годунове, Василии Шуйском, Михаиле Федоровиче.

В искусстве и литературе конца XV — начала XVI в. мы найдем все те три составляющие элемента, которые определяли собою и творческую и политическую идеологию Русского государства: широкий учет западноевропейского окружения, подчинение целого в первую очередь общенациональным интересам и постепенное выявление народных начал русской культуры.

5

Идеология Русского государства, его внешняя и внутренняя политика отложились резким отпечатком на внешнем облике Москвы, отныне столичного города большого европейского государства. В своих заботах о внешнем благоустройстве Москвы московские великие князья стремятся придать ей национальный облик, воплотить в ней национальные идеалы красоты. В отличие от первых строителей Киева, стремившихся соперничать с Константинополем, как в планировке, так и в устройстве отдельных зданий (София в Константинополе и в Киеве, Золотые ворота в Константинополе и в Киеве и др.), Москва организуется как русский город, его строительство учитывает по преимуществу русские традиции.

Конец XV в. отмечен объединением соперничавших между собой русских архитектурных школ. Объединительной политике московских великих князей и объединительной политике московских летописцев, соединивших в грандиозных сводах областное русское летописание, соответствуют объединительные тенденции в области московского искусства. В грандиозной строительной деятельности Москвы приняли участие зодчие из Пскова, Новгорода, Твери, Владимиро-Суздальского княжества. Кроме зодчих русских строительных школ, Москва также

приглашает зодчих наиболее передовой в архитектурном отношении страны тогдашней Европы — Италии. В Москву приезжает бостонский архитектор и военный инженер Аристотель Фиораванти, затем Антон Фрязин, два Алевиза, Марко Руффо, Пьетро Антонио Солари, Бон Фрязин и др. В Москве сосредоточивается обширный круг архитекторов эпохи Возрождения. Все эти архитекторы работают по созданию Московского Кремля. Но планировка Кремля была основана не на итальянских, а на чисто русских архитектурных принципах. Ансамбль Кремля по-русски строился открыто во внешнее пространство на крутом берегу р. Москвы. Здания, построенные москвичами, итальянцами, псковичами, стояли рядом, играя контрастирующими формами, группируясь по живописному принципу, чуждому ренессансной ясности соотношений.

Знаменательно, что и болонец Аристотель Фиораванти и миланец Алевиз Новый подпали в Москве под мощное влияние русского искусства и сохранили в своих постройках лишь немногие новые для Руси архитектурные приемы. Выстроенный Аристотелем Фиораванти в Московском Кремле Успенский собор (1475–1479) развивал формы предшествовавшей ему русской архитектуры. Прежде чем приступить к постройке Успенского собора, Аристотель совершил обширное путешествие по русским городам; в Успенском кремлевском соборе сильно отразилось воздействие архитектуры Успенского собора во Владимире и Софии Новгородской.

Русские формы Успенского собора, связь их с формами владимирского Успенского собора и Софии Новгородской не случайны. Иван III строил в Москве центральную святыню объединенного Русского государства. Успенский собор должен был символизировать собою русскую церковь вообще так же, как София Константинопольская — греческую, как храм Воскресения: в Иерусалиме — иерусалимскую и т. д. Здесь, в Успенском соборе, хранилась главная святыня Русского государства — покровительница Москвы икона Владимирской Божьей Матери. Здесь, в Успенском соборе, происходило венчание на царство московских государей и хиротония епископов всех областей; здесь

при гробе митрополита Петра произносилась епископская присяга, и т. д. Иосиф Волоцкий называет Успенский собор «земным небом, сияющим, как великое солнце посреди Русской земли»[31]. Митрополит Филипп говорит об Успенском соборе, что он, как солнце, сияет благочестием «в всех рускых землях»[32]. В таких же выражениях говорит об Успенском соборе старец Филофей в своем послании Василию III, и др.

Построение нового Успенского собора было отмечено составлением в 1479 г. грандиозного летописного свода, как новая эра в русской истории. Свод этот подробно описывает в последних своих частях новгородский поход Ивана III и присоединение Новгорода; он заканчивался описанием торжественного открытия нового центра вселенского православия.

Исходя из идеи Успенского собора как религиозного центра «всея Руси», создаются и все окружающие его постройки. Успенский собор обстраивается целым «кустом» церквей и зданий, в построении которых принимают участие различные архитектурные школы. На месте обветшалых укреплений Дмитрия Донского возводятся новые стены и башни Московского Кремля. Стены были построены по последнему слову фортификационного искусства, сделавшего в XV в. большой шаг вперед в связи с изобретением пороха и огнестрельного оружия.

В XV — начале XVI в. Московский Кремль был сильнейшей крепостью Европы, уступая лишь Миланскому замку, законченному в 1459 г. Своими неприступными укреплениями он как бы символизировал силу и мощь Русского государства. Пышное величие и церемониальная торжественность Московского Кремля находятся в неразрывной связи с идеями государственной власти времени Ивана III.

Черты Московского Кремля отразились в стенах Нижегородского Кремля и в укреплениях Серпухова, Тулы, Зарайска в многих других русских городов. Москва, став политическим центром объединенных ею областей, распространяет свое влияние и на искусство периферии.

Однако заботы об общем национальном русском облике Москвы этим не ограничились. Национальные задачи, которые

стояли перед Русским государством, выставили перед архитектурой проблему переноса в каменное зодчество форм народного деревянного зодчества. Русская архитектура XVI в. идет по пути создания каменного шатрового храма. Простой образец такого храма заключался в деревянной церкви, в которой сплошь и рядом восьмигранный сруб увенчивался высокою кровлею с одной главой наверху. Этот новый тип каменного храма, заимствовавший свои формы из народного деревянного зодчества, постепенно усложняясь, достигает необыкновенной декоративности, отвечавшей народным вкусам.

Первые опыты переноса форм деревянной архитектуры в каменную относятся еще к очень давнему времени. Их, повидимому, можно было указать и в домонгольской Руси. Они были и в старой Москве (церковь Ивана Лествичника с колоколами наверху, 1329), и в Новгороде (круглая, «яко столп», церковь в Хутыни, 1445), и в Александровской слободе и др. Однако только в XVI в. это проникновение в каменную архитектуру форм народного деревянного зодчества приобретает широкие размеры и идейную целеустремленность обращения к народным началам.

Каменный шатровый храм Вознесения в селе Коломенском, относящийся к 1532 г., — в полной мере русская, народная во всех своих формах архитектура. Храм произвел на современников сильнейшее впечатление. Освящение его было отпраздновано Василием III необычайно торжественно. Летопись отметила его красоту и «величество»: «допрежь такой не было на Руси».

Высшее достижение этого народного шатрового стиля XVI в. — собор Василия Блаженного на Красной площади в Москве (1550–1560), выстроенный русскими зодчими Постником и Бармой, как памятник покорения Казани. Народные формы его архитектуры не были случайностью в строительной практике Русского государства. Иван IV строил собор, «сотворив совет благ» с инициатором ряда культурных начинаний XVI в. — митрополитом Макарием. Очевидно, авторитетное мнение последнего было решающим в принятии нового типа храма. Собор пред-

ставляет собой группу из 9 «столпов», частью увенчанных шатрами, и рассчитан не столько на пластическое, сколько на чисто живописное впечатление, требовавшее от зодчих особенно тонкого художественного чутья.

Храм Василия Блаженного — образец необыкновенной высоты русского строительного искусства, особенно если принять во внимание, что в эпоху его создания ни в России, ни на Западе не были еще известны основы математического расчета устойчивости архитектурных сооружений.

Построению каменного собора Василия Блаженного предшествовала (за 9 месяцев) постройка деревянной церкви его на том же месте[33]. На этой своеобразной «модели» практически проверялось, очевидно, общее художественное впечатление постройки, силуэт шатров и глав. Построение этой деревянной церкви, за 9 месяцев до заложения каменного храма, отчетливо доказывает гипотезу, выдвинутую еще И. Забелиным, о происхождении форм храма Василия Блаженного из народного деревянного зодчества[34].

Итак, и в политике, и в литературе, и в искусстве XVI в. русские стремятся утвердить свое национальное содержание, свои национальные интересы. Россия снова вошла в среду европейских государств как равноправное государство.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ[1]

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

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

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

Ценности Античности пережили различные трансформации в европейской культуре и постоянно обогащали ее собой. Первый этап усвоения Античности — это период «варварской культуры», варварского стиля VI–X вв., приведший к Каролингскому ренессансу. Второй этап — обращение Античности в недрах романского стиля. Новой стороной Античность вошла в готическое искусство, которое отнюдь не было ей чуждо. Ренессанс представляет собой, по существу, «четвертое открытие Античности». Пятое открытие Античности наступило в конце XVIII в. и было особенно интенсивным в начале XIX в. В этом новом открытии Античности, как и во всех предшествовавших, играли роль не только ученые, но и философы, писатели, архитекторы, скульпторы, живописцы и т. д. Сочинения Винкельмана, Гёте и Шиллера, живопись Давида и Менгса, а в России — Гнедич, Ф. Толстой, Мартос были теми ступенями, с помощью которых поднималось наше усвоение Античности, а вместе с тем и наша собственная, европейская культура. Для каждого культурного единства характерно свое, своеобразное обращение к прошлому и свой выбор питающих его культур. Для России XVIII–XX вв. одним из основных вопросов ее культурного своеобразия был вопрос об отношении русской культуры Нового времени к культуре Древней Руси.

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

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

как творец современной России, которая казалась полной противоположностью древней.

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

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

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

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

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

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

Руси, о Москве, о Пскове, о XII, о XIII, о XV вв.) — всюду Древняя Русь изображалась предпетровской — XVII в.

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

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

Именно такие представления о Древней Руси мы встретим и у Белинского[2], и у славянофилов. Славянофилы видели в Руси «земское», то есть в их понимании «мужицкое», царство, земледельческое по преимуществу. Ведь не случайно представитель древнего русского рода — Рюрикович по происхождению, ценивший в себе эту древность рода, — К. С. Аксаков ходил в крестьянской поддевке и по-крестьянски стригся в кружок, полагая, что так делали все в Древней Руси.

На основании наблюдений современного славянофилам крестьянства они создали знаменитую теорию общинного землепользования, объявленную «нравственным союзом людей»[3]. Идеализировались верования, быт и нравы крестьянства, под-

ражать которым стремились славянофилы. Крестьянский, замкнутый, неподвижный и «бессознательный» характер культуры Древней Руси подчеркивался в их статьях.

Ив. Киреевский писал: «...до сих пор национальность наша была национальность необразованная, грубая, китайски-неподвижная»[4]. Он отрицал существование искусства в Древней Руси[5]. Существование искусства в Древней Руси отрицали и Григорович, и другие славянофилы. Ив. Киреевский почти не расходится с Белинским, говорившим об «азиатской созерцательности» Древней Руси, но только высказывает это другими словами. Он пишет о «естественных, простых и единодушных отношениях», о законах, вылившихся «из бытового предания и из внутренних убеждений»[6]. Он говорит о «простоте жизненных потребностей» в Древней Руси[7], о «тяжелом закоснении», об «оцепенении духовной деятельности», которое было следствием татаро-монгольского ига[8]. Он отмечает простонародный, крестьянский характер народности; «...у нас искать национального — значит искать необразованного»[9].

То же повторяет Киреевский и в статье «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России». По мнению Киреевского, просвещение России следует искать «в нравах, обычаях и образе мыслей простого народа»[10]. «Русский быт, созданный по понятиям прежней образованности и проникнутый ими, еще уцелел, почти неизменно, в низших классах народа»[11]. Ив. Киреевский в статье «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»[12].

Знаменательно, что это написано Киреевским в 1832 г., а в 1833 г. Пушкин создавал «Медного всадника», где писал об окне в Европу, ссылаясь, впрочем, в примечание не на Киреевского, а на Альгаротти[13]. «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 долженствовали быть задавлены сильнейшими соседями, но даже их просвещение, процветавшее столь долгое время, не оставило почти никаких следов в нашей истории, — так несогласно оно было с целою совокупностью нашего быта»[14].

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

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

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

Неудивительно, что представления о Древней Руси как о крестьянском царстве, в котором и верхи, и низы общества жили одной и той же малоподвижной и в общем низкой культурой, были широко распространены и за пределами славянофильства. В частности, они проникли и в немецкие истории всеобщих

искусств: Куглера, Э. Ферстера, Шназе. Эти истории искусств переводились затем на русский язык, и здесь эти ограниченные представления возвращались на родную почву — в Россию, но уже с ярко выраженной враждебной к русской культуре окраской. С этими взглядами боролся еще Буслаев, но отрицательное отношение к древнерусскому искусству и непонимание древнерусской культуры продолжало чувствоваться долго.

Стоит ли говорить о том, что от Загоскина и до Мордовцева русская историческая беллетристика, разрабатывавшая тему Древней Руси (в иных случаях сильнее, а в иных — слабее), находилась под влиянием тех же, выработавшихся еще в начале XIX в. представлений об уравнительном, одинаковом для всех сословий характере культуры Древней Руси. Ни по языку, нарочито грубому, мужицкому (*пущай*, *пошто*, *дюже*, *не замай*, *таперича*), ни по платью (только более богатому), ни по своим привычкам представители высших сословий не отличались в этой дореволюционной беллетристике от крестьян, ремесленников, купцов. Князь и крестьянин, боярин и крестьянин жили одинаково: разница заключалась в обилии яств, в ценности платья, словом, в важности и количестве издержек, и только.

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

Как это ни странно, Древняя Русь жила рядом с той господствующей культурой, которая считала ее как бы несуществующей. Русь жила в огромной массе старообрядчества, создавшей свою письменность, продолжавшую бережно хранимую старую,

свое зодчество, свою живопись и прикладное искусство. Оно было близко фольклору, словесному и материальному, но отнюдь им не ограничивалось. Существовали лубочные издания, среди них особенно важные для изобразительных вкусов народа лубочные картинки, лубочные настенные листы с текстами и рисунками, продолжалось иконописание, создавалась и жила, воспитывала детские вкусы народная игрушка, глиняная и деревянная. С конца XIX в. наметилось стремление ввести древнерусское искусство в «большое» искусство России. Это стремление шло двумя путями. С одной стороны, это было возвращение к древнему искусству иконописи в творчестве Врубеля, Васнецова, Нестерова, Рериха, а с другой — стремление присоединиться к тому потоку русского искусства, которое прямым образом продолжало традиционное русское искусство. Рябушкин, Кустодиев, Петров-Водкин испытывают на себе влияние парсунного письма и провинциальных вывесок, глиняной игрушки — их цвета и их «первозданности». Особенно отчетливо возвращение к народной вывеске у Шагала. Но был и третий путь воссоединения с традиционным искусством — путь, открытый авангардом начала XX в. Авангардисты стремятся продолжить непосредственность лубочных изданий в своих изданиях, перенести в свои произведения экспрессию крестьянской и древнерусской иконы, фресок, лубочных картинок, чистоту и яркость красок, отчетливую ясность композиций, выразительность образов. Это хорошо видно на картинах Малевича, Филонова, гравюр Н. Гончаровой. Наметилась и еще одна тенденция — соединения живой традиции и обращения к древнерусской классике в произведениях Петрова-Водкина. Его «Богоматерь — Умиление злых сердец» не только по форме, но и по содержанию становится своего рода классикой русской иконописи.

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

и у всех других так называемых «авангардистов», в большинстве своем пытавшихся выразить в своих произведениях крепкую, хотя порой и наивную, веру как в Божество, так и в человека.

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

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

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

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

Так, в европейских культурах очень многих эпох огромное значение имела культура Античности, по-разному понимаемая и воспринимаемая. Главное такое «противостояние» совершилось в эпоху Ренессанса. Новая европейская культура оказалась в этот период, как некое небесное тело, на наиболее коротком расстоянии от Античности. Это «короткое расстояние» позволило новой европейской культуре лучше познать Античность и многое усвоить из старого, классического наследия. В сопоставлениях с Античностью совершился один из самых важных культурных переворотов в Европе.

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

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

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

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

Противопоставление старой, традиционной культуры новой началось еще в XVII в., до Петра и его реформ. Оно выразилось в обращениях к польской и голландской эстетической культуре, в приглашениях голландских мастеров «перспективного письма» и парсунного дела, в новых эстетических принципах и в живописи, и в архитектуре, в новых принципах церковности и т. д. Аввакум живо подхватил этот вызов, брошенный старой традиционной культуре, хотя и не заметил всех сфер, к которым этот

вызов был обращен. Таким образом, Петр I не был первым, кто поднял спор новой России со старой Русью. Но Петр всячески пытался этот спор сделать демонстративным. Он стремился не только к тому, чтобы расширить разрыв между Русью и Россией, но и утвердить в сознании современников глубину совершающегося переворота. Петр упорно создавал решительную смену всей «знаковой системы»; изобретение нового русского знамени (перевернутого голландского флага), перенос столицы, вынос ее за пределы исконно русских земель, демонстративное название ее по-голландски — Санкт-Питербурхом, создание новых и, кстати, неудобных в русском климате мундиров войска, насильственное изменение облика высших классов, их одежды, обычаев, внесение в язык иностранной терминологии для всей системы государственной и социальной жизни, изменение характера увеселений, различных «символов и эмблем» и т. д. и т. п.

Все перемены облекались в демонстративные формы. Петр сам первый заботился о создании своего нового образа царя. Вместо малоподвижного, церемониально недоступного государя всея Руси с его пышными титулованиями и пышным образом жизни Петр творил образ царя-труженика, царя-плотника, царя — простого бомбардира, царя — учителя и ученика, просветителя и исследователя. Однако многие из идей Петра зрели еще в царских хоромах Алексея Михайловича. Петр получил свое воспитание еще в XVII в. Петр был типичным представителем барокко XVII в. — «человеком барокко». Он преобразовывал то, что в силу внутренних закономерностей всего длительного предшествующего развития Руси нуждалось в его преобразованиях. Его реформы и ломки всего старого были теми грозовыми разрядами, энергия которых копилась в течение длительного времени. В иных случаях государственный корабль, управляемый Петром, шел галсами под косым углом к ветру истории, но он все же набирал силу от этого ветра — и никакого другого.

В свете быстрых и «гневных» Петровских реформ Древняя Русь стала по контрасту казаться малоподвижной и косной. Так как Петровские реформы не коснулись крестьянства

и купечества, то быт Древней Руси стал представляться в обличье того, что оставалось от нее нетронутым — крестьянско-купеческим, своего рода «Замоскворечьем» русской культуры, и Замоскворечьем по преимуществу XVII в. — последнего века Древней Руси. В формах этого XVII в. постоянно изображалась вся Русь от X и до XVII в.: в горлатных высоких шапках и неудобных долгополых одеждах, с затворничеством для женщин и с нелепым местничеством для мужчин на пирах и приемах, с недоверием ко всему иностранному и «домостроевскими» нравами в тяжелом семейном быте.

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

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

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

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

Достоевский восхищался красотой церкви Успения на Покровке (той самой, которой восхищался и Наполеон, приставив к ней особый караул во время пожара Москвы), но никак не определил — в чем же эта красота состоит. И было бы крайне инте-

ресно исследовать досконально: кто же открыл древнерусское зодчество для современников?

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

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

На таких игрушках воспитывалось особое чувство архитектуры, «игрушечности» архитектуры. Не случайно также, что излюбленным материалом русской народной архитектуры было

всегда дерево, хотя камня на Севере не меньше, чем лесов. Дерево обладает особой «совместимостью» с человеческим телом, оно «встречает» руку не холодом, а теплом. О дерево не ушибешься так, как о камень. Дерево приветливо, по-своему регулирует температуру в жилище, роднит избу с окружающей природой. Оно «живое», даже срубленное и обструганное, и вовсе не случайно, что жить в деревянных домах в Древней Руси считалось здоровее, чем в каменных. А деревянная резьба, которой каждый русский человек так разнообразно украшал свое жилище, делала дом похожим на принарядившуюся в кружево хозяйку. Я думаю, что открытие древнерусского зодчества было сделано благодаря великолепным фотографиям в «Истории русского искусства» Игоря Грабаря. Фотографии эти были переворотом в фотографировании памятников архитектуры в целом. Фотографы «взглянули» на памятники не с далеких и очень «официальных» точек съемки, которые были приняты в XIX в., а с более коротких и, я бы сказал, «интимных» расстояний, — с тех, с которых смотрит прохожий. Вот это-то и оказалось чрезвычайно важным. Именно этого настоятельно требовала древнерусская архитектура. Подобно тому как древнерусская архитектура была открыта фотографами «Истории русского искусства» И. Грабаря с помощью «укорочения расстояния», так и древняя русская литература и живопись открыты сейчас нам в своих «интимных ракурсах».

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

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

Открыло древнерусскую литературу как искусство только «Слово о полку Игореве». И это произошло настолько рано сравнительно с другими видами искусства, что хотя изучавшие и переводившие «Слово о полку Игореве» и понимали, что перед ними прежде всего памятник искусства, но многие эстетические стороны «Слова» не были еще оценены в полной мере. Красота «Слова» во всей своей многогранности оставалась долгое время нераскрытой (например, фольклорность «Слова» стала ясной только благодаря работам М. А. Максимовича).

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

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

Другая черта реализма — это появление в искусстве коротких расстояний[21], близость автора к изображаемым им персонажам, гуманизм в самом широком и глубоком смысле этого слова, взгляд на мир почти вплотную, взгляд на мир не со стороны, а изнутри человека — пусть даже воображаемого, но близкого

читателю и автору. Точка зрения автора из холодно-внешней стала теплой, конкретно-человеческой, индивидуальной.

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

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

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

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

от жития не еьзърела! Не пожьнете класа, не уже съзьревъша, нъ млеко безълобия носяща!..» и т. д.

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

В Ипатьевской летописи под 1287 г. сохранились замечательные слова, обращенные князем Владимиром Васильевичем Волынским перед смертью к его жене. Он называет ее «княгиня моа милая Олго», а в завещании пишет о ней: «А княгини моа, по моемъ животе, оже восхочеть в чернице пойти, пойдеть; аже не восхочеть ити, а како ей любо, — мне не воставши (из гроба. — *Д. Л.*) смотреть что кто иметь чинити по моемъ животе» (то есть после моей смерти. — *Д. Л.*). В «Истории о Казанском царстве» поражает уважение к врагам русского войска и даже восхищение мужеством татар — защитников Казани. В произведениях Аввакума трогает не только его самозабвенная идейная борьба, но и добрый юмор, которым, в частности, он порой смягчает и «возвышает» свое отношение к своим мучителям. Он их жалеет, над ними подшучивает, называет «горюнами», «дурачками», «бедными».

Благодаря нравственному началу, которое заключено в древней русской литературе, ее значение чрезвычайно велико именно сейчас. Любовь к родине, патриотизм также воспитывается

на этом «укорочении расстояний», на представлениях о конкретных живых людях, конкретном родном пейзаже, близком ощущении прошлого как своего прошлого, своей старины.

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

ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

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

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

Этот миф о царе-кормчем, о царе-шкипере был тем прочнее, что он был связан с цельным образом Петра: царя-плотни-

ка, царя-труженика, царя-ученого и учащегося, царя-преобразователя.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В древней русской литературе может быть отмечено несколько линий развития, приведших в конечном счете к появлению культуры Нового времени со всеми присущими этому новому времени особенностями.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Петр как личность был типичным порождением русской культуры конца XVII в. Это человек барокко со всеми его противоречивыми чертами. Уточняя, мы могли бы сказать, что Петр был порождением русского барокко конца XVII в., в котором особенно сильны были ренессансные явления — с их склонностью к просветительству и реформаторству, к восприятию научного отношения к миру, чувствительностью к западным европейским влияниям, со склонностью к известному барочному «демократизму», к синтезу наук, ремесел и искусств, к типичной для русского барокко энциклопедичности образования, к барочному

представлению о государственности и долге монарха перед своей державой и ее подданными, к пониманию истории как цепи героических событий и поступков и т. д. Даже само представление Петра о переходе просвещения из одной страны в другую по часовой стрелке, высказанное им в его речи при спуске корабля «Полтава», было типично барочным.

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

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

От барокко в Петре были многие черты его характера: его склонность к учительству, его уверенность в своей правоте, его «богоборчество» и пародирование религии в сочетании с несомненной религиозностью, его доброта и жестокость, и многие другие противоречия его натуры.

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

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

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

эпохой очень важной, но не вносящей ничего катастрофического в развитие русской культуры.

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

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

ПЕТЕРБУРГ В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ*

Прежде всего хочу поблагодарить всех моих коллег, находящихся в этом зале, за ту честь, которая мне оказана. Я чувствую себя сегодня в университете XXI в. Если основная часть европейских университетов гордится своим прошлым, то мы должны гордиться своим будущим, которое, я надеюсь, будет великим, спокойным и первозначным в Европе.

В этом я абсолютно уверен. Основное, что я хочу пожелать университету будущего, так мы зовем ваш Университет, я скажу в конце лекции и тогда будет понятно, почему я об этом говорю.

Ограничусь тем общим, что характеризует именно петербургскую культуру. Нам важно, особенно сейчас, осознать свою роль, свой характер, свою индивидуальность как города, города первостепенной культуры, чтобы развивать и поддерживать хотя бы наиболее важное и значительное в культурной деятельности наших предшественников-петербуржцев.

Мне хочется сегодня выделить характерные только для Петербурга черты, свойственные всем векам его существования, которые необходимо поддерживать в будущем. Можем ли мы в самом деле говорить о существовании специфических рус-

* Актовая лекция, прочитанная 19 мая 1993 г., в день вручения Д. С. Лихачеву диплома и мантии Почетного доктора СПбГУП. Впервые опубликована: *Лихачев Д. С.* Петербург в истории русской культуры. СПб. : СПбГУП, 1994.

ских черт в культуре нашего города? Я думаю — можем. Можем, если не будем придерживаться некоторых устарелых взглядов на наш город и, прежде всего, того утверждения, что Петербург не столько русский, сколько европейский город, и что, дескать, Петр изменил характер русской культуры кардинальным образом.

Нам говорят, что Петербург по своему внешнему облику самый европейский из русских городов. И из этого исходят, характеризуя русскую культуру. Да, это так, но и не так!

Европейские города в основном восходят к Средневековью, и в древнейшей своей части характер этих городов совершенно иной. Это очень узкие улицы, концентрическая планировка, которая как будто кружит вокруг своего центра. С этой точки зрения более европейскими кажутся Таллин, Вильнюс и другие подобные им города.

Таким был и Париж до его перестройки Османом. Но Петербург не похож ни на один из европейских городов. Мне приходилось писать, что для Петербурга характерно совсем другое. Главное в облике нашего города — четко выраженные горизонтали. Первая горизонталь — это линия соприкосновения воды и земли на колоссальных пространствах разветвленного устья Невы. Благодаря отвесным набережным, которые имеются только в Петербурге, это идеально прочерченные линии. Линия соприкосновения воды и земли — самая важная.

Другая горизонталь — это ровный, всегда одинаковый уровень набережных. И третья горизонталь — четкая линия домов, линия соприкосновения крыш домов и неба, которая регулировалась специальными постановлениями: не выше Зимнего дворца.

К этим горизонталям восходят вертикали: перпендикуляры Петропавловского, Михайловского и Адмиралтейского шпилей как бы подчеркивают основные горизонтали города.

Между тем в Петербурге можно найти и довольно много архитектурных традиций Москвы XVII в., которые продолжены здесь, несмотря на петровские преобразования. Их можно обнаружить в планировке зданий Двенадцати коллегий.

«Двенадцать коллегий» — это сеть, анфилада зданий, примыкающих друг к другу по тому типу, как примыкали приказы в Москве. Башня Адмиралтейства с въездной аркой и шпилем над ней напоминают части древнерусского кремля. Старые традиции можно найти даже в сводах Меншиковского дворца: там и псковские, и новгородские своды.

Еще одна особенность русских городов, ярко выраженная в Петербурге, — гостиные дворы, характерные для Архангельска, Новгорода, Костромы, Ярославля, Калуги и многих других русских городов. Все они имели солидные торговые центры в виде гостиных дворов.

В Петербурге их сразу несколько: большой Гостиный двор (угол Невского проспекта и Садовой), Апраксин двор, Никольский двор, Андреевский рынок и т. д. Наличие гостиных дворов в Петербурге придавало его торговле вид и характер, типичные для русских городов.

Русский характер придавался Санкт-Петербургу и русскими церквами, которые в XIX в. стали строиться в так называемом «русском» стиле архитекторами К. А. Тоном, А. И. Штакеншнейдером и др. Особенно много строил Тон, но именно его церкви в Петербурге почти все уничтожены. Стиль этот не был подражательным, он во многом отвечал потребностям церкви. Подражание обычно в какой-то мере отрывает содержание от формы. Здесь этого не было. Например, колокольни требовались по законам церковного богослужения; пятиглавия соответствовали русскому религиозному сознанию. Наконец, обильное золочение, которого не имел ни один крупный храм на Западе. Золото куполов — очень характерное русское явление, русское с XII в., и оно ярко выражено в Петербурге.

Замечательным примером продолжения русских традиций в истории русского Петербурга является Благовещенская церковь на Васильевском острове, созданная в середине XVIII в. Кто был строителем этой церкви — неизвестно, но здесь видно влияние архитектурных традиций Москвы XVII в., которых в самой Москве уже не было. Церковь эта, точнее, ее истинно русская архитектура, отмечалась неоднократно в литературе. И я обра-

щаю ваше внимание на нее потому, что это изумительное чудо. Чудо соединения Петербурга с остальной Русью. Таким образом, нельзя говорить о псевдорусском стиле зодчества второй половины XIX в.

Древнерусские культурные традиции живут в Петербурге и в письменности, преимущественно старообрядческой, и в музыке, преимущественно церковной, и в русском деревянном зодчестве, потому что в Петербурге строились даже деревянные церкви с восьмигранным шатровым покрытием.

Как свидетельством особой русскости Петербурга — могу поделиться и своими детскими впечатлениями.

В Петербург часто приезжали крестьяне, главным образом Олонецкой, Ярославской, Новгородской, Архангельской и прочих губерний. Лодки с северной глиняной посудой и игрушками въезжали в Лебяжью канавку, Мойку, Фонтанку, и здесь торговали привезенным. Крестьяне, приходившие в город на заработки, приводившие барки с кирпичом и дровами, создавали особый колорит Петербурга, связанного со всеми другими частями России водным транспортом. Одним словом, Петербург как город — не просто европейский, он явно русско-европейский город. Петербург и чрезвычайно европейский, и чрезвычайно русский. Поэтому он отличается и от Европы, и от России.

Что действительно отличает Петербург от других русских городов — это то, чего не было в русских традициях XVII и предшествующих веков: обилие монументов, властно подчиняющих себе пространство. Они не просто расставлены по городу, а как бы группируют вокруг себя все архитектурное пространство. Это и Медный всадник, и памятник Петру I у Инженерного замка. Кстати сказать, мне кажется, что это самый лучший памятник Петру, в нашем городе во всяком случае. Памятники А. В. Суворову, М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли у Казанского собора, Александровская колонна, Румянцевский обелиск и др.

Роль монументов в Петербурге действительно совершенно новая для России. Русь знала только один вид монументального увенчания событий и людей — церкви и часовни. Здесь,

в Петербурге, появилась новая традиция, связанная с европейскими обычаями. Ибо это не только русский, но и европейский город.

Важной особенностью Петербурга была его научная связь со всем миром, не только с Европой. Это центр арктических и антарктических исследований.

Стоит обратить внимание на особую роль Петербурга в освоении Дальнего Востока, Аляски и запада Америки, вплоть до Сан-Франциско.

Рядом с Большим и Мариинским театрами (Большого театра сейчас в Петербурге нет, а Мариинский остался) помещалось здание Российско-американской компании, недавно, к сожалению, перестроенное. Вблизи Исаакиевского собора располагалось Императорское русское географическое общество (оно и сейчас существует), чей научный престиж равнялся престижу Российской академии наук. А в самой Академии наук, самой важной, как мне представляется, областью исследований были восточные языки, этнография восточных народов и исследования восточных религий. Упомяну здесь Ф. И. Щербатского, С. Ф. Ольденбурга, Б. А. Тураева, П. К. Коковцова — специалиста по древнееврейскому языку, И. Ю. Крачковского — и можно было бы назвать многих других.

Петербургская академия, очень небольшая, была лучшей в мире академией в области филологических, гуманитарных наук и, главным образом, в изучении восточных языков. Это делает Петербург не просто европейским городом, а городом, соединившим в себе градостроительные и культурные традиции различных европейских стран, в частности допетровской России. Петербург — город общемировых культурных интересов, это отразилось и в его внешнем облике: на берегу Большой Невы стоят египетские сфинксы, китайские шицзы и античные вазы. Кстати сказать, это характерная черта не только Петербурга, но и Рима, и Парижа, и Лондона — центров мировой культуры. И это очень важная черта нашего города.

Вторая черта Петербурга, отразившаяся в различных областях, — академизм, склонность к классическому искусству,

классическим формам. Это проявилось как внешне — в зодчестве, в облике Петербурга и его окрестностей, так и в существе интересов петербургских авторов, творцов, педагогов и т. д. Можно упомянуть хотя бы о том, что в нашем городе все основные европейские и мировые стили приобретали классический характер. Скажем, модерн начала XX в. в Петербурге резко отличается от модерна московского тем, что этот стиль вскоре приобрел классические формы, и стали создаваться классические здания.

Петербургский академизм был объявлен в свое время реакционным направлением. При этом забывалось, что те течения, которые порвали с академизмом, например передвижники, проходили довольно неплохую, именно академическую школу. В работах первых передвижников легко увидеть школу Академии художеств: в композиции, в решении цветовых задач и т. д. Наконец, гражданский пафос передвижников восходит к гражданскому пафосу академистов, создававших картины на широкие академические, исторические темы.

Другая черта, связанная с академизмом, — профессионализм: в науке, искусстве, даже в технических специальностях. Профессионализм во всем является следующей очень важной особенностью петербургской культуры.

Характерная деталь, определяющая этот профессионализм, — тесная связь наук и искусств с обучением. Научные школы были даже формально связаны с учебными заведениями. Научная школа всегда соединялась с учебной и наоборот. Эту черту петербургской культуры особенно важно вспомнить сейчас, ибо она тщательно уничтожалась в годы советской власти путем закрытия отдельных научных, учебных заведений или путем запрещения ученым совмещать научную работу с учебной. На моей памяти это было запрещено дважды, и оба раза имело гибельные последствия и для учебных, и для научных заведений. Указы Никиты Хрущева и других руководителей продолжали ту же политику: они запрещали ученым зарабатывать деньги в нескольких учреждениях. Тем самым убивалось совмещение науки и преподавания.

Позволю себе напомнить об ученых учебных заведений, сыгравших огромную роль в воспитании профессионалов и прославивших русскую науку техническими изобретениями, научными открытиями, созданием высокохудожественных произведений и т. д. Это Петербургский университет, который всегда являлся не только учебным, но и научным заведением, с которым связан целый ряд открытий. Это Военно-медицинская академия, которая одновременно была и лечебным, и научным, и образовательным учреждением. Академия художеств также была и учебным заведением, и научным учреждением, и музеем. Музея сейчас там практически нет. Эта многопрофильность — очень характерная черта именно петербургской культуры. Мариинский театр, а до того петербургский Большой театр, с начала XIX в. имеет при себе балетное училище. Теперь это Академия русского балета. В Консерватории есть оперная сцена, знаменитая тем, что в свое время там была поставлена «Кармен», и блоковское увлечение Карменситой родилось именно в театре Консерватории. Императорская певческая капелла была не только концертной организацией, но и творческой, и в какой-то мере учебной. Там создавали свои произведения выдающиеся русские композиторы.

Не могу не отметить и того, что многие специальные учебные заведения давали очень глубокое и разностороннее общее образование. Поэтому профессионализм отнюдь не следует смешивать с узкой специализацией. Напомню, что русские инженеры благодаря своему образованию и очень широкому профессионализму чрезвычайно ценились во всем мире. Начало многих современных явлений инженерной культуры связано именно с русскими учеными. Это, например, И. И. Сикорский, создавший вертолеты-геликоптеры; В. К. Зворыкин, который изобрел телевидение; русские ученые, создавшие самые современные корабли в Европе. Все они обучались в Петербурге. Именно благодаря тому, что они получили широкое и одновременно хорошее профессиональное образование, им удалось этого добиться. То есть петербургское образование было лучшим в мире, а осо-

бенно хорошо в петербургских учебных заведениях было поставлено преподавание языков.

Мне довелось не так давно просматривать программы и отчеты об учебных занятиях немецких школ в Петербурге. Немцы, которые играли в Петербурге очень большую роль, — это не приезжие, а местные немцы, предки которых прибыли сюда при Екатерине II и приобрели здесь совершенно особый характер благодаря тому, что они жили на Васильевском острове тесной колонией. Я был поражен программами немецких школ. Естественно, там преподавался их родной немецкий язык; русский язык как полуродной, а также церковнославянский язык, греческий, латынь и факультативно — английский. Английский язык тогда еще не имел такого мирового значения, как сейчас, и во всех петербургских школах преподавался факультативно. Основными языками были немецкий и французский, а кроме того, греческий и латынь.

Знание иностранных языков позволяло строже относиться и к русскому. Замечательный язык И. С. Тургенева, Н. С. Лескова и многих других, да и А. С. Пушкина в том числе, Пушкина — Француза, как его называли в лицее, объясняется именно тем, что благодаря изучению иностранных языков у них было лингвистическое чутье. Знание языков нужно не только для переводов и самостоятельного чтения. Оно чрезвычайно важно для общего умственного развития. И преподавание иностранных языков в русских, немецких или французских школах Петербурга было важной чертой петербургской культуры.

Сочетание ученой и учебной деятельности мы видим и в институте П. Ф. Лесгафта на ранних этапах его существования. Здесь преподавались, и на очень высоком уровне, общеобразовательные предметы, в том числе философия и история искусств. Здесь, на курсах Лесгафта, издавались научные труды. Большое участие в их работе принимал впоследствии репрессированный русский ученый Александр Александрович Мейер, Ксения Анатольевна Половцева и многие другие.

Любопытной и поучительной чертой Петербурга и его высших учебных заведений было чтение первых лекций, непременно

посвященных общим мировоззренческим темам. Я отлично помню, как еще в начале 1920-х гг. вся интеллигенция Петербурга собиралась на первых лекциях академика И. П. Павлова. У нас прерывались занятия в школе, потому что учителя, извиняясь, говорили, что они должны пойти на лекцию Павлова, которую он читал в Военно-медицинской академии. Лекции Павлова всегда были событием в петербургской жизни, так же как и чтение первых лекций Л. П. Карсавиным и многими другими. Павлов же тогда, как я помню, говорил о религии. И это в начале 1920-х гг. — в пору, когда начиналось страшное гонение на религию. В Петербурге только что прошел процесс над митрополитом Вениамином, однако И. П. Павлов смело отстаивал необходимость религиозного мировоззрения.

Еще одна черта характеризует петербургскую культуру. Я думаю, впрочем, что это черта русской интеллигенции в целом — в том числе и московской, и провинциальной. Но она настолько важна, особенно для нашего неизбежного грядущего возрождения, что обойти ее, говоря о культуре Петербурга, никак нельзя. Это обилие общественных и полуобщественных, полугосударственных объединений, в которых собиралась мыслящая часть общества — ученые, художники, артисты, музыканты и т. д. Благодаря этим неофициальным организациям люди, получившие высшее образование, не чувствовали себя по окончании вузов оторванными от культурной, научной и художественной жизни. На какой бы работе, в какой бы местности они ни находились, они всегда объединялись в различные группы. Об их значении можно судить хотя бы по тому факту, что именно с ними, с этими обществами, кружками, журфиксами и так далее, собиравшимися зачастую на частных квартирах и в помещениях школ, не предусмотренных для таких собраний, с первых месяцев захвата власти большевиками началась усиленная борьба, потому что в них большевики видели соперников, опасных для них.

Я предлагаю вспомнить такие наиболее крупные организации, как Общество врачей, кстати сказать, построившее на собственные средства несколько больниц в Петербурге с бесплат-

ным лечением; Общество архитекторов, художников, основанное в 1903 г.; Вольное экономическое общество, существовавшее с XVIII в. до 1917 г. Кроме того, Общество имени А. И. Куинджи (1909–1910), Общество камерной музыки (1872–1915). До 1878 г. оно называлось обществом квартетной музыки и какое-то время возглавлялось Н. А. Римским-Корсаковым. Общество петербургских художников (1893–1916), Общество поощрения художеств (1821–1929). Музыкальные вечера у Михаила Юрьевича Виельгорского, у его брата Матвея Юрьевича. Эти вечера не имели названия, но, по существу, это тоже были сообщества. Вольные общества любителей российской словесности, наук и художеств и другие общества. Многие собрания группировались вокруг восточного факультета Петербургского университета. Там существовали кружки арабистов, занимавшиеся индийскими религиозными учениями. Огромную роль в русской культуре сыграла Вольфила. Это Вольная философская ассоциация, в которую входили виднейшие русские философы, в ней участвовали А. А. Блок, И. О. Лосский, И. М. Франк, Л. Ю. Мейер и многие другие.

Были и кружки, собиравшиеся на частных квартирах, вроде кружка вторничан, потом названного «Воскресение», собиравшегося у Александра Александровича Мейера и Ксении Анатольевны Половцевой.

Невозможно перечислить все общественные формирования, где собирались люди, объединенные профессиональными, духовными или мировоззренческими интересами. Скажу только, что эти общественные объединения играли колоссальную роль прежде всего в формировании общественного мнения. Общественное мнение в Петербурге создавалось не в государственных учреждениях, а главным образом в этих частных кружках, объединениях, на журфиксах, на встречах ученых и т. д. Именно здесь формировалась и репутация людей, впоследствии замененная характеристиками треугольников. Но когда-то репутация была у каждого специалиста, у каждого ученого, и она создавалась именно в этих кружках, общественных объединениях.

Кроме того, эти общественные группы, формировавшиеся в первую очередь по специальностям, поддерживали в участниках осведомленность по их профессиональным знаниям и способствовали росту петербургского профессионализма.

Скажем, Петербургский политехнический институт с самого своего основания стал во главе технической мысли, потому что главным образом из Политехнического института вышли наши физики-ядерщики и другие ученые мирового уровня. Этот институт объединял различные землячества — польские, финские и т. д. Еще в 1960-х гг. в Варшаве существовало объединение польских инженеров, окончивших Политехнический институт. Настолько важной была эта аура, эта среда, вся атмосфера Политехнического института, что даже спустя много лет, когда в Петербурге ее уже давно не было, она продолжала существовать в Варшаве.

Эти объединения поддерживали профессионализм и репутацию людей и делали невозможным казенное отношение к своим специальностям, которое развилось впоследствии.

В заключение хочу сказать, что в Петербурге сконцентрировались самые лучшие черты русской культуры, потому что все, о чем я сейчас говорю, в какой-то мере было свойственно и другим городам. Так, в Москве было много таких же обществ, как в Петербурге, — полуофициальных, полугосударственных или государственных, в которых создавались частные кружки, организации, общества. В наших периферийных городах было очень много краеведческих объединений. Однако в Петербурге, где этих кружков и организаций было особенно много, сконцентрировались лучшие черты русской культуры. Культуры очень высокой, но заслоненной мифическими представлениями, внедрившимися в наше сознание.

Это особая тема для разговора, но мне хочется подчеркнуть, что мы иногда живем мифическими представлениями о самих себе. Например, о том, что русские — плохие организаторы. Это полностью опровергнуто эмиграцией, которая сумела сформировать целый ряд научных обществ в Болгарии, Сербии, где были созданы медицинские факультеты и даже пожарные ко-

манды. Русские поражали именно своими организаторскими способностями, глубокой интеллигентностью и т. д.

Между тем у нас, живущих в Петербурге, из-за традиционного консерватизма совершенно другое представление о русской культуре. Внушили нам мысль, что русские плохие организаторы или что в русской истории всегда случалось то или иное, и мы забываем о том, какие мы на самом деле, что собой представляем.

Выделение петербургской русской культуры в самостоятельное явление имеет под собой основание, обусловленное в первую очередь концентрацией здесь во второй половине XVIII, в XIX и в начале XX в. интеллектуальных сил страны. Поэтому здесь, в Петербурге, по существу, сконцентрировались именно все лучшие стороны русской культуры.

Петербург характеризует не просто близость и схожесть с Европой, как это часто трактуют, а именно концентрация особенностей русской культуры. Эта концентрация сделала наш город одним из самых русских среди русских городов. Он самый русский среди русских, и самый европейский среди европейских городов!

Поэтому Петербург и не похож ни на один русский и ни на один европейский город.

Потому что в обоих смыслах он самый, самый!

И, заключая свою лекцию, я бы очень хотел пожелать нашему Университету, который весь обращен в будущее, в XXI в., сохранить и развить эти петербургские черты.

Я не случайно на них остановился, потому что можно было бы остановиться и на ряде других, но это именно то, что нужно нашему Университету.

Я не случайно произношу НАШЕМУ, потому что теперь я — ВАШ!

Прежде всего я хочу, чтобы вы не теряли связи друг с другом и по окончании университета.

Чтобы вы объединялись в общества и сообщества, которые будут существовать и после окончания университета. Чтобы свой профессионализм, который здесь получите, вы сохраняли

и развивали в будущем. Чтобы этот профессионализм и академизм был всегда с вами.

И чтобы вы обращали больше внимания на знание иностранных языков и на совершенствование своего родного, русского языка — благодаря хорошему знанию иностранных языков.

Чтобы вы не допускали в свою речь ужасные ошибки, которые сейчас просто гнетут, когда вы смотрите телевизор, слышите речи наших депутатов и журналистов.

Чтобы все это успешно преодолевалось вами в вашем профессионализме и хорошем академизме!

Спасибо вам за внимание!

ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА (по воспоминаниям)[1]

Предлагаемые вниманию читателей заметки не разрешают, а лишь ставят некоторые вопросы, нуждающиеся в более организованном и подробном освещении.

Как известно, старые города имели социальную и этническую дифференциацию отдельных районов. В одних районах жила по преимуществу аристократия (в дореволюционном Петербурге аристократическим районом был, например, район Сергиевской и Фурштатской), в других — мелкое чиновничество (район Коломны), в третьих — рабочие (Выборгская сторона и другие районы заводов, фабрик и окраины). Довольно компактно жили в Петербурге немцы (Васильевский остров: см. роман Н. Лескова «Островитяне»; немцы населяли отдельные пригороды — Гражданку, район Старого Петергофа, район в Царском Селе и пр.). Этими же чертами отличались и дачные местности (например, на Сиверской жило богатое купечество; квалифицированные мастеровые жили на даче с дешевым пароходным сообщением —

по Неве, а также на Лахте, в Келломяках около Сестрорецкой узкоколейной железной дороги, и пр.). Были районы книжных магазинов и «холодных букинистов» (район Литейного проспекта, где со времен Н. А. Некрасова располагались редакции журналов), кинематографов (Большой проспект Петербургской стороны) и др.

Социальной и национальной топографии Петербурга посвящено довольно много очерков, выросших на основе «физиологических очерков» в середине XIX в. и продолжавших появляться вплоть до 1917 г.

Обращает на себя внимание попытка Н. В. Гоголя в повести «Невский проспект» обрисовать смену социального лица Невского проспекта в разные часы дня и ночи.

Моя задача состоит в том, чтобы наметить наличие в Петербурге в первой четверти XX в. районов различной творческой активности.

Четкая «интеллектуальная граница» пролегала в Петербурге первой четверти XX в. по Большой Неве. По правому берегу, на Васильевском острове, располагались учреждения с традиционной академической научной и художественной направленностью — Академия наук с Пушкинским Домом, Азиатским музеем, Кунсткамерой, Библиотекой Академии наук, являвшейся в те годы значительным научным центром, Академия художеств, Университет, Бестужевские курсы и... ни одного театра, хотя именно здесь, на Васильевском острове, на Кадетской линии с 1756 г. стал существовать первый профессиональный театр — Театр Шляхетского корпуса, — того корпуса, где учились М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, В. А. Озеров и др.

Иным был интеллектуальный характер левого берега Большой Невы. Здесь в соседстве с императорскими дворцами и особняками знати нашли себе место не только императорские театры, кстати сказать, не чуждые экспериментов (достаточно напомнить интенсивную балетную деятельность Мариинского театра, постановки В. Э. Мейерхольда в Мариинском и Александровском театрах, театральную активность Малого драматического театра на Фонтанке и Михайловского театра в начале

1920-х гг.). На левом берегу Большой Невы на Большой Морской находился выставочный зал Общества поощрения художеств. У Таврического сада существовала знаменитая «Башня» Вячеслава Иванова с журфиксами, на которых бывал весь интеллектуальный Петербург и даже осуществлялись небольшие постановки и интересные выступления. На Литейном проспекте ее сменил известный «Дом Мурузи», где собирались поэты.

На Надеждинской (теперь улица Маяковского) располагался Союз поэтов. На Троицкой улице функционировал «Зал Павловой», где выступал Маяковский. На Моховой улице в зале Тенишевского училища происходили дискуссии, в частности формалистов с «академистами». В зале Городской думы выступал поэт А. Туфанов и художник К. С. Малевич и были, если не ошибаюсь, постановки Экспериментального театра. В Калашниковской бирже выступал Маринетти при своем приезде в Петербург.

Городская дума и Соляной городок были центрами интеллектуальной активности с конца XIX в. У Нарвских ворот были выступления Молодежного экспериментального театра. На левом же берегу Большой Невы в 1909–1911 гг. существовал театрик «Голубой глаз», где впервые была поставлена «Незнакомка» А. Блока. Некоторое время существовало артистическое кабаре «Летучая мышь»[2]. Значительную роль играл на левом берегу Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской (1904–1910), в обиходе называвшийся «Театром на Офицерской». В другом «Театре на Офицерской», располагавшемся на пустыре в деревянном строении, была осуществлена постановка оперы «Победа над солнцем» (Крученых, Малевич, Матюшин). На левом же берегу существовало возглавлявшееся А. Р. Кугелем «Кривое зеркало» (1908/10–1918; возобновлено в 1922–1928 гг.), кроме того — «Старинный театр» (1911–1912). Напомним и о знаменитом артистическом кабаре на Михайловской площади — «Бродячая собака» (1910–1912) и сменившем «Собаку» «Привале комедиантов» на Марсовом поле. Там же, на Марсовом поле, существовало «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной, где были художественные выставки и первое выступление супрематизма в 1915–1916 гг. Почти все выставки «Союза молодежи», в ко-

торых участвовали и петербургские, и московские молодые художники, проходили на левом берегу — главным образом в районе Невского проспекта.

К институтам, находившимся на Исаакиевской площади, мы еще вернемся. Обращаясь к правобережной части Большой Невы, отметим, что на Петербургской стороне, помимо улицы кинематографов — Большого проспекта и Народного дома со случайной, эпизодической творческой активностью, существовал Каменноостровский проспект (ныне — Кировский) с сетью ресторанов дурного вкуса, преимущественно для «фармацевтов» (так называли в «Собаке» богатых буржуазных посетителей): «Аквариум», «вилла Эрнест», «вилла Родэ» (последний ресторан с цыганами на отрезке Каменноостровского уже в Новой Деревне). Немногие поздние интеллектуальные исключения на Петроградской стороне — это дом художника М. Матюшина и Е. Гуро на Песочной (ныне — Попова) улице на левом берегу Малой Невы. Здесь бывали Филонов, Крученых, Бурлюки и многие другие. На Большой Пушкарской улице интерес представляло в начале 1920-х гг. «Общество художников», помещавшееся в деревянном доме с выставочным помещением, где была, кстати, выставка П. Н. Филонова (среди произведений последнего помню знаменитую картину «Формула пролетариата»).

Представляется любопытным следующий факт. А. А. Блок ни разу, по всем данным, в отличие от Л. Д. Блок, не бывал в «Бродячей собаке». Зато его любимыми прогулками, даже после переезда на Офицерскую, были на правом берегу: по Большой Зелениной с мостом, ведшим на Крестовский остров (здесь на Большой Зелениной улице происходит действие его «Незнакомки» и, как утверждает Л. К. Долгополов, действие «Двенадцати»[3]). Любимыми прогулками Блока являлись и другие места на правом берегу Большой Невы — Новая Деревня, Лесное, Парголово, Озерки, но не дальше устья Сестры-реки (о северном береге Финского залива — ниже). Блок не любил изысканно интеллектуальной публики.

Теперь перейдем к самому важному для литературоведов и искусствоведов факту. На левом берегу Невы на Исаакиевской

площади располагались два центра интеллектуальной жизни Петербурга–Ленинграда: Институт истории искусств (в разговорном названии — Зубовский институт) и через дом от него на углу Почтамтской (ныне — улица Союза Связи) — Дом Мятлевых. История и значение Института истории искусств достаточно хорошо известны и в данных заметках не нуждаются в освещении. Между тем не менее важен для интеллектуальной жизни города Дом Мятлевых, история которого за первые годы советской власти мало известна литературоведам.

Вот некоторые факты. В Доме Мятлевых в 1918 г. был организован Отдел народного просвещения, вошедший затем в состав Комиссариата народного просвещения до переезда советского правительства в Москву. Здесь бывал и руководил А. В. Луначарский. Тогда же усилиями Н. И. Альтмана здесь был создан первый в мире Музей художественной культуры (открыт в 1919 г.). В экспозиции находились произведения Кандинского, Татлина, Малевича, Филонова, Петрова-Водкина. На базе музея по инициативе П. Н. Филонова здесь в 1922 г. были организованы исследовательские отделы Музея. В следующем году отделы были преобразованы в Институт художественной культуры (директором был К. С. Малевич, живший в том же доме с входом из подворотни с Почтамтской улицы; в его квартире собирались художники и поэты — бывал В. Хлебников, приходили М. Матюшин с Эндерами, поэты-обэриуты; заместителем К. С. Малевича был Н. Н. Пунин). В Институте были отделы: Живописной культуры (руководил К. С. Малевич), Материальной культуры (руководил М. В. Матюшин), Отдел общей идеологии (первоначально руководил П. Н. Филонов, его сменил Н. Н. Пунин), Экспериментальным отделом руководил П. А. Мансуров. В 1923 г. в Доме Мятлевых в годовщину смерти В. Хлебникова была поставлена В. Татлиным «Зангези» с «хлебниковской» выставкой П. В. Митурича. В 1925 г. этот Институт, утвержденный Советом народных комиссаров, стал именоваться Государственным институтом художественной культуры (ГИНХУК; не путать с московским Инхуком).

В 1926 г. в Институте была организована последняя художественная выставка, на которую пришел некий критик Серый (Гингер) и, возмущенный недружелюбным приемом Татлина (последний, стоя в дверях, не пропустил Серого, явившегося на следующий день переодетым), выступил с резкой и несправедливой критикой в газете. В конце того же 1926 г. Институт был закрыт. Н. Н. Пунин передал материалы музея в Русский музей, а Н. М. Суетин, А. А. Лепорская, М. В. Матюшин, К. С. Малевич перешли в соседний Институт истории искусств и здесь организовали «Лабораторию изучения формы и цвета».

Из изложенного ясно, что правый и левый берег Большой Невы резко различались между собой в интеллектуальном отношении, настолько, что попытки Ф. Сологуба и А. Чеботаревской организовать собственное артистическое кабаре не увенчались успехом с самого начала.

Впрочем, различие между правым и левым берегом Большой Невы не выходило за пределы ее устья. Правый и левый (южный) берега Финского залива резко расходились в обратную сторону. На южном берегу располагались дачные места, где в окружении исторических дворцов жили по преимуществу художники с ретроспективными устремлениями (вся семья Бенуа — Николай, Леонтий, Александр, семья Кавос, Лансере, К. А. Сомов, А. Л. Обер, бывал С. Дягилев и пр.). На северном берегу Финского залива располагались дачные места, где жила по преимуществу интеллигенция, склонная к творческому бунтарству. В Дюнах жил В. Б. Шкловский. В Куоккала были репинские «Пенаты», вокруг которых организовалась молодежь, юношеское и детское творчество — К. И. Чуковский, были дачи Пуни и Анненковых, жил М. Горький, жил Н. Кульбин, один год жил А. Ремизов в пансионате около «Мельницы» на Сестре-реке. Взрослые и подростки устраивали празднества, спектакли, писали озорные стихи и пародии. В Териокском театре работали В. Э. Мейерхольд, Н. Сапунов, Л. Д. Блок (о Блоке в Териокском театре см.: Собр. соч. : в 8 т. Т. 7. С. 151 и др.; Т. 8. С. 391 и др.). Нельзя и перечислить всего того, чем примечательны в интеллектуальной жизни России северные дачные места Финского залива.

Вернемся в Петроград.

В 1922 г. наметился частичный отход В. М. Жирмунского от Института истории искусств и сближение его с академическим направлением в науке о литературе. В. М. Жирмунский переезжает жить на Васильевский остров (в Горный институт) и начинает больше преподавать в Университете на факультете общественных наук по романо-германской секции. Начались острые расхождения, отразившиеся в дискуссиях в зале училища Тенишевой на Моховой и в Институте истории искусств. На левом берегу Большой Невы В. М. Жирмунского обвиняли в «академизме».

На титульном листе своей «Мелодики русского лирического стиха», вышедшей весной 1922 г., Б. М. Эйхенбаум написал следующее дарственное стихотворение В. М. Жирмунскому:

Ты был свидетель скромной сей работы.
Меж нами не было ни льдов, ни рек;
Ах, Витя, милый друг! Пошто ты
На правый преселился брег?

Б. Эйхенбаум. 2 марта 1922 г.

Книга со стихами Б. М. Эйхенбаума хранится у Н. А. Жирмунской. Различие правого и левого берега Большой Невы ясно осознавалось в свое время.

Итак, в городах и пригородах существуют районы наибольшей творческой активности. Это не просто «места жительства» «представителей творческой интеллигенции», а нечто совсем другое. Адреса художников различных направлений, писателей, поэтов, актеров вовсе не группируются в некие кусты. В определенные кусты собираются «места деятельности», куда тянет собираться, обсуждать работы, беседовать, где обстановка располагает к творческой откровенности (прошу извинения за это новое вводимое мной понятие), где можно быть «без галстуха», быть во всех отношениях расторможенным и в своей среде.

Примечательно, что тяга к творческому новаторству возникает там, где появляется группа людей потенциальных или действительных единомышленников. Как это ни парадоксаль-

но на первый взгляд может показаться, но новаторство требует коллективности, сближений и даже признания, хотя бы в небольшом кружке людей близкого интеллектуального уровня. Хотя и принято считать, что новаторы — по большей части люди, сумевшие подняться над общим мнением и традициями, это не совсем так. К этому стоит приглядеться.

О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ[1]

Нынешняя обстановка заставляет меня обратиться в редакцию с письмом, в котором — и не в первый уже раз — я отзываюсь на вопрос о том, каково же все-таки положение, каковы роль и значение интеллигенции в нашем обществе?

Это — не статья, это именно письмо, в котором автор говорит пусть и без строгого порядка, но так, как он представляет себе дело сегодня, как обязывает говорить его собственный житейский опыт.

Итак — что такое интеллигенция? Как я ее вижу и понимаю? Понятие это чисто русское, и содержание его преимущественно ассоциативно-эмоциональное.

Итак, что такое «интеллигенция»? Большой толковый словарь русского языка дает следующее определение: «Социальная группа, состоящая из образованных людей, обладающих большой внутренней культурой и профессионально занимающихся умственным трудом». Это определение явно неточно. В самом деле «социальная группа» интеллигенции настолько разнородна, что не может считаться чем-то единым. Кроме того, интеллигент вполне может не заниматься «умственным трудом» «профессионально».

Поэтому, не давая определения «интеллигенция», отметим некоторые ее характерные черты. Прежде всего — это внутренне свободные люди, живущие своими представлениями о жизни, о мире, своими нравственными убеждениями. Люди, подчиняющиеся в своей деятельности и оценках другим людям, системам

или партийным требованиям, интеллигентами, как мне кажется, не являются: они отказываются от умственной самостоятельности (а следовательно, от какой-то части своей духовной жизни), убивают в себе возможность руководствоваться только независимыми от «обстоятельств», партийных пристрастий, политической целесообразности убеждениями.

Следовательно, строго партийный человек — не интеллигент, он лишь профессионально работает в области идеологии.

Обратим внимание на еще одно обстоятельство. Постоянное стремление к свободе существует там, где есть угроза свободе. Вот почему интеллигенция как интеллектуально свободная часть общества существует в России и неизвестна на Западе, где угроза свободе для интеллектуальной части общества меньше (или она минимальна).

Русской интеллигенции присуща «тайная» свобода, о которой писали и Пушкин, и Блок.

К тому же по особенностям русского исторического прошлого мы, русские люди, часто предпочитаем эмоциональные концепты логическим определениям.

Я пережил много исторических событий, насмотрелся чересчур много удивительного и поэтому могу говорить о русской интеллигенции, не давая ей точного определения, а лишь размышляя о тех ее лучших представителях, которые, с моей точки зрения, могут быть отнесены к разряду интеллигентов. В иностранных языках и в словарях слово «интеллигенция» переводится, как правило, не само по себе, а вкупе с прилагательным «русская».

Безусловно, прав А. И. Солженицын: интеллигент — это не только образованный человек, тем более не тот, которому он дал такое обозначение, как «образованец» (что-то вроде «самозванец» или «оборванец»). Это, может быть, и несколько резко, но Александр Исаевич понимает под этим обозначением слой людей образованных, однако продажных, просто слабых духом.

Интеллигент же — это представитель профессии, связанной с умственным трудом (инженер, врач, ученый, художник, писа-

тель), и человек, обладающий умственной порядочностью. Меня лично смущает распространенное выражение «творческая интеллигенция», точно какая-то часть интеллигенции вообще может быть «нетворческой». Все интеллигенты в той или иной мере «творят», а с другой стороны, человек, пишущий, преподающий, творящий произведения искусства, но делающий это по заказу, по заданию, в духе требований партии, государства или какого-либо заказчика с «идеологическим уклоном», с моей точки зрения, никак не интеллигент, а наемник.

К интеллигенции, по моему жизненному опыту, принадлежат только люди свободные в своих убеждениях, не зависящие от принуждений экономических, партийных, государственных, не подчиняющиеся идеологическим обязательствам.

Основной принцип интеллигентности — интеллектуальная свобода, свобода как нравственная категория. Не свободен интеллигентный человек только от своей совести и от своей мысли. Я убежден, впрочем, что можно быть и несвободным от раз и навсегда принятых принципов. Это касается людей «с лобной психикой», отстаивающих свои старые, когда-то ими высказанные или даже проведенные в жизнь мысли, которые сами для себя сковывают свободу. Достоевский называл такие убеждения «мундирами», а людей с «убеждениями по должности» — людьми в мундирах.

Человек должен иметь право менять свои убеждения по серьезным причинам нравственного порядка. Если он меняет убеждения по соображениям выгодности — это высшая безнравственность. Если интеллигентный человек по размышлении приходит к другим мыслям, чувствуя свою неправоту, особенно в вопросах, связанных с моралью, — это его не может уронить.

Совесть не только ангел-хранитель человеческой чести — это рулевой его свободы, она заботится о том, чтобы свобода не превращалась в произвол, но указывала человеку его настоящую дорогу в запутанных обстоятельствах жизни, особенно современной.

Вопрос о нравственных основах интеллигентности настолько важен, что я хочу остановиться на нем еще.

Прежде всего я хотел бы сказать, что ученые не всегда бывают интеллигентны (в высшем смысле, конечно). Неинтеллигентны они тогда, когда, слишком замыкаясь в своей специальности, забывают о том, кто и как может воспользоваться плодами их труда. И тогда, подчиняя все интересам своей специальности, они жертвуют интересами людей или культурными ценностями.

Самый несложный случай — это когда люди работают на войну или производят опыты, связанные с опасностью для человека и страданиями животных.

В целом забота о специальности и ее углублении — совсем неплохое правило жизни. Тем более что в России слишком много непрофессионалов берутся не за свое дело. Это касается не только науки, но также искусства и политики, в которой также должен быть свой профессионализм.

Я очень ценю профессионалов и профессионализм, но это не всегда совпадает с тем, что я называю интеллигентами и интеллигентностью.

Я бы сказал еще и так: интеллигентность в России — это прежде всего независимость мысли при европейском образовании. (Почему европейском — скажу ниже.) А независимость эта должна быть от всего того, что ее ограничивает, будь то, повторяю, партийность, деспотически властвующая над поведением человека и его совестью, экономические и карьерные соображения и даже интересы специальности, если они выходят за пределы допустимого совестью.

Вспоминаю кружок русской интеллигенции, собиравшийся в Петрограде в 1920-е гг. вокруг замечательного русского философа Александра Александровича Мейера, — кружок «вторничан», потом получивший название «Воскресение» (мейеровцы переменили день своих собраний со вторника на воскресенье). Главным для «вторничан» была интеллектуальная свобода — свобода от требований властей, времени, материальной выгоды, от сторонних взглядов (что скажет княгиня Марья Алексевна). Интеллектуальная свобода определяла собой мировоззренческое поведение таких людей, как сам А. А. Мейер и окружавшие его: К. А. Половцев, С. А. Аскольдов-Алексеев, Г. Федотов,

Н. П. Анциферов, М. В. Юдина, Н. И. Конрад, К. С. Петров-Водкин, Л. А. Орбели, Н. В. Пигулевская и многие другие.

Русская интеллигенция в целом выдержала испытание нашим «смутным» временем, и мой долг человека — свидетеля века — восстановить справедливое к ней отношение. Мы слишком часто употребляем выражение «гнилая интеллигенция», представляем ее себе слабой и нестойкой, потому что привыкли верить следовательскому освещению дел, прессе и марксистской идеологии, считавшей только рабочих «классом-гегемоном». Но в следственных делах оставались лишь те документы, которые играли на руку следовательской версии, выбитой из подследственных иногда пытками, и не только физическими. Самое страшное было положение семейных. Ничем не ограниченный произвол следователей угрожал пытками членам семьи, и мы не вправе строго судить тех, кто, не вникая даже в суть подписываемого, подтверждал версии следователей (так было, например, в знаменитом «Академическом деле» 1929–1930 гг.).

Какими высокими и мужественными интеллигентами были интеллигенты из потомственных дворян! Я часто вспоминаю Георгия Михайловича Осоргина, расстрелянного 28 октября 1929 г. на Соловках. Он уже находился в камере смертников, когда к нему неожиданно для соловецких властей приехала жена (урожденная Голицына). Неожиданность произошла от полного беспорядка в тогдашних лагерях: власти на материке не знали, что по своему произволу предпринимали начальники на острове. Так или иначе, но под честное слово дворянина Осоргина выпустили из камеры смертников на свидание с женой, обязав не говорить ей, что его ожидает. И он выполнил свое обещание, данное палачам. Через год Голицына уехала в Париж, не зная, что на следующий же день после краткого свидания с нею Георгий Михайлович был зверски расстрелян.

Или одноногий профессор баллистики Покровский, который сопротивлялся в Святых воротах (увы, снесенных сейчас реставраторами) и бил своей деревянной ногой конвоиров только для того, чтобы не быть «послушным стадом».

Или Г. Г. Тайбалин. Рискуя жизнью, он приютил в своем медпункте старика-мусульманина, «лучшего певца Старой Бухары», совершенно беззащитного, ни слова не знавшего по-русски, и уже по одному этому обреченного на гибель.

Мужество русской интеллигенции, десятки лет сохранявшей свои убеждения в условиях жесточайшего произвола идеологизированной советской власти и погибавшей в полной безвестности, меня поражало и поражает до сих пор. Преклоняюсь перед русской интеллигенцией старшего, уже ушедшего поколения. Она выдержала испытания «красного террора», начавшегося не в 1936 или 1937 г., а сразу же после пришествия к власти большевиков.

Чем сильнее было сопротивление интеллигенции, тем ожесточеннее действовали против нее. О сопротивлении интеллигенции мы можем судить по тому, какие жестокие меры были против нее направлены, как разгонялся Петроградский университет, какая чистка происходила в студенчестве, сколько ученых были отстранены от преподавания, как реформировались программы в школах и высших учебных заведениях, как насаждалась политграмота и каким испытаниям подвергались желающие поступить в высшие школы. Детей интеллигенции вообще не принимали в вузы, а для рабочих были созданы рабфаки. И тем не менее в университетских городах возникали кружки самообразования, и для тех, кто учился в университете, петербургские профессора А. И. Введенский и С. И. Поварнин читали лекции на дому, вели занятия по логике, а А. Ф. Лосев издавал свои философские работы за собственный счет.

Русская интеллигенция вступила в эпоху Красного октября закаленная в своем сопротивлении царскому правительству. Не один только А. А. Мейер собирал вокруг себя интеллигенцию, используя свой опыт объединения, полученный еще в ссылках и тюрьмах при царском правительстве.

Два парохода понадобились осенью 1922 г. («Пруссия» и «Бургомистр Хаген»), чтобы вывезти из России только ту часть интеллигенции, против которой не могли быть применены обычные меры ввиду ее общеевропейской известности.

Можно было бы привести пример сотен и тысяч ученых, художников, музыкантов, которые сохраняли свою духовную самостоятельность или даже активно сопротивлялись идеологическому террору — в исторической науке, литературоведении, в биологии, философии, лингвистике и т. д. За спинами главарей различного рода разоблачительных кампаний стояли толпы полузнаек, полуинтеллигентов, которые осуществляли террор, прихватывали себе ученые степени и академические звания на этом выгодном для них деле. Смею утверждать, что они не были интеллигентами в старинном смысле этого слова. Нет ничего опаснее полузнайства. Полузнайки уверены, что они знают все или, по крайней мере, самое важное, и действуют нагло и бескомпромиссно. Сколько людей были выброшены этими полузнайками на улицу! Остальным приходилось подкармливать не только А. А. Ахматову, но и Б. М. Эйхенбаума, Д. Е. Максимова, В. Л. Комаровича, даже и академика Л. А. Орбели, пока ему не дали отдельную лабораторию. Академик И. Ю. Крачковский из собственных средств платил заработную плату своим сотрудникам, когда занятия древними восточными языками были объявлены реакционными.

Ну а кто были первыми русскими интеллигентами? Если бы Владимир Мономах не писал свое «Поучение» преимущественно для князей, то совестливость его и знание пяти языков могли бы стать основанием для причисления его к первым русским интеллигентам. Но поведение его не всегда соответствовало вечным и всеобщим правилам морали. Совесть его была ограничена княжескими заботами.

В сущности, первым интеллигентом на Руси был в конце XV — начале XVI в. Максим Грек — человек итальянской и греческой образованности, до своего монашества носивший имя Михаила Триволиса и принадлежавший к ученому кругу Альда Мануция. В России он подвергался гонениям, находился в заключении и был причислен к лику преподобных только после своей смерти. Своей жизнью на Руси он прочертил как бы путь многих и многих интеллигентов.

Князь Андрей Курбский был бы интеллигентом, если бы он, будучи военачальником, не «отъехал» от Ивана Грозного. Как князь, он имел право выбирать своего сюзерена, но, как воин, командующий войсками, он бежал не по совести.

Не было на Руси подлинных интеллигентов и в XVII в. Были люди образованные и по европейским меркам. Но высокой русской интеллигенции Нового времени в Древней Руси еще не было.

Бессмысленно задаваться вопросом: была ли культура Руси до Петра «отсталой» или не отсталой, высокой или невысокой? Нелепо сравнивать культуры «по росту» — кто выше, а кто ниже. Русь, создавшая замечательное зодчество (к тому же чрезвычайно разнообразное по своим стилевым особенностям), высокую хоровую музыку, красивейшую церковную обрядность, сохранившая ценнейшие реликты религиозной древности, прославленные фрески и иконы, но не знавшая университетской науки, представляла собой просто особый тип культуры с высокой религиозной и художественной практикой.

Неправильно думать, что интеллигенция появилась непосредственно после перехода России на позиции западноевропейской (европейской она была всегда) культуры.

При Петре не было интеллигенции. Для ее образования нужно было соединение университетских знаний со свободным мышлением и свободным мировоззренческим поведением.

Петр опасался появления независимых людей. Он как бы предчувствовал их опасность для государства, избегал встреч с западноевропейскими мыслителями. Во время своих поездок и пребывания в Западной Европе его интересовали прежде всего «профессионалы»: государственные деятели, военные, строители, моряки и рабочий люд — шкиперы, плотники, корабельщики, то есть все те, кто мог осуществлять его идеи, а не создавать их. Поэтому, может быть, у Петра лучше всего отношения складывались с архитекторами среднего таланта и не сложились они с Леблоном, предложившим свой план строительства Петербурга. Может быть, Петр был и прав. Изучая его указания, сопровождавшиеся иногда мелкими набросками, нельзя не удивляться

самостоятельности его градостроительной концепции. Среди талантливых и энергичных практиков Петр чувствовал себя свободнее, чем среди теоретиков и мыслителей.

Европа торжествовала при Петре в России, потому что в какой-то мере Петру удалось восстановить тот путь «из Варяг в Греки», который был прерван в России татаро-монгольским игом, и построить у его начала Петербург. Именно это иго установило непроходимую стену с Западом, но не установило прочных культурных связей с Востоком, хотя русский государь принял под свой скипетр на равных основаниях Казанское и Астраханское царства, признав их князей и вельмож.

Петр восстановил связи с Европой, но попутно лишил ее земских соборов, упразднил патриаршество и еще более закрепостил крестьян.

Для России всегда была основной проблема Севера и Юга, а не Запада и Востока, даже в ее Балканских, Кавказских или Туркестанских войнах. Защита христианства была для России и защитой европейских принципов культуры: личностной, персонифицированной, интеллектуально свободной. Поэтому-то русская интеллигенция с таким восторгом воспринимала освобождение христианских народов на Балканах и сама подвергалась гонениям за эти же самые европейские принципы.

Первые настоящие, типично русские интеллигенты появились в конце XVIII — начале XIX в.: Сумароков, Княжнин, Новиков, Радищев, Карамзин. К ним нельзя отнести даже Державина — слишком он зависел от власти. Пушкин — несомненный интеллигент. Он не получал золотых табакерок и хотя жил в основном от гонораров, но в своем творчестве не зависел от них. Он шел свободной дорогой и «жил один».

Как некое духовное сообщество интеллигенция заявила о себе 14 декабря 1825 г. на площади Петровой. Восстание декабристов знаменовало собой появление большого числа духовно свободных людей. Декабристы выступили против своих сословных интересов и интересов профессиональных (военных в том числе). Они действовали по велению совести, а их тайные союзы не обязывали их следовать какой-то «партийной линии».

В то же время терроризм, зародившийся в России, и «профессиональные революционеры», все эти Ткачевы и Нечаевы (а может быть, и Чернышевские?), были глубоко антиинтеллигентными личностями. Не интеллигенты были и те, кто становился на колени перед «народом» или «рабочим классом», не принадлежа ни к тому, ни к другому. Напротив, сам рабочий, обладая достаточно высоким профессиональным и непрофессиональным кругозором и природной совестливостью (а таких было немало до той поры, пока именем «рабочего класса» не стали твориться преступления), мог приближаться к тому, что мы называем общей интеллигентностью.

Но вернемся к нашему времени.

Усиленная духовная активность интеллигенции пришлась на первое десятилетие советской власти. Именно в это десятилетие репрессии были в первую очередь направлены против интеллигенции. В последующие, 1930-е, годы репрессии были не только против интеллигенции (против нее они были всегда), но и против крестьянства, ибо крестьянство, которое и сейчас принято называть безграмотным, обладало своей тысячелетней культурой. Духовенство, городское и сельское, отдельные представители которого еще до революции проявляли себя как интеллигенты (отец Павел Флоренский), снова выделило из своей среды ряд замечательных представителей интеллигенции (Сергий Булгаков, Викторин Добронравов, Александр Ельчанинов и др.).

Итак, большинство русской интеллигенции не запятнало себя отступничеством. Я мог бы назвать десятки имен людей, которые честно прожили свою жизнь и не нуждаются в оправдании себя тем, что «мы так верили», «мы так считали», «такое было время», «все так делали», «мы тогда еще не понимали», «мы были под наркозом» и пр. Эти люди исключают себя из числа интеллигентных, обязанностью которых всегда было и остается: знать, понимать, сопротивляться, сохранять свою духовную самостоятельность и не участвовать во лжи. Не буду приводить фамилии всех тех самозваных интеллигентов, участие которых в различного рода кампаниях и проработках с самого начала не было слу-

чайностью. Их было много, но винить из-за них всю русскую интеллигенцию, против которой все семьдесят лет были направлены репрессии, никак нельзя. К тому же не было бы старой интеллигенции, не было бы и диссидентов помоложе. Интеллигенция все это время была главным врагом советской власти, так как была независима.

Годы борьбы государства с интеллигенцией были одновременно годами, когда в официальном языке исчезли понятия чести, совести, человеческого достоинства, верности своим принципам, правдивости, беспристрастности, порядочности, благородства. Репутация человека была подменена характеристиками «треугольников», в которых все эти понятия и представления начисто отсутствовали, а понятие же интеллигентности было сведено к понятию профессии умственного труда.

Неуважение к интеллигенции — это и нынче неуважение к памяти тысяч и тысяч людей, которые мужественно вели себя на допросах и под пытками, остававшихся честными в лагерях и ссылках, во время гонений на те или иные направления в науке.

В будущем, когда станут публиковаться отдельные дела ЧК, ОГПУ или КГБ, опять-таки следует иметь в виду, что в протоколы следствий заносились только те материалы, которые подтверждали заранее составленную следователем версию. Бесследно исчезали из дел те, кто «помог следствию» или давал предварительные материалы для ареста — агентурные данные. Из дел исчезли все факты проявления мужества подследственных. Арестованных не освобождали: «Органы зря не берут!». Эта мысль укреплялась с годами все сильнее. Поэтому и нынче публиковать «дела» следует только с комментариями — на научной основе[2].

Интересно, как выслушивали интеллигентные люди свои приговоры. Позволю себе привести и еще некоторые воспоминания.

Это было в 1928 г., примерно в начале октября. Нас всех по делу студенческого кружка «Космическая академия наук» и «Братство Серафима Саровского» вызвали к начальнику

тюрьмы (ДПЗ — Дом предварительного заключения на Шпалерной улице в Ленинграде). Начальник с важным и крайне мрачным видом сидел насупившись, а мы все стояли. Впереди стоял Игорь Евгеньевич Аничков, получивший воспитание за границей и бывший типичным представителем старой русской интеллигенции. Загробным голосом начальник объявил: «Выслушайте приговор». Отлично помню, что слово «приговор» он произнес с правильным ударением на последнем слоге. Затем медленно и важно он стал читать этот самый приговор неизвестно чей, ибо суда не было. Все это время Игорь Евгеньевич стоял со скучающим видом. Едва начальник закончил чтение, Игорь Евгеньевич небрежно спросил: «Это все? Мы можем идти?». И, не дожидаясь ответа, двинулся к выходу. Мы все тронулись за ним мимо растерявшихся конвоиров. Это было великолепно. Черта, определявшая характер русской интеллигенции, — это отвращение к деспотизму — воспитала в ней стойкость и чувство собственного достоинства.

Ну а что же: интеллигенция — это западное явление или восточное? Ответ на этот вопрос лежит в том, признаем ли мы Россию Западом или Востоком. Один из главных столпов интеллигентности — характер образованности. Для русской интеллигентности образованность была всегда чисто западного типа.

Если Россия — это Восток или даже Евразия, то западноевропейский характер ее образованности позволяет легко оторвать интеллигенцию от народа, оправдать в известной мере отрицательное отношение к ней господствовавшего в России слоя полуинтеллигенции, полуобразованцев и образованцев. И не поэтому ли, не из желания ли оторвать одно от другого, евразийство за последние годы приобретает у нас мракобесный, черный характер?

На самом же деле Россия — это никакая не Евразия. Если смотреть на Россию с Запада, то она, конечно, лежит между Западом и Востоком. Но это чисто географическая точка зрения, я бы даже сказал — «картографическая». Ибо Запад от Востока отделяет разность культур, а не условная граница, проведенная по карте. Россия — несомненная Европа по религии и культуре.

При этом в культуре ее не найти резких различий между западным Петербургом и восточным Владивостоком.

Россия по своей культуре отличается от стран Запада не больше, чем все они различаются между собой: Англия от Франции или Голландия от Швейцарии. В Европе много культур. Главная связующая среда России с Западом — это, конечно, интеллигенция, хотя и не одна она. Для России проблема «Восток–Запад» играет меньшую роль, чем связи «Юг–Север». На это, кажется, никто не обращал особого внимания, но это именно так.

Взгляните все на ту же карту Европы, в частности Восточной Европы. Заметьте: основными путями сообщения в течение долгого времени были реки, в основном текущие по меридиональным направлениям: с севера на юг или с юга на север. Они связывают между собой бассейны Балтийского и Черного морей и в конечном счете их — со Средиземноморьем. Путь «из Варяг в Греки» (я пишу их с большой буквы, так как Варяги и Греки — это не народы, а страны) был главным торговым путем, путем и военным, и распространения культуры. Автор «Повести временных лет» XI в. именно так и описывает географические пределы Руси, начиная с водораздела — «Оковского леса», и по направлению рек, берущих там свое начало: какие реки текут в какое море. Границ нет — есть направления течения рек.

Русь имела два равноправных центра на этих путях — Новгород и Киев. С севера по этому пути приходили по найму и приглашению варяги. На севере обосновались Рюриковичи, спустившиеся на юг к Киеву и осевшие как государственная сила по всему пути от Ладоги до Херсонеса. С юга, из Византии, с помощью болгарского посредства пришла духовная культура, европейская религия христианства, связавшая тесными узами Русь с Западной Европой. Если определять культуру Руси как соединяющую главные культуры Европы X–XII вв., то ее следует определять как Скандовизантию, а не как Евразию. Кочевники Востока и южных степей Руси очень мало внесли в создание Руси, даже когда оседали в пределах русских княжеств в качестве наемной военной силы.

Русские смешивались прежде всего с финно-угорскими народами, вместе с которыми, по легенде, они призывали братьев Рюрика, Синеуса и Трувора. (См. в «Повести временных лет» под 862 г.: «Реша (сказали. — *Д. Л.*) руси, чюдь (будущие эстонцы. — *Д. Л.*), словени и кривичи и весь (вепсы, финно-угорское племя. — *Д. Л.*): "Земля наша велика и обилна, а наряда (государственной организации. — *Д. Л.*) в ней нет. Да поидете княжить и володети нами"». И далее: «И по тем городом суть находници (пришельцы) варязи, а перьвии насельници в Новегороде словене, в Полотьски кривичи (славянское племя. — *Д. Л.*), в Ростове меря (финно-угорское племя. — *Д. Л.*), в Беле-озере весь, в Муроме мурома (финно-угорское племя. — *Д. Л.*); и теми всеми обладаше Рюрик».)

Характерно, что все восточные сюжеты, которые есть в древней русской литературе, пришли к нам с юга через греческое посредство или с запада. Культурные связи с Востоком были крайне ограничены, и только с XVI в. появляются восточные мотивы в нашем орнаменте. Полоцк, будущий центр Белоруссии, тоже возник на речных торговых путях. Все три столицы — Новгород, Киев и Полоцк имели своими храмами храмы Софии — «Премудрости Божией». Ими промыслительно знаменовалось культурное единство трех восточнославянских народов.

Только жесточайшее татаро-монгольское нашествие, преуменьшать разрушительные последствия которого можно в силу желания во что бы то ни стало связать нас с Востоком, смогло уничтожить это единство Руси, скрепленное храмами Софии — символами мудрости мироустройства в его единстве. Все это вовсе не значит, будто Россия неизменно имела союзников на Западе и противников на Востоке, история этого никак не подтверждает, но ведь и речь идет вовсе не о военных союзах, а об истоках русской национальной культуры.

Истоки эти у России и Востока разные, это так, но это вовсе не отрицает, а скорее обусловливает сегодняшнюю необходимость взаимопонимания и взаимопомощи. Именно в этом, а не в другом каком-то смысле и должна пониматься нынче идея евразийства[3]. У каждой страны есть свой Восток и свой Запад,

свой Юг и свой Север, и то, что для одной страны Восток, для ее соседей — Запад. Мирное же соседство в том и состоит, чтобы этнические границы не становились политическими «границами на замке», чтобы разнообразие никого не ущемляло, но обогащало.

«Когда враг не сдается, его уничтожают!» — сказал Горький.

Однажды это высказывание стало предсказанием — это факт, однако неужели же оно действует и по наше время? Ведь и в наше время одна национальная интеллигенция изничтожает другую, в иных случаях — с оружием в руках. И в наше время интеллигенция подвергается осмеянию и уничтожению, и с чьей же стороны? Со стороны другой части интеллигенции, а если так, это значит, что та, «другая», часть необоснованно присвоила себе само определение «интеллигенция».

Дискуссии, разное ви́дение мира и его будущего, конечно же, свойственны интеллигенции, но взаимное уничтожение привнесено в ее среду тем же Горьким, теми же полузнайками и «образованцами», не говоря уж о ЧК–ГПУ–НКВД–КГБ. Так неужели и нынче всю тяжесть бремени, все исторические задачи, возложенные на интеллигенцию, она может решить только путем бесконечных распрей и взаимного озлобления, выводящим ее за пределы интеллигентности, в то время как вся история культуры, равно как и совсем недавний наш практический опыт подсказывают нам совершенно иной, противоположный путь?

И неужели мы станем по-прежнему, «по-большевистски», недооценивать интеллигенцию и ее роль в жизни наших народов?

ПРИМЕЧАНИЯ

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

[1] Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890. М., 1895. Т. II. С. 213.

[2] См.: *Розов Н. Н.* Миниатюрист за чтением Псалтири. М. ; Л. : Тр. Отд. древнерусской литературы, 1966. Т. XXII.

[3] Сказания Массы и Геркмана. СПб., 1874. С. 270; ср.: *Масса Исаак.* Известие о Московии в начале XVII в. М., 1937. С. 63.

[4] *Воронин Н. Н.* Рец. на кн.: *Арциховский А. В.* Древнерусская миниатюра как исторический источник // Вестн. АН СССР. 1945. № 9.

[5] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. I. № 227 и 276. Текст надписи у Рублева сокращен, у Дионисия — полный.

[6] «Изображение» слова возрождается в XX в. во всех видах условного искусства. Ж. Брак первый обратился в 20-х гг. XX в. к аналитическому кубизму. В своей композиции "Le Portugais" он впервые применил печатные (типографского типа) буквы. С тех пор применение букв и коротких надписей вошло в художественную ткань произведений всех кубистов. Многие из картин Дж. Северини буквально испещрены надписями. Буквы и надписи служили напоминанием о предметно-идейном мире и уничтожали чисто декоративный характер произведений. Гри стал впервые применять вырезки из газет (в "Papiers collés"): прием, впоследствии широко распространившийся (особенно в поп-арте). Вырезки из календаря в композиции К. Швитерса "Deutschland" превращали картину в сувенир, стремящийся закрепить памятное мгновение. Ясно читаемые вывески широко применяет М. Шагал, а перед тем — Б. Кустодиев, М. Ларионов, И. Машков, Д. Бурлюк и др. Тема слова в «условной живописи» очень важна и многостороння. О текстах в средневековых фресках см.: *Padojruh C.* Текстови и фреске. Београд : Матица Српска, 1966.

[7] О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: История русского искусства. Т. III / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1955.

[8] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970. С. 97–103 ; *Idem.* Der Mensch in der altrussischen Literatur. Dresden, 1975. S. 145–152.

[9] Термин "barrocco" еще раньше в схоластической номенклатуре силлогизмов означал четвертый вид второй фигуры, то есть силлогизм: «Каждый А есть Б; некоторые В не есть Б; следовательно, некоторые В не есть А».

[10] *Wölflin H.* Renaissance und Barock. München, 1888 ; *Idem.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

[11] Термин «барокко» к литературе применялся уже Г. Вёльфлином (см. его книгу "Renaissance und Barock", S. 83–85), но более специально о литературе барокко стали говорить в 10-х и 20-х гг. XX в. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: *Ambros W. A.* Geschichte der Musik. Breslau, 1878. Bd. 4. S. 85–86).

[12] См.: *Wellek R.* Concepts of Criticism. New Haven ; L., 1963. P. 69–172 (The Concept of Baroque in Literary Scholarship).

[13] Признание «стиля эпохи» не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Но нельзя абсолютизировать понятие стиля эпохи и полагать, что стиль эпохи подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.

[14] *Klaniczay T.* Styles et histoire du style // Etudes de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie. Budapest, 1964.

[15] *Mâle E.* L'art religieux du XII s. en France. 2-e éd. P., 1924. Э. Маль хорошо проследил связи между отдельными искусствами в недрах этого стиля.

[16] См.: *Дмитриев Ю. Н.* К истории новгородской архитектуры // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1937. Вып. 2 ; *Воронин Н. Н.* Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве // Архитектура СССР. 1948. № 2 ; *Лихачев Д. С.* Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI–XVII вв. М. ; Л., 1945.

[17] О проникновении на Русь элементов западноевропейского Ренессанса и античного наследия писали Ф. И. Буслаев, Д. В. Айналов, В. Н. Перетц, Н. К. Гудзий, П. Н. Сакулин, В. Ф. Ржига, А. И. Белецкий, Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, И. И. Иоффе, А. Н. Свирин, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов и др.

КУЛЬТУРА РУСИ ВРЕМЕН АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

[1] *Ключевский В. О.* Курс русской истории. М., 1937. Т. II. С. 51.

[2] *Мавродин В. В.* Образование русского национального государства. М. ; Л., 1941. С. 127.

[3] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 15–16.

[4] *Mâle E.* L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. P., 1925. P. 229.

[5] Литература о Возрождении или Предвозрождении в Малой Азии рассмотрена акад. Н. И. Конрадом в предисловии к кн.: *Чалоян В. К.* Армянский Ренессанс. М., 1963. С. 159–164, а также: *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1966, а также собственные работы Н. И. Конрада в его книге «Запад и Восток» (М., 1972).

[6] См. подробную характеристику окружения А. Рублева: *Воронин Н. Н.* Андрей Рублев и его время // История СССР. 1960. № 4; ср.: *Тихомиров М. Н.* Андрей Рублев и его эпоха // Вопросы истории. 1961. № 1.

[7] Об этом см.: *Воронин Н. Н.* Итоги развития древнерусского искусства // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. М., 1959. Т. IV. С. 629.

[8] *Filipowicz-Osieiczkowska G.* O malarstwie bizantycskim w Polsce. Krakow : Polskie Muzeum, 1900 ; *Соболевский А. И.* Русские фрески в старой Польше. М.,

1916 ; *Каринский Н. М.* Русская надпись в Люблинском тюремном костеле // Известия Археологической комиссии. 1903. Вып. 35 ; *Gawarecki Я., Gawdzik Gz.* Lüblin. Warszawa, 1959 ; *Арне Т.* Русско-византийская живопись в Готляндской церкви // Изв. Комитета изучения древнерусской живописи. Пг., 1921. Вып. 1 ; *Эттингер П.* Русская церковная стенопись в средневековой Польше // Старые годы. 1915. Янв.-февр.

[9] *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв. Спб., 1903. С. 1–3 ; *Щепкин В. Н.* Учебник русской палеографии. М., 1920 (1918). Гл. XI, XII и XIII.

[10] *Сперанский М. Н.* «Греческое» и «лигатурное» письмо в русских рукописях XV–XVI веков. Byzantinoslavica, 1932. Т. IV. С. 58–64.

[11] Наиболее авторитетный анализ обоих стилей см.: *Щепкин В. Н.* Указ. соч. С. 55–58.

[12] *Тихомиров М. Н.* Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII в. // Славянский сборник. М. : Госполитиздат, 1947. С. 177. Воспроизведение грамоты см.: *Ильинский Г. А.* Грамоты болгарских царей. М., 1911. Прил. 6.

[13] *Соболевский А. И.* Указ. соч. С. 3–4.

[14] *Смирнов С. Н.* Сербские святые в русских рукописях // Юбил. сб. Русского археологического о-ва в Королевстве Югославии. К 15-летию общества. Белград, 1936. С. 161–264 ; *Иванов Й.* Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан (1375–1406) // Известия на Иститута за българска литература. 1958. Кн. VI ; *Ангелов Б. Ст.* Из историята на руското културно влияние в България (XV–XVIII вв.) // Известия на Института за българска история. 1956. Кн. 6 ; *Дмитриев Л. А.* Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы (к русско-болгарским литературным связям XIV–XV вв.) // Тр. Отд. древнерусской литературы. Л., 1963. Т. XIX. С. 215–254.

[15] *Соболевский А. И.* Указ. соч. С. 4–5 ; *Вздорнов Г. И.* Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // Тр. Отд. древнерусской литературы. Л., 1968. Т. XXIII. С. 171–198.

[16] Там же. С. 12 ; *Голубинский Е.* История русской церкви. Чтения в обществе истории и древностей российских. М., 1900. Кн. 1. Т. II. С. 213–221.

[17] Книга Степенная царского родословия // Полное собрание русских летописей. СПб., 1913. Т. XVI. Ч. 2. С. 441. То же известие и в других летописях.

[18] *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917.

[19] *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'evangile au XIV, XV et XVI siècles. P., 1916.

[20] *Лазарев В. Н.* О связях новгородской живописи с сербской // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. М. ; Л., 1947 ; *Он же.* Искусство Новгорода. М. ; Л., 1947. С. 88–89 ; *Он же.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 246 и 383, прим. 155 ; *Он же.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 201–206 ; *Он же.* Ковалевская роспись

и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1958. С. 233–278. Ср. также: *Порфиридов Н. Г.* Новые открытия в области древней русской живописи в Новгороде (1918–1928) // Сборник Новгородского общества любителей древности. Новгород, 1928. Вып. IX. С. 5 ; *Он же.* Древний Новгород: очерки из истории русской культуры XI–XV вв. М. ; Л., 1947. С. 289 ; *Alpatov M., Brunov N.* Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932. S. 298–299 ; *Ainalov D.* Geschichte der russishen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin ; Leipzig, 1932. С. 53, 60–61 ; *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 158–159.

[21] *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. С. 89–91 ; *Он же.* История византийской живописи. Т. 1. С. 246 ; *Он же.* Живопись и скульптура Новгорода. С. 206.

[22] *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. С. 145–146.

[23] *Millet G.* Op. cit. С. 549, 632 и др.

[24] *Брунов Н.* Русская архитектура X–XV вв. // Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры. М., 1940. Вып. 1. С. 6.

[25] *Шляпкин И. А.* Древние русские кресты. 1. Кресты новгородские, до XV века, неподвижные и не церковной службы. СПб., 1906. С. 33–34. Аргументация И. А. Шляпкина, впрочем, не отличается убедительностью и основывается главным образом на общих впечатлениях.

[26] *Сперанский М. Н.* Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960 ; *Ангелов Б. Ст.* Из истории на руското книжовно проникване у нас (XI–XIV век) // Известия на Института за българска литература. София, 1955. Книга трета.

[27] Материалы, отмеченные в книге Н. Мавродинова «Връзките между българското и руското изкуство» (София, 1955), слишком скудны, чтобы можно было говорить о русском влиянии на болгарское искусство XIV–XV вв.

[28] Литературу вопроса см.: *Иконников В. С.* Опыт русской историографии. Киев, 1908. Т. II. Кн. 2. С. 1091, сн. 3. Некоторые данные о святогорцах в России можно найти в кн.: *Строев П. М.* Библиографический словарь и черновые материалы к нему. Спб., 1882. С. 46, 119, 121–122 и др., а также в трудах И. И. Срезневского, Макария, Филарета и др.

[29] Особенно следует отметить в этом отношении Парорийский монастырь, откуда учение исихастов усиленно распространялось и на Болгарию, и на Сербию. (*Сырку П.* Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV–XVII веках. Спб., 1901. С. LXXIII и др.)

[30] *Лазарев В. Н.* Псковская живопись XIV века // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. М. ; Л., 1954. Т. II. С. 354.

[31] В датировке фресок Михайло-Сковородского монастыря соглашаемся не с Ю. А. Олсуфьевым, относившим их к концу XIV в. (*Олсуфьев Ю. А.* Вновь раскрытые фрески в Новгороде // Архитектурная газета. 1937. 18 окт.), а с В. Н. Лазаревым, относящим их к концу 50-х гг. XIV в.: *Лазарев В. Н.* Росписи Сковородского монастыря в Новгороде // Памятники искусства, разрушенные

немецкими захватчиками в СССР : сб. ст. / под ред. И. Грабаря. М. ; Л., 1948. С. 91 и сл., особенно с. 100 ; *Он же*. Живопись и скульптура Новгорода. С. 142.

[32] *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода. С. 160–161. Ср. также: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961.

[33] *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1959. С. 23–24. Ср. изд. 1972 г. С. 100.

[34] *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев // Вопросы реставрации. 1926. Т. 1. С. 74. См. также: *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев. М., 1960. С. 15–18.

[35] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л., 1941. С. 24.

[36] *Алпатов М. В.* Фрески храма Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. С. 135.

[37] *Порфиридов Н. Г.* Древний Новгород. С. 277.

[38] Там же. С. 278 и сл.

[39] *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода. С. 159.

[40] Там же.

[41] *Порфиридов Н. Г.* Древний Новгород. С. 280–281.

[42] Там же. С. 287.

[43] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 28.

[44] *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода. С. 159.

[45] *Рыбаков Б. А.* Ремесло в Древней Руси. М., 1948. С. 767–776.

[46] Воспроизведено П. Витри (*Vitry P.* La cathédrale de Reims. P., 1916). Д. Айналов (Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1916. С. 144) писал: «Я не знаю более раннего изображения Христа нищего, чем у Дуччо в его сиенской иконе» (Примеч. М. В. Алпатова).

[47] *Didron A.* Histoire de Dieu. P., 1843. С. 27 (Примеч. М. В. Алпатова).

[48] *Вертеловский А.* Западная средневековая мистика и отношение ее к католичеству. Харьков, 1888. С. 258 и сл. (Примеч. М. В. Алпатова). Цит. по: *Алпатов М. В.* Фрески храма Успения на Волотовом поле. С. 123–124.

[49] *Воронин Н. Н.* Архитектура Пскова // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 317–318.

[50] Симеоновская летопись // Полное собрание русских летописей. СПб., 1913. Т. XVIII. С. 106.

[51] Никоновская летопись // Полное собрание русских летописей. Спб., 1897. Т. XI. С. 8.

[52] *Воронин Н. Н.* Андрей Рублев и его время (к 600-летию художника). С. 55–56. Подробнее см.: *Воронин Н. Н.* К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1949. № 12.

[53] *Алеппский П.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию. М., 1896. Вып. II. С. 146–149.

[54] См. подробнее о московской архитектуре XIV в. в статье Н. Н. Воронина «Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле» в кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.

[55] См. подробнее: *Дмитриев Ю. Н.* К истории новгородской архитектуры // Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып. 2.

[56] *Комарович В. Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XII–XIII вв. // Тр. Отд. древнерусской литературы. М. ; Л., 1960. Т. XVI.

[57] Здесь использованы материалы В. Л. Комаровича, хранящиеся в Архиве Пушкинского Дома в его фонде.

[58] В 1410 г. татары подошли «к Володимерю лесом безвестно из-за реки Клязмы, людем в полдень спящем» (Симеоновская летопись // Полное собрание русских летописей. Спб., 1913. Т. XVIII).

[59] В Московской Руси обычно вставали в седьмом часу утра, называвшемся первым часом дня. Но царь Федор Иоаннович вставал в 4 часа утра.

[60] Вообще следует отметить, что длинные, не сшитые по швам откидные рукава («накапки»), составляющие очень характерную деталь русской одежды, были распространены в XV в. также повсеместно и в Западной Европе.

[61] Вопрос о восточноевропейском Предвозрождении требует особых исследований. Укажу только, что в изучении Предвозрождения Закавказья необходимо не упустить из виду серьезную работу Г. Габриэляна «К вопросу об армянском возрождении» (Известия Академии наук Армянской ССР. Общественные науки. 1956. № 6. На армян. яз.). Статья направлена против концепции В. Чалояна, утверждающего, что Возрождение возникло в Армении раньше, чем в Западной Европе.

[62] О связи византийско-болгарских мистических учений с предвозрожденческой мистикой и еретичеством на Западе см. в кн.: *Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898. Гл. II : Религиозно-нравственное состояние Византии в XIV столетии и влияние развивавшихся в это время философско-богословских идей ее на духовную жизнь в Болгарии. С. 51–168.

[63] *Успенский Ф.* Очерки по истории византийской образованности. Спб., 1891. С. 246–365.

[64] Характеристику национальных школ в живописи палеологовского ренессанса и литературу вопроса см.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. 1. С. 236–258.

Следует особо отметить то обстоятельство, что некоторые черты нового стиля в связанном с византийской живописью монументальном изобразительном искусстве Кавказа появились раньше, чем в самой Византии. См.: *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1950. Т. 1. С. 186 и сл.

[65] Пахомий Серб занимался главным образом переделкой предшествующих русских произведений, естественно, что он многому научился у их авторов и частично воспринял старые русские традиции (см.: *Яблонский В.* Пахомий

Серб и его агиографические писания : биографический и библиографически-литературный очерк. Спб., 1908).

[66] См.: *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. М., 1926. Сб. 1. С. 65 и сл.

[67] См.: *Зубов В. П.* Епифаний Премудрый и Пахомий Серб (К вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского») // Тр. Отд. древнерусской литературы. М. ; Л., 1953. Т. IX.

[68] *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. Спб., 1871. С. 94.

[69] См.: *Лихачев Д. С.* Национальное самосознание Древней Руси. М. ; Л., 1945. С. 78–81.

[70] См.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи. М. ; Л., 1947. С. 297 и сл.

[71] См.: *Лихачев Д. С.* Задонщина // Литературная учеба. 1941. № 3.

[72] См.: *Лихачев Н. П.* Инока Фомы Слово похвальное о вел. кн. Борисе Александровиче. Спб., 1908.

[73] См.: *Марков А. В.* Один из случаев литературного вымысла в московском летописании // Изв. Отд-ния русского языка и словесности Академии наук. 1913. Т. XVIII. Кн. 1.

[74] См.: *Лихачев Д. С.* Еллинский летописец второго вида и правительственные круги Москвы в конце XV в. // Тр. Отд. древнерусской литературы. М. ; Л., 1948. Т. VI.

[75] Здесь и выше прилагательное «национальный» употребляем в значении «свойственный национальности».

[76] М. Горький говорил о русском искусстве Нового времени: «Русское искусство — прежде всего сердечное искусство. В нем неугасимо горела романтическая любовь к человеку, этим огнем любви блещет творчество наших художников великих и малых» (Максим Горький о родине. М., 1945. С. 48). Зачатки этой «сердечности» мы можем заметить и в древнейших произведениях русского искусства — особенно рублевского цикла.

[77] См.: *Алексеев М. П.* Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI–XVII вв.) // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960 ; *Клибанов А. И.* Реформационные движения в России. М., 1960 ; *Он же.* У истоков русской гуманистической мысли // Вестник истории мировой культуры. 1958. Кн. 1 ; *Он же.* К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности // Тр. Отд. древнерусской литературы. М. ; Л., 1957. Т. XIII. Ср. также: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия) // Доклады советской делегации. V Междунар. съезд славистов, София, сентябрь 1963 г. М., 1963.

РОССИЯ И ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА В XVI в.

[1] Софийская II летопись под 1475 г.

[2] *Успенский Ф. И.* Брак царя Ивана III Васильевича с Софьей Палеолог // Исторический вестник. 1887. № 12. С. 689. Ср. также: *Пирлинг П. О.* Россия и Восток. Царское бракосочетание в Ватикане, Иван III и София Палеолог. СПб., 1892. С. 103, 166.

[3] Сборник импер. Русского исторического общества. Спб., 1886. Т. 53. С. 85 и сл.

[4] Там же. С. 91.

[5] Там же. С. 92.

[6] Там же. С. 86.

[7] Софийская II летопись под 1481 г.

[8] Сочинения Максима Грека. Казань, 1889. Ч. 1. Слово VII.

[9] *Лихачев Н. П.* Инока Фомы слово похвальное о князе Борисе Александровиче. Спб., 1906.

[10] По мнению некоторых исследователей — Ивана IV.

[11] *Малинин В.* Старец Елеазарова монастыря Филофей... Киев, 1901. С. 547.

[12] Там же. Приложение. С. 50.

[13] Православный собеседник. 1861. Ч. II. С. 297.

[14] Отличие теории Филофея от официальной идеологии московского правительства отмечает и В. Малинин. Он пишет о Филофее: «У него с большею полнотою и определенностью выступает теория мирового призвания России как царства не только единственно православного, но и последнего, призванного существовать до конца Вселенной. Отсюда в несколько ином обосновании выступает у него и теория царской власти» (Старец Елеазарова монастыря Филофей... С. 616).

[15] Suppl. ad Historica Russiae Monumenta. P. 102. Цит. по: *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1901. Т. I, ч. 1. С. 8. Предание о посещении апостола Андрея попадает в XVI в. в Степенную книгу (I, 95–97) и др.

[16] Сочинения Максима Грека. 1889. Ч. 1. Слово VII.

[17] Собрание государственных грамот и договоров (СГГиД). Т. I. С. 71, 73, 78, 81, 84, 87, 89, 92, 98, 101, 103, 108, 111, 114, 117, 120, 122, 125, 128, 131, 148, 158, 161, 164, 167, 180, 184, 197, 201, 205, 229.

[18] Полное собрание русских летописей. Т. VI. С. 20 и 224; Т. VIII. С. 206; Никоновская. Т. VI. С. 112.

[19] Памятники дипломатических сношений Древней России с державами иностранными. Спб., 1851. Т. I. С. 46, 47, 59–61, 87, 96–98, 114.

[20] Там же. С. 12.

[21] В 1495 г. при дворе Ивана III появились новые чины: казначея, постельничего, ясельничего, и с 1496 г. — конюшего (*Шереметьев М. П.* Список старинных бояр, дворецких, окольничьих и некоторых других придворных чинов // Др. российская вивлиофика. М., 1788. Т. XX. Ч. 2. С. 8).

[22] Памятники дипломатических сношений... Т. I. С. 17.

[23] *Жданов И. Н.* Русский былевой эпос // Исследования и материалы. Спб., 1895. Т. I–V.

[24] *Theiner A.* Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae. Romae, an. 1861. Т. II, № 257. Цит. по: *Савва В.* Московские цари и византийские василевсы. Харьков, 1901. С. 274.

[25] Сборник Импер. Русского исторического общества. Спб., 1882. Т. 35. С. 80–82 и др.

[26] Там же. Т. 59. С. 309 и сл.

[27] Там же. С. 345.

[28] Там же. С. 451.

[29] Там же. С. 474 и сл.

[30] Там же. С. 504 и сл.; с. 519 и сл.

[31] *Волоцкий Иосиф.* Просветитель / печатн. изд. Казанск. духовн. акад. Л. 57.

[32] Русская историческая библиотека. Т. VI. Стлб. 723.

[33] См.: «Летописец Русский», изданный А. Н. Лебедевым (Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1895. Вып. 3), — известие о построении храма Покрова в октябре 7063 г. (1553) (С. 31) и затем под июнем 7063 г. (1554): «Того же месяца благоверный и христолюбивый царь и великий государь велел заложит церковь камену Покров Пречистыя Богородицы о девяти верхах, которой был преже древян о Казанском взятии у Фроловских ворот» (С. 36).

[34] *Забелин И.* Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

[1] Глава написана Д. С. Лихачевым в соавторстве с В. Д. Лихачевой.

[2] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М. ; Л., 1955. Т. XII. С. 261.

[3] *Аксаков К. С.* Сочинения исторические. М., 1889. С. 58.

[4] *Киреевский И. В.* «Горе от ума» — на Московском театре (1832) // Киреевский И. В. Полн. собр. соч. : в 2 т. М., 1911. Т. 2. С. 60–61.

[5] *Киреевский И. В.* Письмо А. И. Кошелеву (1828) // Там же. Т. 2. С. 215.

[6] *Киреевский И. В.* О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России (1852) // Там же. Т. 1. С. 207.

[7] Там же. С. 218.

[8] *Киреевский И. В.* Девятнадцатый век (1832) // Там же. С. 102.

[9] Там же. С. 105.

[10] Там же. С. 174.

[11] Там же. С. 203.

[12] Там же. С. 95.

[13] Альгаротти где-то сказал: “Pétersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde l’Europe” (примечание Пушкина к «Медному всаднику»).

[14] *Киреевский И. В.* Девятнадцатый век. С. 99.

[15] Письмо первое // Чаадаев П. Я. Философические письма. Казань, 1906. С. 12.

[16] Там же. С. 13.

[17] Там же. С. 10.

[18] *Чаадаев П. Я.* Сочинения и письма. М., 1913. Т. 1. С. 216.

[19] Письмо первое // Чаадаев П. Я. Философические письма. С. 13.

[20] Отошлю прежде всего к наиболее обстоятельному исследованию: *Hubert J., Parcher J., Volbach W. E.* The Carolingian Renaissace. N. Y., 1970 ; *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. L., 1970.

[21] Отсюда понятно, почему эстетическое открытие древнерусского зодчества было связано с появлением «короткой» реалистической точки зрения в фотографии (см. об этом выше).

ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

[1] *Бурсов Б. И.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967. С. 7.

ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА (по воспоминаниям)

[1] В составлении этих заметок большую помощь оказал Е. Ф. Ковтун, которому приношу глубокую благодарность. Им, в частности, сообщены мне основные факты относительно Дома Мятлевых и других творческих центров Петербурга, связанных с художественной жизнью.

[2] *Кугель А.* Артистические кабачки // Театр и искусство. 1906. № 33.

[3] *Долгополов Л. К.* «Двенадцать» А. Блока в издании «Алконоста», во второй книге факсимильного переиздания: *Блок А.* Двенадцать / рис. Ю. Анненкова. СПб. : Алконост, 1918. С. 5 и сл.

О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

[1] Письмо в редакцию журнала «Новый мир».

[2] К сожалению, в настоящее время БАН публикует документы «Академического дела» именно в том виде, которого добивались следователи, это дело создавшие.

[3] Я писал положительные отзывы на рукописи талантливейшего историка-фантаста евразийца Л. Н. Гумилева, писал предисловия к его книгам, помогал в защите диссертации. Но все это не потому, что соглашался с ним, а для того, чтобы его печатали. Он (да и я тоже) был не в чести, но со мной, по крайней мере, считались, вот я и полагал своим долгом ему помочь, чтобы он имел возможность высказать свою точку зрения, скреплявшую культурно разные народы нашей страны.

МЕТОДОЛОГИЯ ПОНИМАНИЯ БЫТИЯ И РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ

КОНЦЕПТОСФЕРА РУССКОГО ЯЗЫКА

В предлагаемых ниже вниманию читателей размышлениях я исхожу не из понятия «концепт», как это понятие трактуется в коллективном труде[1], а из положений статьи С. А. Аскольдова-Алексеева (1928)[2], напечатанной в сборнике «Русская речь». Редакция этого сборника в свое время совершила подвиг, напечатав статью «идеалиста», тем более что ко времени его выхода автор был арестован и не мог продолжить своего исследования. Примечание, которым была снабжена статья, конечно, не могло оградить редакцию от очень серьезных обвинений. Текст примечания следующий: «Редакция печатает и впредь будет печатать интересные философско-лингвистические статьи совершенно независимо от общего философского направления их авторов». Свое обещание, однако, редакция не смогла выполнить: сборники «Русская речь» перестали выходить, а сам автор после более чем десятилетних скитаний в ссылках умер в Германии, в Потсдаме, где его «освободители», следственные органы ОГПУ, пытались его снова арестовать. Инфаркт со смертельным исходом освободил его от дальнейших мук.

Сейчас статья С. А. Аскольдова-Алексеева приобрела особую актуальность благодаря появлению работ академика Ю. С. Степанова[3], его школы, а также инициированных ими трудов[4]. Аспекты анализа значения концепта, введенные С. А. Аскольдовым-Алексеевым, могут значительно расширить сферу исследования в сторону историко-культурного рассмотрения проблемы.

Я попытаюсь продолжить рассуждения С. А. Аскольдова. Для этого необходимо в самом кратком виде изложить выводы автора, хотя уже в своей статье он достаточно лаконичен. Аскольдов начинает свою статью так: «Вопрос о природе общих понятий или концептов — по средневековой терминологии универсалий — старый вопрос, давно стоящий на очереди, но почти нетронутый в своем центральном пункте. Общее понятие, как содержание акта сознания, остается до сих пор весьма загадочной величиной — почти неуловимым мельканием чего-то в умственном кругозоре, происходящим при быстром произнесении и понимании таких слов, как “тысячеугольник”, “справедливость”, “закон”, “право” и т. п. Связываете ли вы со словом “тысячеугольник” какое-нибудь представление? Если такое представление и есть, то оно, конечно, неотличимо от представления 800- или 900-угольника. И однако вы самым четким образом можете вывести сумму углов этих фигур, а при известных данных их периметры, площади и т. п.».

«Как может неясное “что-то”, только “мелькающее” в уме, породить такую четкость выводов?» — спрашивает С. А. Аскольдов.

Ответ на свой вопрос С. А. Аскольдов находит в том, что концепт выполняет функцию заместительства. С. А. Аскольдов пишет: «Чтобы подойти к уяснению природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону, как познавательных средств. Эту сторону мы видим в *функции заместительства* (курсив мой. — *Д. Л.*). Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода». Свою мысль С. А. Аскольдов поясняет следующим примером: «Высказывая

какое-нибудь общее положение о растительном организме, мы ведь в конечном итоге имеем в виду именно их, то есть все неопределенное множество реальных или хотя бы представимых растений... Не следует, конечно, думать, что концепт есть всегда заместитель реальных предметов. Он может быть заместителем некоторых сторон предмета или реальных действий, как, например, концепт "справедливость". Наконец, он может быть заместителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мысленных функций. Таковы, например, математические концепты».

Существенная особенность заместительной способности концептов, указывает Аскольдов, состоит в том, что она основана иногда только на потенции совершить то или иное «замещение» — потенции, иногда крайне слабо ощутимой, но тем не менее действенной, без которой не может совершаться более или менее слаженное языковое общение.

В отличие от С. А. Аскольдова я полагаю, что концепт существует не для самого слова, а, во-первых, для каждого основного (словарного) значения слова отдельно, и, во-вторых, предлагаю считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения («алгебраическим выражением» или «алгебраическим обозначением»), которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т. д.). Заместительная функция концепта облегчает языковое общение еще в одном отношении: он позволяет при языковом общении преодолевать несущественные, но всегда существующие между общающимися различия в понимании слов, их толковании, отвлекаться от «мелочей» (иногда, впрочем, очень важных, например в поэзии).

Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, выясняется обычно из контекста, а иногда даже из общей ситуации. Концепт не непосредственно возникает из значения слова,

а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека.

Рассматривая, как воспринимается слово, значение и концепт, мы не должны исключать человека. Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека.

И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некой независимой невесомости, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков (последнее не менее важно), которыми и определяются богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда, впрочем, и их бедность, однозначность.

Составители словарей языка обычно тоже отмечают «участие» словоносителей пометами к слову типа: «устар<елое>», «обл<астное>», «простореч<ное>», «разг<оворное>», но этого, конечно, слишком мало, чтобы определить участие человека в характере значения, а тем более для содержания концепта. В сущности у каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта.

Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и концептосфера его словарного запаса, как активного, так и пассивного. Имеют значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности.

Концепты возникают в сознании человека не только как «намеки на возможные значения», «алгебраическое их выражение», но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т. д.

Концепт не только подменяет собой значение слова и тем самым снимает разногласия, различия в понимании значения слова, чем облегчается общение, он в известной мере и расширяет значение, оставляя возможности для сотворчества,

домысливания, «дофантазирования» и для эмоциональной ауры слова. С этой точки зрения концепт — это не просто алгебраическое обозначение, не знак и не сигнал. Концепты, являясь «посланиями» (message), могут по-разному восприниматься адресатами. Правда, контекст, в котором доходит до адресата концепт, ограничивает эти возможности, что чрезвычайно важно в науке и в поэзии особенно.

Концепты, будучи в основном всеобщими, одновременно заключают в себе множество возможных отклонений и дополнений, но в пределах контекста. Концепт находится между богатыми возможностями, возникающими на основе его «заместительной функции», и ограничениями, определяемыми контекстом.

Итак, концепт тем богаче, чем богаче национальный, сословный, классовый профессиональный, семейный и личный опыт человека, пользующегося концептом. В совокупности потенции, открываемые в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем называть концептосферами.

Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации — ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно.

Отдельных вариантов концептосферы национального языка очень много, они по-разному группируются, по-разному себя проявляют.

Каждый концепт в сущности может быть по-разному расшифрован в зависимости от сиюминутного контекста и культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя.

Между концептами существует связь, определяемая уровнем культуры человека, его принадлежностью к определенному сообществу людей, его индивидуальностью. Одна концептосфера может сочетаться с другой — скажем, концептосфера русского языка в целом, но в ней концептосфера инженера-практика, а в ней концептосфера семьи, а в ней индивидуальная концеп-

тосфера. Каждая из последующих концептосфер одновременно сужает предшествующую, но и расширяет ее.

Сравним, например, концепты таких слов русского языка, как «отчизна», «незнакомка», «варяг», «интеллигенция», «верба», «булат», «сцена», «блокада» и т. д. В потенциях каждого из значений этих слов будет сказываться личный опыт человека.

Основной в концепте «сцена» будет профессия: употребляет ли слово «сцена» актриса или обычный зритель, находящийся в театре (имеет значение и местонахождение). В концепте «незнакомка» имеет значение, читал ли данный человек Блока и в каком контексте употреблено это слово. В концепте «интеллигенция» огромное значение имеет то, как говорящий или пишущий о ней относится к интеллигенции. Имеет значение, знает ли языконоситель о значении «вербы» в церковном быту и даже в торговом дореволюционном, ленинградец ли человек, произносящий слово «блокада». Какие поэтические произведения читал человек, слышащий и произносящий слово «булат», и т. п.

При этом надо иметь в виду, что своими концептами обладают не только отдельные слова, но и целые фразеологизмы, например валаамова ослица, тьма египетская, демьянова уха, преданья старины глубокой, дистанция огромного размера и т. д. Надо сказать, что в этих последних примерах концепт фразеологизмов как бы вытесняет даже значение фразеологизмов, занимает в языке большее место, чем значение.

То обстоятельство, что концепт скрывает за собой, позади себя всю сложность и все обилие словарного смысла, как ни парадоксально это звучит, облегчает общение с помощью языка, как облегчает алгебра арифметические действия.

Повторяю: концепт имеет смысл своего существования в «подстановочной» роли в языке.

Итак, в словарном запасе языка существуют четыре уровня: 1) сам словарный запас (включая фразеологизмы); 2) значения словарного типа, примерно так, как они определяются словарями; 3) концепты — некоторые подстановки значений, скрытые в тексте «заместители», некие «потенции» значений,

облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом; 4) концепты отдельных значений слов, которые зависят друг от друга, составляют некие целостности, которые мы определяем как концептосферу.

Остановимся на последнем уровне подробнее. Концепты создаются не только в индивидуальном опыте человека, и не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно крестьянству). Поэтому, как кажется (этот вопрос требует еще доработки), имеют концепты не только слова, но и фразеологизмы, являющиеся также заместителями, часто очень богатыми, отдельных понятий.

Нет смысла приводить примеры концептов, возникающих на основе фразеологизмов из «Горя от ума» Грибоедова, басен Крылова, пословиц, поговорок, песен и т. д.

В концептосферу входят даже названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим «Обломов», мы можем, грубо говоря, разуметь три значения этого слова: либо название известного произведения Гончарова, либо героя этого произведения, либо определенный тип человека. И вот в зависимости от того, читали ли мы Гончарова, насколько глубоко и по-своему поняли его и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться по смыслу и потенциям. Тем не менее для всякого человека слово «Обломов» говорит чрезвычайно много. В потенции в нашем сознании со словом «Обломов» возникает целый мир столичной и деревенской жизни, мир русского характера, сословных и возрастных особенностей и т. д.

Концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, исключительно богата. Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры.

Национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции — как бы «заместитель» русской культуры.

Ощущение языка (а мы бы сказали: концептосферы русского языка) как своего рода концентрации духовного богатства, своего рода знамени духовного богатства, культуры в целом было в высшей степени свойственно особенно чутким к русскому языку поэтам. Анна Ахматова так выразила свое ощущение от «Евгения Онегина»:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной...
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной.

Если перевести смысл этих строк на язык наложенных выше представлений о концептах, то понять эти строки следует так: «Евгений Онегин» заключает в себе такое богатство концептов всех сфер русского языка, а точнее русской литературы, и что «сердце» Ахматовой — ее эмоционально-ассоциативная память — всем этим переполнено. Ахматова называет то, что мы определили как «концептосферу», воздушной громадой; оно облаком стоит над ней, оно выше нее. Сравнение концептосферы с облаком и воздушной громадой подчеркивает нереализованность до конца, некую «облачность» всей концептосферы «Евгения Онегина». Это действительно то, что другие (вероятно, имея в виду то же самое) называли «Онегина» энциклопедией русской жизни и русской культуры.

И в самом деле, если мы путем медленного чтения, обоснованного Л. В. Щербой, будем вникать в «Евгения Онегина», вскрывая все потенции его текста, то убедимся в необычайном богатстве концептосферы этого произведения, как бы концентрирующего литературную, фольклорную, «светскую» (усадебную и столичную) культуру России своего времени.

Русский язык действительно «жгуче знойный» по возбуждаемым им концептам. «Жгучего зноя» не может возбудить язык, склонный к обнаженно понятийным и однозначным определениям, к терминологичности, удобный для науки, техники и для компьютеров, лишенный богатого человеческого, национального, исторического опыта.

Характерно, что поэты, начавшие писать стихи на русском, больше всего благодаря богатству своей концептосферы, приспособленному для поэзии своими потенциальными возможностями, не могут перейти на другой язык. Об этом говорил мне и Иосиф Бродский. Он признал, что пишет отзывы, статьи, рецензии на английском, но не мыслит перейти на английский в поэзии: английский удобнее для науки, техники, математики, физики, прост для компьютеров, но, несмотря на богатый опыт в поэзии, труден для нее — во всяком случае, труднее русского.

Чтобы показать, насколько важно понятие концепта для понимания поэтических текстов, напомню строки из «Пророка» Пушкина, которые приводит в своей работе «Концепт и слово» и Аскольдов:

И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Как понимать это «перепутье»? В «Словаре языка Пушкина» «перепутье» в стихотворении «Пророк» определено как «место, где перекрещиваются или расходятся дороги»[5]. Однако такое толкование этого текста совершенно неприемлемо. В поэзии это конкретизация, которая может вызвать только недоумение. Почему серафим явился на «развилке дорог»? Каких и где?

Такое же значение указано как основное и в других словарях[6]. В словаре С. Ожегова приводится и выражение «на перепутье» с обозначением «перен<осное>»: «в нерешительности перед выбором чего-н.». К этому переносному значению можно сделать следующее примечание: здесь нет ничего «переносного» — значение «путь» как «жизненный путь» традиционно вошло не только в систему русского языка, но и в систему русского поэтического мышления[7]. В стихотворении Пушкина «Пророк» имеется в виду перепутье жизненное, и здесь перед нами целый концепт, в который входят представления Пушкина о своей жизни в момент явления ему серафима; возможно, отождествляя себя с паломником, странником, Пушкин говорил о своих жизненных сомнениях, сомнениях мировоззренческих. Кроме

того, не следует забывать, что слово «перепутье» по сходству ассоциируется с «путаницей» (ср. «Бесы», «Стихи, сочиненные во время бессонницы» и пр.). Но больше всего для понимания концепта «перепутье» дает цикл «Подражания Корану», в котором тема пророка перекрещивается с темой путника, особенно в последнем стихотворении, где «путник усталый», ропщущий на Бога, обращается к Богу, и совершается «чудо» — путник вновь молодеет. Эта же тема у Пушкина сочетается с темой пророчества об обращении к Богу всей страны после ее грядущего падения:

Но дважды ангел вострубит;
На землю гром небесный грянет:
И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет.

И все пред Бога притекут,
Обезображенные страхом;
И нечестивые падут,
Покрыты пламенем и прахом.

Таким образом, рассмотрение концепта слова «перепутье» дает нам возможность глубже понять значение стихотворения Пушкина «Пророк» и связать его с личными переживаниями Пушкина, что может быть подкреплено другими документами и соображениями.

Под пророком Пушкин разумеет не какого-то абстрактного пророка вообще, а самого себя, перелом, происшедший с ним, возвращение его к Богу и осознание своей высшей роли.

Богатство русского языка определяется на всех четырех уровнях: 1) на уровне самого запаса слов, который чрезвычайно богат благодаря тысячелетнему опыту, тесному общению с тем языком, который принято называть церковнославянским, обширности территорий с различными условиями существования и общения с другими народами, обусловившими в своей совокупности разнообразие диалектное, социальное, сословное, образовательное и пр.; 2) на уровне богатства значений и нюансов значений, разнообразия словоупотребления и пр.; 3) на уровне

отдельных концептов; 4) на уровне совокупностей концептов — концептосфер.

Главное богатство словаря русского языка лежит на уровне концептов и концептосферы.

Это не противоречит тому положению, что все четыре уровня различны по своей стабильности. Наиболее стабилен первый слой — слой словарного запаса. Менее стабилен слой значений: значения большинства слов приходится исследовать, уделяя некоторое внимание сверх языка носителю языка — человеку, пользующемуся языком. Совсем малостабилен, чрезвычайно изменчив слой концептов, ибо он крайне зависим от носителя языка, как мы уже указывали. Вместе с тем концепты составляют очень разнообразные сферы, в совокупности создающие концептосферы национального языка.

При этом если изучать всю сферу концептов (или, иначе, концептосферу национального языка), то тут оказывается необычайное богатство и теснейшая связь с культурой народа — с литературой и устным народным творчеством в первую очередь.

Итак, богатство языка определяется не только богатством словарного запаса и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителем которой является язык человека и его нации.

Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт. Она трудно поддается сокращению, и только в тех случаях, когда пропадает культурная память в широком смысле этого слова.

В частности, бывают чрезвычайные обстоятельства, при которых концептосфера языка может резко сократиться. Такое чрезвычайное обстоятельство имело место в 1918 г., когда декретами советской власти было отменено преподавание церковнославянского языка и Закона Божия. Постоянное обращение к молитвам, богослужебным текстам и особенно к Псалтыри, к текстам на церковнославянском языке на протяжении тысячелетия служило важнейшим источником обогащения концептосферы русского языка. Церковнославянские слова, выра-

жения и формы слов служили не только расширению русского литературного языка и просторечия, но и вносили оценочный элемент в мышление.

Несмотря на утраты, которые понес русский язык в результате отмены изучения церковнославянского языка и богослужебных текстов, а также в связи с переходом на новую орфографию, русский язык остается богатейшим выразителем русской культуры, а также в известном отношении мировой: укажу хотя бы на фразеологизмы, проникшие в русский язык из Шекспира, Данте, Цицерона и прочих, на философскую, научную общемировую терминологию.

Термин «концептосфера» вводится мною по типу терминов В. И. Вернадского: ноосфера, биосфера и пр.

Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры — культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности.

Язык нации является сам по себе сжатым, если хотите, алгебраическим выражением всей культуры нации.

Уже самый поверхностный взгляд на концептосферу русского языка демонстрирует исключительное богатство и многообразие русской культуры, созданной за тысячелетие в разных сферах русского народа на огромном пространстве и в различных соотношениях с культурами других народов (через язык, искусство и пр.).

Учитывая все это, мы можем понять, почему И. С. Тургенев интуитивно связывал судьбу русского языка с судьбой русского народа: действительно, язык в потенциальной форме его концептов — воплощение всей культуры народа. Убить культуру народа, воплощенную в памяти языка, конечно, нельзя.

Свои размышления над проблемой концептосферы я отнюдь не считаю законченными. Попытаюсь в дальнейших работах продолжить некоторые из тем, намеченных в данной работе.

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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

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

Художник творит в пределах тех возможностей, которые перед ним открывает эпоха и окружающее его искусство. Создаваемые художником ценности ни в коей мере не пропорциональны возможностям, имеющимся в его сфере искусства. Скорее напротив: чем больше возможностей у художника, тем труднее ему творить, ибо возрастание возможностей есть одновременное возрастание тех требований, которые вольно или невольно предъявляет зритель, читатель или слушатель к произведению искусства. Поэтому возрастает роль таланта и гения. Но прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы.

Постепенное снижение прямолинейной условности

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

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

Раннесредневековое искусство во всей Европе, не исключая и Восточной, чрезвычайно условно. Эта условность первона-

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

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

В эпоху развитого, «готического» Средневековья в искусство вторгается сильная струя эмоциональности, разрушающая и перестраивающая условность искусства предшествующего периода.

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

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

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

Шаг за шагом исчезают в искусстве «запретные» темы — темы, не разрешающиеся литературным этикетом. Область литературных тем постепенно расширяется и сливается с действительностью.

Количество тем в искусстве, сперва очень ограниченное, стремится сравняться с количеством сторон и аспектов самой действительности.

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

Окаменелые эпитеты, метафоры, образы, устойчивые формулы и мотивы постепенно оживают. Так, например, прослеживая движение одного какого-либо эпитета в фольклоре или средневековой литературе, можно говорить о постепенном «окаменении» эпитетов (термин и понятие А. Н. Веселовского), но, прослеживая движение эпитетов в целом как известной категории литературных средств, следует говорить о том, что эпитет постепенно выходит из своего окаменения, оживает, становится гибким, изменчивым, авторы в ненасытимой погоне за меткостью эпитетов изобретают все новые и новые, точнее прежних отображающие действительность.

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

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

Происходит постепенное сближение средств изображения и изображаемого. Коротко это явление объяснить очень трудно. Оно очень сложно. С некоторым упрощением мы можем сказать, однако, что оно заключается в том, что, вместо того чтобы пользоваться готовым набором условных средств изображения, автор стремится воспользоваться новыми, беря их из самой действительности или «приближая» их прямо и переносно к действительности. Эта черта — стремление средства изображения

приблизить к предмету изображения в стиле реализма — хорошо показана в исследовании В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (1959).

Еще большее уменьшение условности искусства могло бы быть продемонстрировано на изображении человека. Для древней русской литературы я отчасти стремился показать это в своей книге «Человек в литературе Древней Руси» (1958), но процесс этот идет и в последующей литературе. Он идет не только от стиля к стилю, от одного литературного течения к другому, но и внутри литературных течений, особенно в недрах реализма.

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

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

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

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

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

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

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

Однако дело не только в этом. Энтропии противостоит внесение энергии извне, из «биосферы», окружающей литературу. Биосфера в материальном мире, по Вернадскому, не подчиняется второму закону термодинамики. Есть своя «биосфера» и у литературы. «Биосфера литературы» — прежде всего окружающая ее действительность. Литература строится из «вещества», захваченного ею в окружающей действительности. Действительность переменна, и поэтому нельзя ее отображать все

время одними и теми же средствами, на одном и том же уровне условности. Поэтому если даже условность перестанет изменяться, изменение действительности вызывает постоянное различие в соотношении кода и действительности, системы условностей и действительности.

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

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

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

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

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

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

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

Возрастание организованности

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

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

В самом деле, к стихийным, бессознательным элементам творчества относятся традиционные элементы, которые не изобретаются заново, но которыми художник пользуется в необходимых случаях. Традиционные элементы часто включаются в новые элементы по своеобразной творческой инерции. К инертным элементам творчества относится также типичная для Средневековья однолинейность повествования, когда рас-

сказчик не забегает вперед, а рассказывает все случившееся в порядке «естественной» последовательности событий. Эта однолинейность повествования создает композиционную примитивность произведения. Повествователь, чтобы заинтересовать своих читателей или слушателей, пользуется по преимуществу замедлением рассказа, но не создает сложной интриги, которая требовала бы от него некого «художественного заговора» против читателя, заставляла бы его создавать ложные концы, ложные разгадки, не сразу раскрывать характеры действующих лиц, прибегать к различным формам художественной косвенности и пр.

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

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

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

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

Неудержимый рост этих сознательных элементов ведет на известном уровне развития к «перехлестам». В известную часть литературы проникают «штукарство», изощренность, искусственность, претенциозность, расчет только на особо искушенного читателя. Композиция произведений до крайности

усложняется, возникает опасность исчезновения настоящего содержания, появления псевдохудожественности, различных «умствований» и пр. Растут все формы подделок под талант и новизну. В этих условиях, чтобы отличить подлинное от ложного, возрастает роль критики и литературоведения. Они возникают только на определенном уровне развития литературы. И они нужны не только для того, чтобы отбрасывать лженоваторство, но также чтобы указывать читателю на подлинную новизну подлинно художественных произведений, так как с ростом модернизма растет иногда и предубеждение читателей против всякой новизны — какой бы она ни была.

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

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

Современный читатель воспринимает Пушкина и его творчество в свете этого литературоведения, даже если он не прочел ни одной специальной работы по Пушкину. Он слышал что-то о его жизни, знает примерно, когда он жил, делает исторические поправки к его стихам, его языку. Понимает, по крайней мере, то, что он чего-то не понимает и что есть где-то, в каких-то работах, объяснение того, чего он не понимает. Историческое со-

знание пронизывает его эстетическое восприятие. Этого не было в Средние века. Читатель Средних веков если и знал биографию автора, которого он читал, то не потому, что он автор, а потому, что он был, допустим, святым, отцом церкви, военным, государственным деятелем и т. д. Вот почему мы не знаем многих авторов Средних веков даже по имени.

Рост организованного, сознательного начала в литературном творчестве идет вопреки отдельным элементам возвращения к стихийности в абсурдном творчестве, вопреки временному росту интереса к бессознательному в психологии и в изображении человеческой психологии в литературе, вопреки росту интереса к иррациональному и экзистенциальному в философии, вопреки отдельным модам на расторможенный стиль и пр.

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

Возрастание личностного начала

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

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

Значительно сильнее представлено личностное начало в древней русской литературе, и тем не менее в древней литературе оно слабее развито, чем в новой. Причины тому две. С одной

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

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

Индивидуальность авторского стиля резко возрастает в XIV и XV вв. Затем авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью в XVI в. в произведениях, при-

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

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

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

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

С ростом индивидуального начала в литературе связано и развитие в литературном творчестве профессионализма. Один из первых профессиональных писателей закономерно появляется в России в XV в. в эпоху Предвозрождения — это Пахомий Серб, но в дальнейшем профессионализм удерживается лишь на уровне переписчиков рукописей. Профессионализм вновь

возрождается в XVII в.[2], и затем мы можем проследить его постепенный рост в XVIII и XIX вв. Жить на заработки от своего литературного труда становится почетным только, в сущности, в XX в.

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

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

Древняя русская литература до XVII в. обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображаются их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят гладко и литературно. Поэтому до XVII в. по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели собственного языка, своих, только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII в. мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе-Злочастии» — это еще «немой» персонаж, как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особен-

ностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII в. — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

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

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

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает его», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

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

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

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития протопопа Аввакума». Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к Богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый характер Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она — главное.

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

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

Как показали исследования В. В. Виноградова, подлинного развития индивидуальные черты в речи персонажей достигают только в реализме. Речь действующих лиц становится не только характерной для их социального положения, но и для их ин-

дивидуального характера, для их склада мышления. В реализме начинают резко различаться речь автора и речь рассказчика, которому автор передает повествование. Достоевский гордится тем, что у него «каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (в письме к А. Н. Плещееву от 20 августа 1875 г.)[3].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Увеличение «сектора свободы»

Четвертая линия в литературном развитии заключается в постепенном изменении в нем сектора свободы и сектора не-

обходимости. Соотношение этих двух секторов в литературном творчестве неустойчиво. Оно различно в различные периоды.

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

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

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

Начнем со средневековой литературы. Новые произведения в средневековой литературе синтезируются в соответствии с жанровыми нормами, традицией, литературным этикетом (представлениями о том, что полагается и чего не полагается в литературе, литературным «приличием»). Имея в виду весь опыт средневековой китайской литературы, Б. Рифтин пишет: «Средневековый писатель подобен шахматисту, который, зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске...»[5] Жанры, традиционные формы и правила литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений. Создаваемый этими матрицами консерватизм литературного творчества увеличивает в Средние века «генетическую деятельность» литературы, но одновременно уменьшает выбор нового, сужает рамки творчества. Поэтому в средневековой литературе количество рождений новых произведений преобладает над способностью создавать новое и высокое качество.

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

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

Однако начало необходимости еще очень велико даже в литературе XVIII в. из-за жесткой системы поэтического искусства, наличия в классицизме различных правил, единств, регламентации, различных уровней литературного языка (учение о трех стилях), недостаточности развития индивидуального начала и т. д.

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

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

Очень важен и еще один момент. Сектор необходимости особенно велик в литературах отстающих, там, где необходимо догонять другие литературы. В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами. Необходимость возрастает на «догонах». При прокладывании же новых путей естественно возрастает сектор свободы, увеличивается возможность творческого выбора. Это увеличение сектора свободы в передовых литературах — одновременно и *следствие* передового положения литературы, и *условие* ее движения вперед[8].

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

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

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

Тем не менее процесс нарастания сектора свободы и постепенное ограничение сектора необходимости в историко-литературном процессе — несомненный факт. Как же в таком случае следует понимать процесс нарастания свободы? Дело в том,

что в литературе меняются и самые формы необходимости. Они становятся все более и более сложными, глубокими и «глубинными». Так, например, если в Средние века одним из проявлений традиционности в литературном развитии была связанность этого развития трафаретными, шаблонными формами, то в Новое время шаблон уступает место более сложной традиционности — традиционности осознанного и сознательного освоения всего литературного прошлого. Слепая традиционность литературных форм уступает место осознанным эстетическим представлениям, диктующим поиски новых форм с учетом всего многовекового опыта литературы. Необходимость, будучи осознанной, пронизывается свободой.

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

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

Расширение социальной среды

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

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

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

Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития, как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике. В рассказах о чудесах внимание повествователя сосредоточивалось не столько на самом святом, сколько на тех, кто его окружал, кто был объектом его нравственного или сверхъестественного воздействия. Поэтому чудеса происходят в более разнообразной и часто в гораздо менее официальной среде: в купеческой, крестьянской, ремесленной и т. д. Действующие лица оказываются рядовыми людьми, они ведут себя свободнее, они

важны не сами по себе, а как объект воздействия чудесной силы молитвы святого. Особенное значение имели те чудеса, в которых действие разворачивалось в купеческой среде. Эти чудеса дали постепенно особую жанровую разновидность повествовательной литературы Древней Руси — повести о купцах.

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

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами. Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и чер-

ного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдатаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия сближало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга возможностей литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

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

Дело заключается не только в простом введении в литературу людей низшего социального круга, но и в развитии их социальных характеристик. В новой русской литературе особенное значение в этом отношении имеют 20–30-е гг. XIX в. Д. Е. Максимов пишет о «резко обозначившемся тогда повороте литературы к изображению простых людей». Он отмечает: «В литературе 30-х годов социальная характеристика простого человека становится несравненно конкретней, чем в произведениях предшествующего периода. При этом образ простого человека у передовых писателей тех лет, выполняя в их творчестве до известной степени одну и ту же идейную функцию, сплошь и рядом наполнялся весьма различным социальным содержанием. Так, например, в "Повестях Белкина" выведены мелкий служащий — станционный смотритель и ремесленник — гробовщик. В повести В. Нарежного "Горкуша, малороссийский разбойник" (1825), в повести "Нищий" (1832) М. Погодина главные герои — крепостные крестьяне. В "Дмитрии Калинине" Белинского (1830–1831), в "Именинах" (1835) Н. Павлова, в "Художнике" (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повести Погодина "Черная немочь" (1832) и Марлинского "Мореход Никитин"

(1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков»[9].

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

Рост гуманистического начала

Еще одно наблюдение. Оно касается самого важного в развитии литературы — ее гуманистического начала. Вся мировая история, как уже отмечалось выше, представляет собой развитие и углубление начал гуманизма — человечности[10]. То же и в литературе.

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

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

Ценности господствующего слоя или класса (в классовом обществе, живописуемом в стиле «монументального историзма») сперва начинает противопоставляться не ценность отдельной человеческой личности, а ценность эксплуатируемого большинства, ценность не признанного в искусстве класса. И этот класс или слой общества предстает сперва как единое целое. С течением времени в этом развитии ценность отдельного представителя этого «непризнаваемого» класса начинает теряться, и тогда происходит открытие ценности человеческой личности самой по себе, которая не есть, однако, человек вообще, как кажется в эту эпоху, а тоже представитель своего класса. От класса к личности, к отдельному представителю этого класса, от представителя класса к возведению в абсолют именно этого слоя на-

селения, новый сдвиг в сторону «непризнанного» класса и новое обращение к человеку — такова пульсация развития гуманизма. Это не замкнутый круг, а именно развитие: новое и новое обращение к человеку с раскрытием новых и новых гуманистических ценностей. Гуманизм развивается как ряд последовательных обращений к человеку, которые все время являются новыми, ибо общественное развитие раскрывает для искусства в человеке все новые и новые стороны.

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

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

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

Расширение мирового опыта

Есть еще одна линия в развитии литературы, которая требует особенно внимательного к себе отношения и которую я могу только предложить для будущего изучения. Это линия расширения мирового опыта литературы. Национальные литературы никогда не развивались в одиночку и в изоляции от других литератур. Никогда не была изолированной и русская литература. Она родилась из внутренних потребностей, но при участии произведений, перенесенных к нам непосредственно из Болгарии, Византии и из Византии через Болгарию. Она с самого начала была связана с литературами западнославянскими, с литературой Сербии. В ее составе были произведения, общие всем

литературам Европы: не только сочинения общехристианские (Священное Писание, сочинения Отцов Церкви, жития святых, возникшие до разделения церквей, частично сочинения богослужебные), но и такие «светские» произведения, как «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Физиолог» и пр.[11] Общими для литературы Руси со странами средневековой Европы были и многие жанры: хроники, жития святых, разные типы проповедей, сборники изречений, повести, многие богослужебные жанры и т. д. Но все-таки опыт, который имела русская литература, был опытом ограниченных географических границ. Это была литература, тесно связанная с определенным районом Европы — ее православным юго-востоком. Европейские связи русской литературы расширяются в XV, XVI и XVII вв. В сферу используемого литературного опыта вводятся Кавказ, Украина, Белоруссия, Польша и Чехия[12]. В XVIII в. в круг литературного опыта вводится вся Европа: Германия, Франция, Англия, Италия. Идет и расширение хронологических границ: в русские литературные традиции входит Античность. В XIX в. новый пересмотр и новое расширение хронологических и географических границ. И наконец, наше время с его всемирно-историческим литературным опытом. Для использования всех традиций и всего опыта сейчас, в условиях социалистических стран, фактически нет преград — ни национальных, ни временных. Мы не только имеем возможность учесть художественные ценности африканских или азиатских народов, но и глубже с помощью литературоведения проникнуть в ценности собственного прошлого или прошлого других стран, в ценности, создаваемые литературами народов СССР.

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

Теряются ли в этом расширении истории мировой литературы ее национальные особенности? И что такое эти национальные особенности? Вопрос этот очень сложный. Во всяком слу-

чае, отмечу, что представление о том, что национальные особенности, вначале очень сильные, с течением веков прямолинейно стираются, неверно. Древняя русская литература накапливала национальные особенности. Этот процесс достиг своего апогея в XVII в. — в пору образования русской нации. Затем процесс шел неровно.

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

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

Расширение и углубление читательским восприятием литературного произведения

Любое литературное произведение не представляет собой законченного и застывшего в своей законченности материализованного факта. Оно является совокупностью различных процессов — системой, в которой постоянно происходят разнообразные упорядоченные изменения. Две группы главных процессов могут быть отмечены в произведении: изменение внешней формы произведения, его текста и изменение его восприятия читателями в зависимости от изменения окружающей действительности

(процессы устаревания или актуализации его содержания и пр.). И вот — любопытное историко-литературное явление. В Средние века неустойчива по преимуществу внешняя форма произведения. Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние произведения на ту же тему[14]. Средневековое произведение, подобно простейшим организмам, не знает индивидуальной смерти. Организм не умирает, а переходит в другой организм. Однако содержание произведения стремится к тому, чтобы касаться вечных тем или рассматривать временные, преходящие, исторические явления с позиций вечности. Авторы средневековых произведений стремятся повторять уже известные читателям темы и сохранять устоявшееся отношение читателя к тем или иным персонажам. Если к какому-либо историческому персонажу утвердилось отношение как к злодею, то он будет из произведения в произведение именно злодеем — вечно гореть в адском огне читательской ненависти. Средневековый писатель и средневековый читатель не терпят изменения своего отношения к персонажам, темам, идеям.

В Новое время может быть отмечено обратное явление. Внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме». Хотя, конечно, не может освободиться от того несомненного и обостренно воспринимаемого современным читателем факта, что она является результатом процесса, результатом некой творческой истории, связана с тем или иным определенным периодом литературы, определенным автором и определенным этапом творчества последнего. Современные текстологи, усиленно настаивающие в своих исследованиях на необходимости соблюдать последнюю авторскую волю относительно произведения Нового времени (к средневековым произведениям их требования, разумеется, не могут относиться), отлично отражают это стремление Нового времени утвердить «вечность» и неизменяемость внешней формы литературного произведения. В этом отношении они выражают тенденции нашего времени.

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

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

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

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

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

Порядок во всякой литературе создается сознательной идейно-эстетической деятельностью авторов и бессознательным консерватизмом традиционных форм и идей. Оба этих сектора колеблются в своих взаимоотношениях. Постепенно сектор сознания занимает все больше места, отвоевывая его у сектора бессознательного, у сектора стихийности.

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

Приведу примеры.

Литературный язык отделяется в Средние века от обыденного главным образом тем, что это особый язык: латинский, церковнославянский, арабский и т. д. Эстетические свои функции литературный язык приобретает не только благодаря своей внутренней организованности, эстетическому совершенству, но и просто потому, что он условно отъединен от языка обыденного. Это попросту «другой» язык. Его внешняя отграниченность от языка повседневности уже сама по себе знак, сигнал для возбуждения эстетических эмоций. И чем больше в литературном языке развивается его внутренняя эстетическая упорядоченность, тем интенсивнее отмирает необходимость внешнего отграничения языка литературы от языка бытового. Процесс сближения церковнославянского языка литературы с обыденным язы-

ком начался уже в древней русской литературе. Он происходил урывками, на отдельных участках и сталкивался с постоянным контрнаступлением языка церковнославянского. Дифференциация противостояла процессу интеграции. Тем не менее процесс сближения продолжал совершаться и привел к отмиранию языка литературы как языка особого. В Новое время литературный язык постоянно принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы, арготизмы, различные языковые образования обыденного языка. И все-таки язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. Внешние границы литературного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические. Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.

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

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

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

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

Внешняя традиционность сменяется традиционностью эстетических представлений и традиционностью идейной. Вместо «матриц» и литературного этикета в литературе начинает господствовать свободный учет всего многовекового опыта литературы. Растет историческое сознание и сознание историчности всего происходящего, растет понимание художественных достижений прошлого, не стесняющего и не ограничивающего степеней свободы, а расширяющего ее, умножающего возможности творческого выбора.

В самом деле, в чем различие между литературными «матрицами» и литературным опытом? «Матрица» упрощает, облегча-

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

Формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою жесткость. Шаблон уступает место более высокой устойчивости в области эстетических представлений. Сама традиционность при этом не исчезает — она становится лишь менее заметной, но переходит при этом в более значительную область общих эстетических представлений и в область общего накопления опыта всего мирового развития литературы. Поэтому само воспроизведение литературы становится более сложным и затрудненным. Внешний консерватизм сменяется более сложной традиционностью внутренних организующих литературу форм и представлений.

Постепенно уменьшается роль даже такой сравнительно сложной формы внешней организации литературы, как литературные направления. Великие стили, охватывающие все области человеческого духа, сменяются более узкими направлениями в литературе и искусстве, затем направлениями, организующими только литературу или только какую-то ее часть (например, поэзию). При этом темп смены стилей и направлений все более убыстряется — выразительный знак их приближающегося конца. Однако на смену великим стилям и направлениям приходят

индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере роста в литературе личностного начала. В реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями.

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В начале XX в. значительное влияние на русскую эстетическую мысль оказала феноменология Эдмунда Гуссерля. Часть из его работ была переведена на русский и стала широко популярна[1]. Феноменологическая методика философского исследования мира требовала, с одной стороны, чистой абстракции, с другой — полного отделения любого явления от его естественного окружения. Мир был подвергнут последовательному логизированию. Косвенно (поскольку идеи Э. Гуссерля «носились в воздухе») феноменологический подход оказал влияние на русских формалистов. Последние в своем стремлении отделиться от традиционного академического литературоведения, в котором существенное место занимал культурно-исторический подход академика А. Н. Пыпина, обратились именно к феноменологическому исследованию как отсекавшему литературное произведение от исторической действительности, литературных традиций и всего идейно-тематического окружения. Следует, впрочем, оговориться, что русский формализм никогда не переходил в чистое «беспредпосылочное» феноменологическое манипулирование. Ближе к Э. Гуссерлю стоял западный структурализм. Последователь Э. Гуссерля — Роман Ингарден. У последнего анализ литературного произведения только в его внутренней структуре стал основополагающим методологическим требованием.

Стоит процитировать наиболее последовательного выразителя антиисторических позиций русской гуссерлианской эстетической мысли 20-х гг. нашего века — Густава Шпета. Г. Шпет пишет: «Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли»[2]. Эти «фасоны» существуют сами по себе. Это, так сказать, чистая гуссерлианская геометрия. И Г. Шпет возражает против всяких попыток увидеть за произведением что-то большее, чем эту чистую геометрию.

«Объективная структура слова, — пишет Г. Шпет, — как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным,

биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении, и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли (об этом Г. Шпет говорит выше. — *Д. Л.),* до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики "литературы" шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда "утензилий" они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его "души", широкой, глубокой и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более "терминированном" языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом "исторического" или "психологического метода", — что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро»[3].

Далее Г. Шпет называет такой, им самим определенный и изображенный, подход к литературе «обывательщиной в науке», сравнивает этот подход с работой тряпичника, который, «вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения»[4].

Ошибка Г. Шпета в критике исторического подхода к литературным произведениям состоит в следующем.

Во-первых, неверно вырывать памятник литературы из истории, и истории литературы в частности, предполагая, что историческая интерпретация памятника заключается только в том, что он внешне «окутывается» некой исторической, биографической и прочей «атмосферой». Памятник сам по себе, в своем существе является фактом истории, истории культуры, истории литературы и биографии автора. Произведение писателя,

особенно писателя крупного и особенно писателя, принадлежащего к периоду, когда личностное начало в искусстве полностью вступило в свои права, — это факт, являющийся историческим и биографическим ab initio. Во всякой биографии в той или иной мере присутствует эпоха.

Во-вторых, обращение к биографии и к истории в широком смысле этого слова необходимо не только для *объяснения* (как предполагает Г. Шпет) памятника, но в первую очередь для его *понимания,* понимания эстетического в том числе. Если мы не будем знать, когда произведение составлено, не будем вносить известной доли историчности в его восприятие, оно пропадет для своего читателя художественно. Эсхил как драматург XX в. был бы не только непонятен, но и эстетически неудовлетворителен. То же можно сказать обо всех авторах древности. Исторический подход не только объясняет нечто для нас данное, а в первую очередь расширяет наше понимание произведения.

В-третьих, историческое и биографическое понимание и объяснение памятника далеко не обязательно являются исследованием содержимого «утензилий», то есть снижением высокого и сведением его к мизерному. Историческое и биографическое (биографическое — как часть исторического) не снижает творчества, но по большей части его возвышает, приобщая произведение к эпохе и жизни, которые всегда больше, чем сам по себе памятник. Знание эпохи и жизни творца позволяет нам понять многое, что в противном случае прошло бы мимо нашего понимания. Больше того, знание эпохи позволяет нам поднять памятник над этой эпохой. Так же точно знание жизни автора поднимает его над ним самим.

Ошибки Г. Шпета, к сожалению, имели и имеют свои основания в некоторых работах литературоведов. Я не говорю уже о работах, потакающих дурным вкусам читателей к «утензилиям» и «подкроватным» поискам всякого рода, — бывают и теоретические высказывания, которые косвенно «подтверждают» обвинения Г. Шпета.

А. А. Баженова, автор статьи «Принцип историзма в эстетическом исследовании», пишет: «Мы воспринимаем эстетическую

культуру прошлого, разумеется, исходя из современных представлений»[5]. Это и правильно, и глубоко неправильно одновременно. Так, например, современные эстетические представления требуют реалистического искусства. Но реализм в искусстве не может быть руководством при восприятии средневековой эстетической культуры, различных национальных форм дореалистического искусства Востока, Африки и пр. Современное эстетическое сознание так, как оно выражается не в собственном современном нам творчестве писателей, а в понимании «чужого» искусства, гибко и восприимчиво, ибо оно руководствуется в большей мере, чем все прошлые эстетические культуры, историческим отношением, историческим принципом, чувством истории, а главное — наукой, проникнутой историзмом. И в этом как раз одно из проявлений реализма. Историзм эстетического восприятия — обратная сторона реализма в творчестве.

Всякое произведение литературы воспринимается современным читателем в исторической перспективе.

В какие-то периоды древней русской литературы (в XI–XVI вв.) этого исторического подхода к произведениям литературы не существовало, и это существенным образом отразилось как на поэтике самих памятников, так и на замедленности развития русской литературы Средневековья. Древнерусский памятник либо описывал исторические события, рассказывал о них, либо был посвящен темам, казавшимся «вечными» или, напротив, злободневными. Однако произведение литературы само по себе никогда не было в XI–XVI вв. памятником истории, прошлого, не воспринималось с «поправками» на прошлое. Произведение литературы всегда было «современным». В противном случае к нему пропадал интерес, и оно переставало переписываться и читаться. Именно этим объясняется, может быть, то, что и «Слово о полку Игореве» перестало само по себе в определенный промежуток времени интересовать читателей и стало «растворяться» по частям, вкрапливаясь отдельными формулами, а не по содержанию в другие литературные произведения.

Только в XVII в. произведения прошлого стали восприниматься именно как произведения прошлого. Постепенно наступала

эра особого отношения к античным авторам (в литературе барокко) или авторам, которые не только по своему положению (монархов, святых, иерархов церкви), но и по своему искусству могли ставиться в образец современникам. Затем историчность в восприятии литературы растет в XVIII в. и достигает почти полной отчетливости в романтизме. Историзм становится органической частью реализма — одной из его ипостасей.

Восприятие произведения в исторической перспективе ни в коем случае не сводится к тому, что какие-то «временные», связанные со своей эпохой и со своим автором элементы произведения сохраняют свою эстетическую (и в известной мере идейную) действенность, не утрачиваются художественно. Историзм в понимании произведения искусства прошлого *обогащает* это понимание. Ценность произведения литературы возрастает от того, что оно выступает в сознании читателя как явление своей эпохи. Произведения античной литературы эстетически и идейно действенны для нас не только сами по себе, но и потому, что они в известной мере, будучи объясненными историками литературы и культуры Античности, являются «окнами» в Античность, «окнами» в античную эстетическую культуру. И с этой точки зрения они могут оказаться даже более действенными для нас, чем для их современников. Здесь дело вовсе не в «патине времени», не в обаянии времени — хотя и эту сторону не следует сбрасывать со счетов, — а в познании эстетической культуры прошлого через произведение искусства. И с этой точки зрения художественная ценность произведения искусства может возрастать с течением времени. Литература начинает требовать литературоведения, и особенно истории литературы.

Существует точка зрения, согласно которой произведение искусства обладает двоякой эстетической ценностью — ценностью своих, заложенных в нем «вечных» элементов и ценностью, понятной только для современников этого произведения. Тем самым эстетическая ценность как бы дробится, расчленяется на две части. Однако всякое произведение искусства изначально целостно в своей эстетической сущности. Разделение

в нем на «вечное» и «временное» способно убить эту целостность и убить в первую очередь ту часть произведения искусства, которая относится сторонниками такого разделения к его «вечной» части. Ведь в такого рода точке зрения, естественно, предполагается, что ценность искусства должна со временем падать, снижаться, ибо доля «временного» должна с годами увеличиваться, а доля условно относимого к «вечному» уменьшаться (понятие «вечного», разумеется, условно; «вечное» тоже временно, только временность его длится дольше).

На самом деле всякое произведение искусства постоянно самообновляется, и это самообновление осуществляется с помощью исторического подхода читателей, которым во многом должны помогать историки искусства. В первую очередь такой исторической самообновляемости подвергается наиболее «значащее» из искусств — литература.

В процессе «самовозобновления» произведения искусства (и литературы в первую очередь) оно не только восстанавливает свои ценности, но в известной мере и «изменяет» их, так как новое историческое окружение способствует его новому пониманию.

Значит ли это, что каждое новое историческое восприятие искусства только что-то привносит от себя, что читатели, зрители и слушатели произведения «исторически субъективны»? Если бы это было так, то перед нами было бы явно отрицательное явление. Перед нами была бы налицо не только субъективность оценок, но в известной мере и импрессионистически неустойчивая сущность самих произведений искусства. На самом же деле произведение «играет» своими внутренне присущими ему, потенциально заложенными в нем свойствами. Каждая из эпох раскрывает в произведении те ценности, которые были ему потенциально и вместе с тем объективно свойственны. Каждое истинное произведение искусства потенциально многолико, способно играть различными гранями в различном освещении эпох.

«Гамлет» Шекспира (этот пример, может быть, особенно понятен) в каждую из эпох воспринимается по-новому. Однако

разве каждое из этих новых восприятий является вопреки тому единственному, которое было сознательно и намеренно вложено в него Шекспиром? Тогда какое же количество различных и несомненно заслуживающих внимания интерпретаций «Гамлета» — актерами, режиссерами, театральными критиками, литературоведами и культуроведами — должно быть отброшено как несостоятельные! На самом деле очень значительная часть интерпретаций раскрывает потенции самого произведения и лишь некоторая оказывается явно ложной, отражая тенденции и заблуждения самого интерпретатора, навязывая произведению то, что по существу противоречит его сущности. Но и с «явной ложью» не все обстоит так просто. Критик-фальсификатор обнаруживает себя в своих фальсификациях, выдает свою эпоху, господствующие ее тенденции, и с этой точки зрения, если фальсификация не совсем бездарна, она может даже представлять интерес.

Самый простой пример: знаменитый подделыватель произведений, созданных на рубеже XVIII и XIX вв., Сулукадзев, которого долгое время воспринимали только как грубого мошенника[6], оказался в настоящее время представителем своего времени, эстетических течений представляемой им эпохи. То же можно сказать о Макферсоне, о «подделках» Мериме и т. д. Мы привели примеры явных литературных фальсификаций, но ведь есть и фальсификации содержаний произведений и даже творчества писателей, которые никак не могут быть приняты наукой. За примерами и тут ходить недалеко. Кто согласится с интерпретацией творчества Пушкина, предложенной Писаревым? И вместе с тем кто отвергнет ее историческую ценность? Ведь без нее нет Писарева, она типична для Писарева, для его времени, для культурной жизни России 60-х гг.

Означает ли это, что мы обязаны неразборчиво принимать все предлагаемое нам эпохой? Отнюдь нет! Это означает только, что мы должны стремиться проверить с помощью исторической критики, через историческую интерпретацию любое восприятие произведений прошлого. Не возрастут ли тем самым безмерно обязанности исторической науки? Думаю, что нет: нет смысла

работать над бездарным материалом, над бездарными произведениями и над бездарными интерпретациями.

Заметим прежде всего, что наибольшее количество различных ценных интерпретаций произведения искусства (в первую очередь литературного) сопутствует произведениям гениальным, талантливым, выдающимся. Именно они, эти выдающиеся произведения, отличаются наибольшими заложенными в них потенциями. Произведения слабые слабее отражают время, эпоху, эстетические представления своего времени. То же самое следует сказать и об их интерпретациях. Характерны для времени гениальные и талантливые интерпретации. Бездарные или посредственные произведения и интерпретации произведений менее всего показательны для эпохи.

Это мое утверждение прямо противоположно тому, которое господствовало в русском литературоведении начиная с 60-х гг. XIX и в первой четверти XX в. А. Н. Веселовский обратился в своей докторской диссертации «Вилла Альберти» к «Гексамерону» — произведению «среднему» — в убеждении, что именно в *среднем* произведении ярче всего воплощается эпоха. Такого рода подход считался своего рода «демократизмом» в науке. Академик В. Н. Перетц избирал темами своих работ и рекомендовал своим ученикам заниматься произведениями «средней» литературы: пьесами школьного театра, хождениями, произведениями неяркими и обычными[7].

Произведение литературы — постоянно меняющаяся ценность. Ценность произведения для времени своего создания раскрывается историческим подходом, для каждой новой эпохи — критиками, актерами, режиссерами, а также авторами переделок и переложений. Многосторонность заложенных в произведении потенций — его сила.

Динамичность произведения имеет много сторон. Первая состоит в том, что произведение — результат определенного процесса. Динамичен уже самый замысел автора, который меняется и уточняется в творческом процессе. Замысел не предшествует тексту, а параллелен созданию текста. Произведение не есть нечто неподвижное. Это часть движения — заключительная

или близкая к заключению. Это не остановившийся результат, а по большей части оборванный творческий вариант (вспомним «Онегина», «Братьев Карамазовых», «Войну и мир» и почти любое из крупных произведений литературы). Вторая сторона динамичности состоит в том, что с изменением исторической действительности меняется понимание произведения. Восприятие культурных явлений прошлого — результат прежде всего динамической встречи и взаимодействия культуры прошлого и интерпретационной культуры той эпохи, в которой произведение продолжает свою жизнь.

С ростом культуры восприятия читатель интересуется не только процессом создания произведения, личностью его автора, но и историей интерпретации произведения в различные эпохи. Произведение все интенсивнее и интенсивнее начинает изучаться и пониматься в его динамике.

Именно этим объясняется чрезвычайный рост интереса к личности авторов и в связи с этим — рост биографической литературы, особенно в последние годы. Именно этим обусловливается рост интереса к литературоведческой и критической литературе и даже просто к комментариям, к тексту черновиков и вариантов.

Существенное значение имеет творимое «совместно» с литературой и литературоведением расширение нашего эстетического опыта. Эстетический опыт, гибкость эстетического сознания — это не «эстетизм». Напротив, эстетизм — в значительной мере результат недостаточности эстетической культуры, ибо эстетизм воспринимает эстетику памятника узко и односторонне, в его неподвижной данности. Гибкое и «тренированное» эстетическое сознание связывает памятники культуры прошлого с эстетическими воззрениями, с философией и исторической действительностью их эпохи. Высокая историческая эстетическая методика исследования есть тот инструмент («микроскоп» и «телескоп» одновременно), который ведет нас к пониманию национального характера других народов, культур прошлого, то есть расширяет наше познание и «пространственно», и во времени. Это тот твердый алмазный наконечник, следуя за кото-

рым мы проникаем в самую суть культуры, создавшей изучаемое произведение.

Литература, а вслед за ней и литературоведение обладают такой колоссальной общественной значимостью, что они способствуют развитию человеческой социальности в широком смысле этого слова. При этом ни одно из направлений в литературе не делало это с такой остротой, как реализм, и ни одно из направлений в литературоведении — как последовательный историзм. Причем сила реализма и историзма состоит еще и в том, что они помогают нам понять нереалистические направления и последовательный антиисторизм дореалистических культур. Тот разрыв, который так или иначе существует между реалистическим искусством и нереалистическим, не просто игнорируется (поэтому здесь и не может быть речи об «эстетической всеядности»), а объясняется и понимается.

Одно из замечательнейших свойств человеческого сознания — проникать в чужое сознание, а замечательное свойство современной исторической (в широком смысле) науки — в культуры прошлого или так или иначе «чужие». Не будучи миром, человек с помощью науки и искусства познает этот мир во всем его многообразии. Для того чтобы познавать, не нужно самому становиться этим познаваемым, но нужна известная степень исторической гибкости нашего сознания и нашего научного подхода.

Произведение литературы позволяет познать не только те явления, на которые направлено внимание автора этого произведения, но, следуя за ним, открывает нам и самого автора, а за автором — его эпоху, ибо он — ее часть, а если литературовед последует и дальше за произведением, то и всех тех эпох, которые так или иначе интерпретировали это произведение.

Произведение динамично в процессе своего создания, динамична «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни — жизни в интерпретации современников и отдаленных потомков. Формы этой динамичности разнообразны и не могут быть исчерпаны в простом перечислении.

Всякое произведение — это некий многосторонний процесс. Это не неподвижное, неизменяющееся явление. Вот почему

попытки, восходящие к феноменологии Э. Гуссерля, воспринимать и изучать произведение искусства «в самом себе», изымая его из окружающей действительности и изолируя его, не только до крайности обедняют произведение искусства, но и создают некую фикцию. Ибо произведение — не только процесс (вернее даже процессы, внешне прикрепленные к неустойчивому и меняющемуся тексту), но и некое окружающее его поле силовых линий.

Наши представления об атомах как о некоторых чрезвычайно малых твердых частицах коренным образом изменились и усложнились, наши представления о произведении литературы меняются, и при этом в том же направлении его «динамизации». Динамизация же есть в своем высшем проявлении историзация, и она сопутствует движению реализма[8].

Говоря об историческом понимании творчества того или иного писателя, нельзя не сказать хотя бы несколько слов о так называемом «вульгарном социологизме». Течение это справедливо забыто в современном советском литературоведении, но само по себе социологическое направление в изучении литературы не должно отвергаться вместе с вульгарностью, которая была присуща как некоторая крайность первым социологическим изучениям литературы.

В чем выражалась вульгарность этого течения? Прежде всего в стремлении все особенности творчества писателя, как идеологического порядка, так и формального, подвести под ту или иную рубрику социально-классового деления общества, втиснуть все многообразие истории литературы в известные социологические схемы. Это было ошибочно по двум встречным причинам: во-первых, творчество писателя по большей части гораздо шире, чем та или иная социально-классовая ячейка общества; во-вторых, само общество может быть шире литературы. Стремясь «упаковать» литературу в социологические схемы, литературовед неизбежно приходил к обеднению и литературы, и общества, а кроме того, связывал себя по рукам и ногам этой навязываемой им себе «обязанностью». Литературовед лишал себя свободы исследования заранее приготовленными схе-

мами. Вульгарный социологизм был плох тем, что он не столько объяснял творчество писателей, сколько их «разоблачал» и в результате их обесценивал. Однако подлинный социологический подход может обогащать наше восприятие литературы, может помочь увидеть в писателе то, что не замечалось ранее. В ряде случаев конкретный (но никак не вульгарный) социологизм давал удачные объяснения творчества писателя.

Приведу следующий пример. И. П. Еремину принадлежит честь открытия Иосифа Волоцкого как писателя. Собственно, Иосиф Волоцкий со всеми произведениями был хорошо известен и до исследования Еремина, но исследование И. П. Еремина позволило понять Иосифа Волоцкого как своеобразного художника, объяснило особенности его стиля, которые не замечались раньше, благодаря исключительной конкретности и одновременно широте своего объяснения.

Постараюсь показать это на нескольких выдержках из работы И. П. Еремина «Иосиф Волоцкий как писатель». Еремин писал: «Как писатель Иосиф Волоцкий неотделим от церковно-общественного деятеля, от игумена основанного им Волоколамского монастыря. Писательство для него всегда было прежде всего “делом” наряду с другими делами, административными и церковно-общественными. Писал он, видимо, быстро, не затрудняя себя чисто литературными заботами, не боясь повторений одного и того же, щедро черпая материал из ранее написанных им произведений, обычно сразу же приступая к теме. Стройность и четкость построения некоторых его произведений — результат не столько упорного писательского труда, сколько “делового” подхода к поставленной литературной задаче, своеобразное проявление самого склада его ума, уравновешенного и трезворационалистического»[9].

Еще одна выдержка: «В поучениях братии Волоколамского монастыря и другим монашествующим лицам он — авторитетный игумен, сообщающий правила-рецепты поведения. Речь его проста, лишена какой-либо риторики; предписания четки и лаконичны. Некоторые из его наставлений этого рода носят подчеркнуто директивный характер и производят впечатление

почти приказа (свое послание братии “о хмельных напитках” он так именно и назвал — “приказом” — и даже, как следует из завершающей текст записи, скрепил его своей игуменской печатью)»[10].

Уже из этих двух цитат можно себе представить, насколько удачен был тот «социологический ключ», который удалось И. П. Еремину найти не столько к идеологической стороне творчества Иосифа, сколько к его стилю — стилю игумена-хозяина своего монастыря.

Однако следует заметить, что ключ оказался таким простым потому, что само творчество Иосифа Волоцкого было в известной мере так же просто. Иосиф Волоцкий — второстепенный и даже третьестепенный писатель XVI в. Значительно сложнее обстоит дело с творчеством его поздних или, наоборот, ранних современников. Труднее или невозможно найти единый ключ к сочинениям Ивана Пересветова или Ивана Грозного. Сведение всего объяснения их творчества к занимаемому ими социальному положению было бы полной вульгаризацией.

Было бы, например, неправильно рассматривать все творчество крупнейшего стихотворца XVII в. Симеона Полоцкого только в свете занимаемой им должности придворного поэта и воспитателя царских детей, хотя это занимаемое им положение и объясняет многое в его поэзии.

И. П. Еремин воспользовался для характеристики Симеона Полоцкого весомой аналогией: многосторонним сравнением сборников стихотворений Симеона с кунсткамерой.

Вот как начинает И. П. Еремин свою характеристику поэтического стиля Симеона Полоцкого: «Оба сборника стихотворений Симеона Полоцкого — “Вертоград многоцветный” и “Рифмологион”, — если расположить их с точки зрения их поэтического содержания, производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определенном порядке (“художественно и по благочинию”) самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние (“вещь”, “вещи” — так нередко и сам Симеон называл свои стихотворения; см. его предисловия к “Вертограду” и “Рифмологиону”); именно они лежат на самой поверх-

ности его обширного поэтического наследия и прежде всего обращают на себя внимание. Этот беспримерный в русской поэзии стихотворный музей Симеона Полоцкого так велик и экспонаты его так многообразны, что нельзя не пожалеть об отсутствии путеводителя по нему, каталога...

Между тем именно тут (в "Вертограде" и "Рифмологионе". — *Д. Л.)* выставлено для обозрения все основное, что успел Симеон, библиофил и начетчик, любитель разных "раритетов" и "курьезов", собрать в течение своей жизни у себя в памяти: целая коллекция драгоценных камней — "сапфир камень", который имели обычай носить египетские жрецы, "амефист камень", не тонущий в воде "камень фирреос" и пр.; не менее драгоценная по подбору экземпляров коллекция редких животных и птиц: "слон", "птица финикс", "птица неясыть", "лев", "райская птица" с ярким разноцветным оперением, плачущий "крокодил", "пифик", ласкою убивающий своих детенышей, "хамелеон", "птица струфион", имеющая крылья, но не могущая летать, "заяц морский", "василиск", свистанием своим убивающий птиц, "скорпий", рождающий одиннадцать чад, из числа которых он только одного оставляет себе, а остальных съедает и пр. ...Так называемые "книжицы" Симеона Полоцкого свидетельствуют, что этот его стихотворный парад вещей иногда принимал форму настоящего зрелища — зрелища в буквальном смысле этого слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину... в помощь к слову Симеон привлекал живопись, графику и даже отдельные архитектурные мотивы...»[11]

И. П. Еремин сравнивает «книжицы» Симеона не просто с музеем, а с музеем определенным — «кунсткамерой». Правомерно ли это сравнение? Ведь Кунсткамера возникла значительно позднее — при Петре. Но дело, конечно, не в том, что Симеон испытал на себе «влияние» Кунсткамеры; он просто руководствовался теми же эстетическими представлениями, которые легли затем в основу экспозиций Кунсткамеры. Он собирал по преимуществу редкости, и некоторые из них (коллекция уродов

и различных удивительностей) были исключительно близки к принципам, по которым собирали раритеты Кунсткамеры.

Музей в Москве появился раньше Кунсткамеры — это была Оружейная палата. Она уже была при Симеоне (возникла в XVI в. — одновременно с первыми музеями Западной Европы), но дело в том, что Симеон был учителем царских детей и свои стихотворения и «книжицы» создавал по педагогическим правилам барокко: с обязательной для педагогики того времени наглядностью.

Тем самым сравнение стихотворного хозяйства Симеона с Кунсткамерой, сделанное И. П. Ереминым в работе «Поэтический стиль Симеона Полоцкого», полностью оправдывает себя.

Исторический принцип в подходе к литературному произведению имеет огромное значение в доказательствах литературоведческих объяснений.

Гуссерлианский принцип «отсутствия предпосылок», шпетовское стремление рассматривать произведение искусства вне истории и вне биографических данных далеко не новы. Напомню, что средневековая западноевропейская мысль давно выработала свой подход к литературному произведению как к некой «вечной данности». И Священное Писание, и произведения Вергилия в одинаковой мере служили объектом обнаружения в них четырех смыслов — буквального, аллегорического, морального и аналогического. У некоторых средневековых богословов внеисторическое истолкование произведений доходило до семи. Ясно, что эти «смыслы» не столько извлекались из произведений, сколько вкладывались в них. Основания, по которым в Средние века извлекались из произведения его различные «смыслы», не были следствием «простоты» и примитивности средневекового богословия. Они имеют свой исторический смысл. Вычитывание вечных смыслов в произведении касалось только произведений «боговдохновенных». Предполагалось, что не автор творит свое произведение, а оно внушается ему свыше[12]. Поэтому четыре или больше смыслов могли обнаруживаться далеко не во всяком произведении.

Современные истолкования часто гораздо менее «обоснованны» и произвольны, не исключая и тех, которые предлагаются нам Г. Шпетом.

Внеисторическое истолкование всегда крайне субъективно, так как изъятие из контекста эпохи делает произведение крайне неустойчивым. Только историческое отношение к произведению стабилизирует понимание произведения и делает истолкование его доказательным.

Для того чтобы доказать правильность того или иного понимания произведения, надо найти не менее двух точек, через которые прошло создание произведения. Произведение есть факт создания, факт движения. Направление же движения не может быть определено в пространстве, если известна только одна точка, через которую оно прошло. Минимум две точки определяют направление движения, если оно предполагается прямолинейным. Однако если движение, в результате которого произведение было создано, более или менее сложной формы, нужно найти как можно более точек, через которые оно прошло и проходит.

Точки эти находятся на траектории создания текста произведения и на траектории личного творческого процесса автора, а также на траектории всей истории литературы. Траектории эти в какой-то мере, в какой-то своей части или частях должны совпадать. Они не могут противоречить друг другу.

Создание произведения есть факт биографии его автора, биография же автора — факт истории, и истории литературы в частности.

Если все три траектории при достаточной многочисленности фактов совпадают, значит, они доказаны.

При этом подчеркнем: история не «подводится» под заранее построенную определенную гипотезу — исторические факты, факты «движения произведения» в собственном тексте, в творчестве автора и в историко-литературном процессе, понятом как часть истории культуры в целом, создают научное понимание и научное объяснение литературного произведения[13].

«ПРИНЦИП ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ» В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Прежде всего в данном разделе я бы хотел обратить внимание на то, что литературное произведение, литературное течение, направление, стиль и прочее значительнейшим образом изменяются от того, с какой точки зрения, с какой научной методологией к ним подходят. Литература, рассматриваемая ученым-марксистом с позиций классовой борьбы, — совсем не та литература, которая существует независимо от ее читателя, и совсем не та, на которую рассчитывали, создавая свои произведения, писатели. То же самое можно сказать о тех случаях, когда к литературе подходит «формалист», представитель сравнительного литературоведения, культуролог (имеющий «свою» определенную концепцию развития культуры) и т. д. Аналогичное происходит с поэтическим произведением, изучаемым стиховедом, или с простым текстом под микроскопом текстолога.

Одним словом, ученый-литературовед — главный «разрушитель» литературы. Это отчасти объясняет, почему литература не оказывает никакого нравственного, воспитательного воздействия на литературоведов и почему среди литературоведов так много эстетически невосприимчивых читателей (если, конечно, литературоведа можно назвать «читателем»). Это не «выпад» против литературоведов — это объективное наблюдение, исходящее из положений совсем другой науки — квантовой теории в физике. Картина мира в значительной мере зависит от введения в нее наблюдателя. Нильс Бор подчеркивал, что могут существовать две явно противоречащие друг другу физические картины мира, которые в равной степени верны: допустим, «корпускулярная», в которой реальность выступает в виде частиц, и «волновая», в которой та же самая реальность определяется как волны. Обе картины мира являются, по Бору, «дополнительными». Нечто подобное было открыто в лингвистике. Формальная структура высказывания может быть различной в зависимости от того, с какой точки зрения

мы к ней подходим. Грамматический анализ речи может находиться в резком различии с просодической ее характеристикой, например интонацией. Мир двоится и в том, что мы определяем как знак и как смысл.

Говоря о литературоведческих картинах литературы с точки зрения теории наблюдения, мы должны отметить, что наиболее «разрушительными» для литературы являются те, в которых наиболее сказываются тенденции научного «редукционизма», то есть попыток сведения сложного к простому, элементарному. В этом отношении редукционизм марксизма в литературоведении превосходит все остальные подходы. Окрестив попытки объяснения всей литературы лишь борьбой классовых интересов, вульгарным марксизмом или вульгарным социологизмом, мы ничего не достигли, ибо «чистота метода» в этом «вульгарном» виде марксизма все же выявляется наиболее последовательно.

В гораздо меньшей мере, но тоже редукционистское, упрощение литературы существует и в концепциях смен стилей, особенно в той части их, где создатели этих концепций, иногда верно, пытаются усмотреть известную последовательность (Д. Чижевский, Д. Лихачев). Однако сколь бы ни были верны концепции стилей и их смен в литературе, редукционизму, им присущему, следует противопоставить «свободу воли электрона» — свободу воли творца, осуществляемую через его талант и гениальность (условное различие таланта и гениальности в данном случае, по моему мнению, в большей свободе последней).

Принцип дополнительности в гуманитарных науках выражен наиболее сильно. Можно видеть его в самых различных проявлениях, например в объяснениях одного и того же явления биографическими условиями, историческим окружением, состоянием «литературной дискуссии» между различными авторами (ср. концепцию Л. М. Лотман[1]) и пр., но самый главный принцип дополнительности в области литературы, как кажется, заключается в дополнительности закономерности, обусловленности, с одной стороны, и свободы творца — с другой, свободы как некой необъяснимости. Ибо как только мы начинаем объяснять,

наблюдатель-литературовед неизбежно вторгается в литературу и упрощает ее согласно своим научным установкам. Произведение неотделимо от читателя.

Сказанное мной в этой заметке не означает, что надо немедленно прекратить научные исследования литературы. Напротив, я всячески за их расширение, но за существование разных подходов, особенно важное в педагогической практике, чтобы не упрощать и не «ускучнять» литературные произведения для читателей. Одним словом, рядом с естественным для науки выявлением однородных явлений и расчленением на них литературы, литературного процесса необходим и «дополнительный» процесс восстановления целостности изучаемых явлений. Единое, целостное представление о литературе — ее истории, отдельных авторах и отдельных произведениях — наряду с аналитическим и редукционистским так же естественно, как различение функций двух половин головного мозга человека.

Изучение воздействия на понимание литературного произведения (прозаического или поэтического) исследовательских концепций, а также отдельных предвзятых представлений о творчестве того или иного автора[2] должно составлять важную сторону литературоведения.

Я говорю «сторону», так как способы и результаты такого рода изучения необъятны и не могут быть точно определены. Особенно необходимо такого рода изучение для педагогической практики. «Дополнительный элемент» может давать как отрицательный, снижающий (редукционный) эффект, вести к упрощению произведений и творчества того или иного писателя в целом, так и положительный, способствующий обогащению нашего понимания того и другого.

Между прочим встает вопрос: не является ли падение интереса школьников к классической литературе, особенно к той, что «проходится» в школе, результатом редукционности, свойственной сейчас преподаванию литературы в школе?

ИСКУССТВО И НАУКА

1

Вопросами соотношения науки и искусства занимаются сейчас многие физики. В качестве примера сошлюсь на статью покойного А. Б. Мигдала «Физика и философия» (Вопросы философии. 1990. № 1), где много говорится и об искусстве, на статьи Е. Л. Фейнберга (в частности, «Интеллектуальная революция. На пути к соединению двух культур». — Вопросы философии. 1986. № 8) и на его книгу «Две культуры. Интуиция — логика в искусстве и науке» (М., 1992).

Искусство можно рассматривать как один из видов познания действительности, хотя, конечно, искусство к этому не сводится. Попробуем определить своеобразие познания действительности с помощью искусства или, вернее, своеобразие искусства как познания действительности, что не то же самое.

Все виды искусства, а тем более искусство литературы, играют все бóльшую и бóльшую роль в познании мира (в тех случаях, разумеется, когда литературное произведение действительно принадлежит к высоким формам искусства). Не случайно физик Эйнштейн находил для себя стимулирующие импульсы в произведениях Достоевского, а филолог Р. Якобсон — в произведениях Матисса и Пикассо.

* * *

Познание мира может быть двояким: «успокоенным», чисто созерцательным, констатирующим, а с другой стороны — как бы «движущимся», следящим за движением познаваемого и поэтому «следующим», то есть «идущим вслед».

Первое познание мира в основном представлено наукой, второе — искусством. Искусство не передает мир «в отпечатке», а как бы ставит эксперимент, создает ситуацию. Это познание творит «второй мир», свой, особенный.

Первое познание, научное, не ставит себе целью уловить мир в его потенциях, в его движущейся глубине. Познание же через

искусство в той или иной мере нестабильно, ибо в нем огромную роль играет сам познающий, само его «бегущее восприятие».

Впрочем, элемент искусства есть и в науке, поскольку познание невозможно без познающего. Различие в том, какое из двух познаний к чему стремится. Научное познание пытается освободиться от познающего, от исследователя, намеревается сделать себя «объективным». Познание же, которое дает искусство, напротив, стремится как можно сильнее вовлечь познающего в свой акт познания. В искусстве познающий (слушатель, читатель, зритель) творит вместе с автором или помимо автора, но по его «подсказке». Вследствие чего в особенно высоких произведениях искусства бывает два и больше осмысления. И от этого познание мира приобретает еще бóльшую ценность. Наука же стремится к одному объяснению, к одному восприятию, к одному выражению осмысляемого (например, в виде математической формулы или той или иной концепции).

Есть еще один элемент искусства, который входит в науку. А. Б. Мигдал пишет: «Важнейшее эвристическое понятие в физике, как, впрочем, и в других науках, — красота теории, закона, концепции... Под красотой теории понимается установление неожиданных связей между разнородными явлениями, богатство и значительность заключений при минимальном числе правдоподобных предположений, остроумие аргументации». И далее: «Красивые теории, как правило, плодотворны» (с. 7); «В науке, как и в искусстве, новое не отменяет красоты старого. Романтика и красота науки — во взаимопроникновении и переплетении старых и новых идей» (с. 8). И т. д.

Вместе с тем все рассуждения об эмоциональности искусства банальны. Эмоции в искусстве — лишь одна из сторон извлечения активности из познаваемого. Дело в том, что искусство стремится (и достигает в этом отношении цели) к извлечению из действительности ее активной, скрытой силы. Оно вводит познание в познаваемое. Наука же пытается оставить исследуемое нетронутым, но не добивается нужных результатов (см. мою работу «О неточности искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях»).

Искусство как познание первично; наука же вторична. Утверждение это может показаться неприемлемым. Однако вдумаемся. В каких случаях та или иная формула, гипотеза, теория, система признается наиболее правильной? Тогда, когда она самая простая, несложная, легкая для усвоения. Именно такие формулы, теории и пр. учеными и признаются. В этом есть нечто близкое (хотя и не совпадающее) с искусством. Ибо и красота, о которой говорит А. Б. Мигдал, в науке лишь «поводырь», под водительством которого ученый узнает наиболее близкое к истине. Только затем в наиболее красивом он узнает и наиболее истинное.

Итак, в искусстве может быть несколько одинаково верных объяснений действительности. Например, каждое литературное направление имеет свой подход (не скажем «метод») к объяснению и построению правды. В той же мере (если не в большей — особенно в Новое время) свой подход имеет и каждый более или менее одаренный автор.

Нечто сходное есть и в науке. В науке действительность открывается на «своем» уровне: на уровне механики, физики, химии и т. д. В науке есть элемент субъективизма, но он не зависит от элементов искусства в науке, он очерчен практическим применением выводов науки в цивилизации, в технике, в медицине и пр.

Возможность множественности «правд» в искусстве отчасти объясняется сложностью тематики искусства — тем, что искусство имеет дело преимущественно с обществом и человеком. В тех же случаях, когда искусство имеет дело с природой, с животным миром, имеет значение очеловечивание. Особенно заметно в литературе очеловечивание животных (во всех случаях попыток заглянуть во внутренний мир животного).

Эстетический момент в науке касается лишь объяснений действительности. Но и в искусстве эти эстетические ценности, хотя и стремятся быть открытыми в самом материале искусства, в произведениях искусства, тем не менее не существуют «для себя». Если можно было бы говорить о «самоощущении» мрамора в статуе Венеры Милосской, то оно ничем не отличалось бы

от «самоощущения» мрамора в каменоломне. Мрамор в Венере Милосской становится красотой только в сознании человека. Однако мрамор, тот и другой, в изучении его геологом одинаков в обоих случаях. Он разный только на ранних ступенях развития науки и установок познания.

Есть, однако, в природе признаки, указывающие на существование внеприродного и внечеловеческого сознания. Сочетание цветов в нетронутой человеком природе — всегда эстетически приемлемо, будь то тундра, лесостепь, горы, тайга, шкура животного, осенняя листва и пр. Едва ли сочетание тех световых волн, которые достигают человеческого глаза и создают в нем ощущение цвета, уже обладает красотой, параллельной той, которая создается «результатом» этих волн — цветом. То же самое касается цвета цветов или цвета крыльев бабочки, даже шкуры зверя. Гармоничность цвета тут совершенно не зависит от гармоничности и негармоничности световых колебаний. Результат в этих случаях предшествует причине, этот результат вызывающей.

Пейзажист познает красоту ландшафта независимо от «самосознания природы», но открывает вольно или невольно красоту, создаваемую надприродным сознанием, которое в этом случае мы должны признавать. Есть ли что-либо подобное в науке? И да, и нет. Художник познает мир через созданное им самим (это не противоречит тому, что было сказано выше). Он как бы примеряет к существующему вне его то, что он создает сам в действительности — хотя бы отдаленной от него временем, расстоянием, социальными отношениями и пр. Это его представление о красоте совпадает с тем, что существует вне его. Оттого и существует множественность познания одного и того же. Для ученого же красота заключена как бы не в действительности, а в его объяснении ее.

Главное видимое различие состоит в том, что ученый на основе своего понимания, если оно верно, может переделать изучаемое (хотя бы в принципе) и получить одинаковые результаты от одинаковых способов воздействия на действительность. Что же может художник? Он может расширить восприятие действи-

тельности в самых различных отношениях, например в отношении знакомства с индивидуальностью и типичностью (для чего-то и в каком-то отношении) людей, народов, происходивших событий, и внести во все это наглядность (в широком смысле), в том числе и в историю. Причем *цельность* восприятия мира от этого расширяется и углубляется. В науке же господствует главным образом «единая» аналитичность. Исследование художника идет, как мы уже говорили, путем создания «второго мира», своего мира, и носит синтезирующий характер, в принципе различный у каждого художника.

Еще одно различие между наукой и искусством — в их познающих функциях. Искусство изучает действительность *во времени*. Явления хоть и типичные для чего-то, но все же развивающиеся во времени, представленные во времени, имеющие начало и конец, — вот предмет познавательной деятельности искусства (напомним, что мы условились говорить не о всех задачах искусства, а лишь о познавательных его функциях). Наука же исследует то, что происходит *всегда* и всегда в точности может быть воспроизведено, повторено бесчисленное число раз. Кроме, конечно, науки истории (в том числе и истории литературы), но именно поэтому история соприкасается с искусством и имеет даже свою музу — Клио.

Художник всегда закрепляет момент как часть времени, в том числе и в натюрморте, пейзаже, — как они закрепились, отразились в данный момент в сознании художника. Если дело идет о натюрморте, то, хотя он может писаться долгое время, он все же как бы закрепляет именно момент.

Художник свободнее ученого и в выборе объекта своего познания. Ученый хотя и может исследовать объект с нескольких точек зрения и также применить несколько объяснений, которые, как мы уже говорили, в одинаковой степени могут быть верными, тем не менее связан с фактами внешнего мира теснее, чем художник.

Имея дело со временем и явлениями, представшими ему во времени, художник тем не менее преодолевает время. В музыке, например, имеют место память и предугадывание

последующего. Во времени — то есть развертывание во времени явлений, становящихся вечными не только по значению, но и по отражению в них вневременных черт бытия.

Не случайно, что выводы науки могут отменяться (и по большей части отменяются) последующими исследованиями, теориями, усложняющими сам объект изучения (вернее, открывающими в объектах новые подлежащие изучению стороны). Произведения же искусства, к какой бы эпохе они ни относились, если они действительно произведения искусства, остаются таковыми и для всех последующих эпох (произведения Античности, Средневековья, Возрождения и пр.). Искусство развивается путем накопления опыта, создания традиций, умножения ценностей.

* * *

Произведение искусства всегда в известной мере не завершено. Незавершенность пробуждает активность познающего через искусство. Произведение искусства не завершено потому, что сам *процесс* познания составляет одно из важнейших свойств искусства — быть постоянно в движении, существовать в живом восприятии познающего. Живое участие познающего делает искусство, произведение искусства постоянно меняющимся в зависимости от воспринимающего и условий, в которых это восприятие осуществляется. В иных случаях эта незавершенность произведения искусства роковым образом сказывается в обрыве его создания помимо воли творца. Не закончен «Евгений Онегин», не закончены «Братья Карамазовы», «Война и мир» и мн. др. Кто знает, производили ли бы лучшие создания античного искусства большее впечатление, если бы они не были повреждены (но не изуродованы...) временем. Эти случайные повреждения оказываются, кстати, особенно «важными» в произведениях Античности, в которых преобладает полная завершенность, законченность.

Уже давно было обращено внимание на то, что персонажи, создаваемые писателем, на известной ступени своего создания начинают «жить» самостоятельно, «требуют» себе неожидан-

ных для художника качеств, совершают неожиданные поступки — «неожиданные» для их творцов. Самое простое объяснение состоит в том, что образ для своей цельности требует от его воплотителя известной цельности, добавлений и изменений, определенных действий, поступков. Но ограничиваться этим объяснением нельзя. И это особенно ясно для творчества Достоевского, где необъяснимое «вдруг» играет огромную роль в развитии сюжета, образа персонажа и в его поведении. Думается, что здесь имеет значение и выход образа действующего лица за пределы самого себя. В мире Достоевского многое исходит из надмирного бытия, каким является судьба, божественное вмешательство и пр. (ср. то же в житиях древнерусских святых). Но и это объяснение недостаточно. У меня ощущение (совершенно необязательное), что творимые художником персонажи воплощают в мире что-то существующее вне художника и художником только угадываемое и осуществляемое.

* * *

Заметить появление закономерностей можно в искусстве лишь в больших явлениях, но не в мелких. Существует порог появления закономерностей. В литературе он очень высок. Можно отметить, однако, что в Средневековье этот порог ниже, чем в Новое время, в котором элемент случая играет большую роль.

Вместе с тем закономерности в развитии искусств или в индивидуальном творчестве определеннее всего сказываются не внутри творчества, а извне. Никак нельзя предвидеть, что будет или могло бы быть написано, но можно твердо сказать, что не могло быть написано. Законы в свободном творчестве выступают не как стимуляторы, а как ограничители. Историк литературы, пытаясь разобраться в том, что происходило, должен иметь в виду и то, что не происходило.

Учитываться должны не только произведения, но и «незаполненное пространство» между произведениями. Вспоминаю, как художник В. Стерлигов говорил мне: «Писать нужно не только предметы, но и пространство между предметами — только

так поступали великие живописцы». С другой стороны, как вариант той же мысли, необходимо учитывать не только то, что автор (творец) сделал, но и то, чего он *не мог сделать*, написать. Как на серьезную обычную ошибку укажу, что поэтические переводы «Слова о полку Игореве» в подавляющем большинстве случаев не учитывают поэтику древнерусской литературы. Переводы вводят изобразительные приемы, которые сами по себе красивы для XIX и XX вв., но не могли быть употреблены в XII в.

Свобода творчества, при которой трудно уловить закономерности, не является беспредельной. Свобода осуществляется в неких границах. Скажем, Карамзин *еще* не мог в принципе писать, как Достоевский, а Достоевский *уже* не мог писать, как Карамзин. Границы охватывают творчество во времени, в пределах стилей например, но и по многочисленным менее устойчивым горизонталям (в каждой из национальных литератур эти границы устанавливаются языком, традициями, модой и пр.).

В истории искусства осуществляется «обратная закономерность». Законы охватывают искусство, не действуя в нем самом, оставляя только «замкнутую сферу». В меняющихся пределах искусство живет свободной творческой жизнью. Но в пределах... Вместе с тем законы искусства действуют в просветах между творениями искусства и жизнью. Но это особая большая тема...

* * *

Сферы искусств! Именно «сферы» — во множественном числе. Надо изучать не законы развития искусства, а закономерные «беззакония». Ибо искусство свободно, не подчиняется законам и зависит только от творящих его. Но сферы свободы искусства имеют пределы, и эти пределы постепенно расширяются. Подобно тому как существует «расширяющаяся вселенная», искусство в своем историческом развитии — «расширяющееся искусство».

Возьмем, например, изображение человека. Пределы, существующие для изображения человека в творчестве Фонвизина, ограничены рамками представлений по преимуществу своего времени: добродетельный человек, дурной человек — в пределах обычной морали XVIII в. У Радищева изображение человека резко расширяется — «молодец» в «Путешествии из Петербурга в Москву» располагается в более широких границах. Человек у Радищева может вызывать сочувствие, не будучи элементарно хорошим или плохим. И это дает возможность Радищеву судить человека с вершин общественного устройства. Когда говорят, что Радищев — сравнительно слабый художник, не учитывают «границ» понимания человека. Но и Радищев с его пределами понимания человека — карлик сравнительно с Пушкиным. Ибо у Радищева человек неподвижен, а у Пушкина он меняющийся (Онегин, Татьяна) или ускользает от возможности дать ему иную характеристику сравнительно с той, которую дает ему автор своими средствами. Пушкин достигает пределов изображения личности, пределов, при которых невозможна однозначная оценка — Петра, капитана Миронова, Пугачева. Все попытки «пересказать» и представить образ без текста, вне текста произведения похожи на школьные сочинения. Герои Пушкина совершают поступки, которые могут совершить только они. Но все ли свойственные их индивидуальностям, личностям поступки описаны или рассказаны Пушкиным? Нет, конечно. Каждой личности у Пушкина оставлены различные *возможности*. И все-таки эти возможности также имеют пределы, свойственные литературной эпохе и свойственные творчеству Пушкина.

Но Пушкина превосходят по пространству изображения человека Гоголь и Достоевский. Последний как бы «спорит» с наукой о психологии человека. Человек у Достоевского действует внезапно, неожиданно. Неожиданно для читателя, неожиданно для персонажа, как бы подчиняющегося случайности, и, я думаю, неожиданно для самого автора (двойного — повествователя, играющего большую роль в произведениях Достоевского, и самого Достоевского).

Значит, в произведениях литературы изображение человека расширяется имманентно литературе, но оно же расширяется, если мы будем следить за историей «атмосферы искусства», в которой возникают и исчезают стили, в строгом соответствии с этой «атмосферой». Здесь ожидаемое и неожиданности как бы совмещаются — «синергия».

Я привел только один пример «расширяющегося искусства», но то же может быть отмечено в изображении природы, быта, любых феноменов жизни, включая само искусство. Расширяются потенции стиха, литературной речи, связи с другими литературными эпохами.

Казалось бы, перед нами «закон»? Но нет! Если бы был закон, то он действовал бы в одном направлении. Расширяющееся же искусство действует вне пределов какого-нибудь закона, кроме факта своего расширения. Амплитуда возможностей становится все шире, сдерживаемая только традициями.

Что же такое традиция в искусстве, — требует особого рассмотрения. Традиция — это техника искусства и в современном, и в древнегреческом смысле. Она вооружает искусство и облегчает творчество. Поэтому отказ от традиций затрудняет творчество, а иногда и невозможен. Но, к счастью, традиция сама меняется и развивается. И то, что может быть отнесено к традиционности в XIX в. или в каком-либо десятилетии XIX в., совсем не то, что традиция в XVIII в. или том или ином десятилетии того же столетия. Традиционность — самовозобновляющееся явление, помогающее искусству, ибо неизбежное в подлинном искусстве нарушение традиционности все время новое, нетрадиционное. Значит, для истории искусства необходимо изучение не только «саморасширения» искусства, но и самосдерживания его в рамках «развивающейся традиционности».

* * *

Еще одно явление свойственно истории любого искусства. Обычное представление о том, что «теория» того или иного стиля предшествует «практике», совершенно неверно. Появление в искусстве классицизма, романтизма, реализма спонтанно, «бес-

сознательно» и лишь потом осмысляется в творчестве. Поэтому, кстати, создание «стиля» «социалистического реализма» совершенно необычно и ни к какому особому стилю не привело. Был создан миф, необходимый в политических целях, поставивший искусство в рамки политики. Стиль «социалистического реализма» — это стиль работы официальной цензуры, и только. Подробнее это можно было бы проследить на конкретном материале. Но в теоретических работах необходимо быть кратким...

Настоящее, подлинное развитие искусства идет сперва спонтанно, а затем входит в сферу своего осмысления. И когда оно входит в сферу осмысления, оно в этой своей осмысленной форме умирает. Стиль реализма или сам реализм убивается всеми видами его теоретического осмысления.

Стиль создается только спонтанно. И творческие особенности тоже только спонтанны. Скажем, поставим перед Достоевским огромное зеркало того, что было о нем написано и пишется. Какова была бы реакция Достоевского на теорию диалогичности его творчества Бахтина? Я полагаю, отрицательная. Он не узнал бы себя в критике и науке последующих лет. Достоевсковедение враждебно Достоевскому, как враждебно некрасоведение, толстоведение Некрасову и Толстому. Особенно это следует сказать о Толстом, который весь исходил в своем творчестве из отрицания теории: «простота и правда» Толстого, так же как отрицание всякой официальной литературности у Лескова, — это враждебность к осознанию «теоретических» истоков своего творчества.

Искусство восходит только к искусству. Нет такого этапа в развитии человечества, когда можно было бы сказать: вот появилось искусство! Искусство существовало до человека: оно есть в природе. Искусство свойственно животным и растениям: чувство красоты — до осознания этого чувства. Поэтому искусство — это простая данность, как и все то, что существует в мире. Данность нельзя определить, назначить ей функцию, спрашивать ее — зачем и кому она нужна.

В полной мере и всесторонне искусство не может быть рассмотрено. Даже красота, о которой мы часто упоминали выше,

необязательна для искусства. Есть искусство безобразного, но такое искусство чуждо познанию.

В данных заметках мы пытались рассмотреть только одну сторону искусства — познавательную.

2

В предшествующих заметках по философии истории литературы мною говорилось о том, что познание литературы и ее истории совершается при непременном участии воззрений самого исследователя. Сейчас нам предстоит вернуться к этим размышлениям.

Возможен ли выход из этого положения? Возможен — при условии изменения точки зрения на предмет изучения и задачи изучения. Как правило, раскрытие содержания произведения и его формы характеризует в большей мере воззрения и эстетические представления исследователя, чем произведение и его творца. Что представляет собой современное марксистское изучение литературы и искусства вообще? Изложение марксистских взглядов исследователя, иллюстрируемое литературным произведением или историей литературы. То же самое представляют собой исследования литературы, производимые фрейдистами, психиатрами, историками и пр. Если исследователь не равновелик творцу, то результаты исследования всегда снижают уровень ценности произведения. Если же исследователь находится на уровне произведения, то все равно исследование «другим» предполагает перевод с одного языка, языка искусства, на другой язык, язык исследователя, наличие единых для всех времен, народов и обстоятельств неменяющихся критериев красоты, нравственности, истины и пр. и пр. Это особенно ярко выступает в тех случаях, когда анализ производится на основе представлений об имманентности произведений искусства, допустим, анализ строения того или иного стихотворения исходя из представлений о симметрии, повторяемости тех или иных мотивов, ритмического строения и пр. — о композиции стиха, его строении, ритмике, рифмах и пр. Исследователь в таком анализе стихотворения всегда попадается в ловушку своих пред-

ставлений и может «заметить» то, что не замечалось читателями и являлось либо чисто случайным, либо авторской недоработкой, либо имело особый смысл в условиях своего времени, состояния представлений о красоте и нравственности, было консервативным или, напротив, взрывало и противоречило представлениям своего времени.

Какой же выход? Выход состоит в признании того факта, что изучение произведения искусства как вещи в себе невозможно и необходимо строго историческое изучение. Это означает, что можно изучить только историю создания произведения, историю авторских замыслов, ибо во всех случаях творец, создавая свое произведение, в процессе его осуществления менял свои замыслы, идеи и способ их воплощения. Иначе невозможно понять существование черновиков или предварительных эскизов к произведению.

В свое время я предложил в своих книгах и статьях по текстологии единственно возможный способ разобраться в черновиках, вариантах, рукописных редакциях, изводах и т. д. — через построение истории текста (см.: *Лихачев Д. С.* Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. Л., 1962; 1983). История текста позволяет говорить об авторской воле — вопрос, по поводу которого было наибольшее количество споров с теми текстологами, которые предполагали существование «последней и единой воли» автора и произвольно брали те тексты, которые, им казалось, под это понятие «последней воли» подходили, не считаясь с тем, что бывают случайные моменты, бывает не «воля», а «авторское безволие», обусловленное давлением на автора гонорарных соображений, желанием «подогнать» свое произведение под определенные вкусы, поиском популярности и пр., то есть все то, что многими текстологами отбрасывалось.

Теперь ясно, более или менее, что я был прав, настаивая на применении строго исторического принципа в текстологии. И именно такая текстология может смягчить во многих отношениях субъективизм исследователя произведения, творчества того или иного автора и истории литературы.

Исследования истории литературы, как и истории искусств в целом, должны сами в той или иной мере стать предметами изучения, при этом, конечно, исторического.

Кроме того, следует считаться с тем, что произведение не существует само по себе. Произведение искусства создается для восприятия его тем или иным зрителем, читателем, слушателем. Значит, следует изучать и представления творца о тех, кому его произведение предназначается. Скажем, произведения Достоевского немыслимы вне идейной, политической, религиозной ситуации своего времени. Всякое произведение меняется от среды (в самом сложном понимании этой среды), в которой оно живет. Произведение искусства — всегда диалог со своим «окружением». Всякое развитие литературы есть также спор авторов между собой. Вот почему для развития литературы, особенно русской, такое значение имело существование особой культуры «толстых журналов», «спорящей среды» различных кружков и сообществ, разговоров между собой авторов и особенно существование развитой и большой переписки между авторами, их дружба и их ссоры, переходящие иногда в бытовые (или возникающие из бытовых), но всегда свидетельствующие о некой борьбе. Разобраться во всем этом бывает исследователю необычайно трудно. Тем ценнее, когда такие работы, учитывающие литературу как спор авторов между собой, появляются.

Но и такого рода подход не избавит литературу от плюрализма в ее толковании (то же касается и всех искусств). Если мы учтем, что и математика не лишена множественности исходных систем, приводящих к возникновению в ней различных концепций, в одинаковой мере имеющих право на существование, то и в изучении искусств этот плюрализм подходов оказывается правомерным, но при условии, что множественность подходов в свою очередь должна подвергаться анализу, главным образом культурологическому.

Таким образом, общая схема полного конкретного литературоведческого исследования должна строиться по следующим этапам:

1) исследование истории текста произведения и на этой основе выявление авторских намерений, их эволюции, степени их законченности и т. п.;

2) исследование личности автора, его творческой эволюции и места произведения в этой творческой эволюции;

3) исследование результатов первого этапа в контексте эпохи (господствующие стили, вкусы, идеологические потенции, литературное окружение, споры и т. п.).

Каждый из этих этапов должен учитывать положение исследователя относительно изучаемого произведения, по возможности абстрагируясь от собственных взглядов и взглядов и вкусов своей эпохи либо оговаривая их присутствие в выводах. Иными словами, исследователь должен быть и исследователем самого себя, своей эпохи (в должной, конечно, мере — не больше необходимого или очевидного).

На основе выводов изучения произведений и авторских личностей при учете всех культурных особенностей каждой эпохи только и возможно построение истории литературы (как и других искусств).

* * *

Из предыдущего изложения следует, что ценности искусства чрезвычайно изменчивы. И это верно. Но одновременно следует сказать, что они и чрезвычайно устойчивы. В сущности, искусство — единственное, что остается вечным в культуре. Выводы научные, усовершенствования технические — все изменчиво. Правда, в философии есть неизменяемые, неисчезающие достижения, позволяющие обращаться к ним и в наше время, но это потому, что философия в определенной своей части является искусством, родственна искусству. Поэтому истинные ценности искусства сохраняются и накапливаются. Исчезает в искусстве только то, что не является искусством, — различного рода «шлак».

Что же в искусстве является прочным, вечным и действительно ценным, что свидетельствует о вечности искусства? Этому будет посвящена одна из моих последующих заметок

по философии истории литературы. Забегая несколько вперед, скажу, что вечные ценности искусства следует искать не в крупных общих явлениях, а скорее в малых, даже бесконечно малых, являющихся подлинно большими. Приведу такой пример. Симметрия представляется многим искусствоведам чем-то безусловно красивым. Однако есть великие стили в искусстве, которые тщательно избегали полной симметрии, ограничиваясь лишь намеком на возможную симметричность. Красота заключалась в едва уловимых соотношениях одинакового и различного. То же следует сказать и о построении личности действующего лица в литературном произведении. Но об этом в будущих заметках.

* * *

Итак, знания неотделимы от познающего, от того, кто этими знаниями обладает. Поэтому всякие представления об искусстве, о произведении искусства, об истории искусства и, в частности, литературы так или иначе связаны с познающим, с его личностью (убеждениями, вкусами, с его эпохой и обществом, в котором он живет). Поэтому наши представления о любом произведении, например Достоевского или Пушкина, так или иначе отражают личность познающего или его эпоху. Это не значит, что читатель всегда и во всех случаях «портит», снижает произведения, или литературный процесс, или автора, творца. Иногда как раз напротив. Так, например, я убежден, что в наше время мы понимаем в каком-то смысле роман «Бесы» даже полнее, чем воспринимал их, создавая, сам Достоевский. В чем-то мы не учитываем его замысел, но в основном мы воспринимаем «Бесов» как совершившееся, тогда как для времени Достоевского и для самого Достоевского это было предвидение будущего через углубленное понимание времени, когда «Бесы» создавались. То же самое, но с меньшей долей разрыва мы можем сказать об «Отцах и детях» Тургенева, «Петербурге» А. Белого, «Докторе Живаго» Б. Пастернака. И сказанное мною относится не только к содержанию, но и к форме. Так, например, форма (содержания я не касаюсь — оно также «забегает» в будущее) та-

ких произведений, как «Обломов» Гончарова или «Взятие Керчи» Константина Леонтьева, воспринимается ныне как вполне современная проза.

Где проходит граница вполне объективной истины, и возможна ли она вообще в научном исследовании и в тех результатах научных исследований, в которые неизбежно примешивается доля личности творца, читателя, дух эпохи, включая для читателя тот «литературный опыт», который накопился за время, отделяющее произведение как несомненную достоверную единицу литературы в целом от читателя? Несомненно, что эта граница подвижна. Ее положение, более близкое к предмету изучения и более отдаленное, зависит от той суммы фактов, которой исследователь обладает, которую он накопил. Эти факты разнородны: и об эпохе автора, и о самом авторе, и об истории создания произведений.

Я говорю о литературном произведении, так как в литературе, в ее истории или в ее «горизонтальном разрезе эпохи» самой надежной единицей является именно произведение. К произведению сходятся все нити в изучении литературы, ее истории, творчества писателя и т. д. В отношении именно произведения мы можем путем исследовательской работы получить наибольшее количество фактов, которое затем используем для построения истории стилей, эволюции общественной мысли, в той мере, в какой она выражается в литературе. Литературное произведение, как и всякое произведение искусства, — наиболее достоверная и исходная позиция изучения литературы, искусств и культуры в целом. Это объект «опытной очевидности». Весь вопрос в том, как эту очевидность познать в наибольшей приближенности и не смешивая по возможности факт с его интерпретацией, ибо трудность состоит в том, что даже в отборе фактов из действительности, в определении фактов как фактов уже наличествует момент их интерпретации. Факты, как мозаичные камешки в мозаике, дают более или менее полную картину действительности. Изучая произведение, мы вместе с тем должны «изучать свое изучение», как ни парадоксально это звучит, изучать наше отношение к изучаемому.

Опору на факты для восстановления наиболее объективной картины произведения и литературы в целом, стремясь исходить не из накладываемых на произведение и литературу в целом элементов личности исследователя, я и называю «конкретным литературоведением» — термин, введенный мною впервые в книге «Литература — реальность — литература».

Основой литературоведения является изучение произведения, опирающееся на возможно большее число конкретных фактов, по возможности не отражающих в своем выявлении личности исследователя. Такие факты мы находим по преимуществу в истории текста произведения, основанной на текстологии, в свою очередь опирающейся на палеографию, археографию, архивоведение и т. д.

На основе данных изучения отдельных произведений строится история творчества автора, учитывающая биографику как особую науку (о ней следует писать отдельно), психологию творчества применительно к данному автору и пр. На основе изучаемого творчества писателя строится история литературы, в свою очередь имеющая связи с историей человеческого общества в целом, историей других искусств, историей общественной мысли, философией, религией и пр.

История критики, журналистики и т. д., имеющая прямое отношение к истории литературы, строит свою науку примерно на таких же «пирамидах изучения». Напомню только, что критика, как и журналистика, появляется в истории культуры сравнительно поздно, хотя и имеет древние праформы.

Примерно такими же «пирамидами» обладают и другие искусства в своем изучении: то, что мы также могли бы назвать «конкретным искусствоведением».

В практике литературоведческих исследований все изложенное означает также, что так называемые «вспомогательные дисциплины» — комментирование, отдельные исследования частных вопросов, часто презрительно именуемые «мелочеведением», — должны играть большую роль, чем они играют сейчас в нашей науке, ибо только это *конкретное* изучение способно избавить нашу науку и наши обобщения, концепции, су-

щественность которых я отнюдь не отрицаю, от излишнего субъективизма, создать стабильность выводов.

Я бы не хотел, чтобы мой призыв к «конкретному литературоведению» был воспринят как выступление против философского восприятия литературных произведений вообще, а тем паче как выпад (несомненно вульгарный) против «проблемщиков». Попытка восприятия литературы в свете современности (политической, общественной, философской, эстетической и пр.) требует обобщающих работ, работ, осмысляющих эстетические ценности прошлого в свете современного меняющегося сознания. Именно такие работы, как работы Бахтина, Лосева, Лотмана, Мелетинского и многих других, отчетливее всего свидетельствуют о бессмертии культурных явлений.

Однако при попытках восстановить историю литературы необходимо всячески стремиться избавиться от идеологических и философских схем, представляющих не столько самого автора, сколько современное исследователю сознание его эпохи. Исследователь-интерпретатор отражает себя и свою эпоху в большей мере, чем исследователь-комментатор, который стремится устранить себя как третью инстанцию. Но о «третьей инстанции» необходимы особые размышления...

ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?

Может показаться (да и кажется многим), что миф противостоит истине, «миф — это ложь». Да и в просторечии, когда хотят опровергнуть какое-либо представление о случившемся, говорят: «Это миф, а на самом деле все было иначе». Принято даже противопоставлять миф научным утверждениям. Все это не так.

Научные утверждения не противостоят мифам. Они сами в известных обстоятельствах являются мифами. Особенно это ясно в гуманитарных науках, то есть легче может быть на них продемонстрировано. В целом же всякая наука создает мифы.

В самом деле, чем занимается наука? Установлением истины? Но что такое истина? Когда с этим вопросом Пилат обратился к Христу, Он молчал, так как Истина был Он сам. Истина — это непосредственная данность. Истину нельзя пересказать, описать, как нельзя полностью адекватно выразить. В передаче истины в ее описание вкрапливается «ложь», а вернее, не ложь, а искажение.

Какое искажение? Во всяком научном воссоздании истины, помимо стремления «дублировать» описываемое явление, есть еще устремленность к некоей цельности и простоте — связать новую данность с остальными представлениями — ближайшими к объекту исследования, да и отдаленными тоже.

Однако с этого связывания, с этой «укладки» непосредственной данности во все другие представления наши, в том числе и научные, и начинается создание мифа. Миф — это те схемы и те представления, которые окружают научную данность. В первобытном сознании они насыщенные. Миф огромным слоем окружает данность. В нем непосредственной данности остается очень мало места. В наших современных научных представлениях «упаковка», в которую укладываются данные непосредственной деятельности, занимает сравнительно меньшее место, но без нее наука не может обойтись.

Есть две науки: наука объясняющая и наука открывающая непосредственную данность. То и другое есть в науках гуманитарных и в науках «естественных». Путешественники добывают новые данности, то же делают астрономы, археографы, источниковеды, математики и т. д. Но за открытием данностей, то есть истин, непосредственно самим открывателем наступает необходимость осмысления этих данностей, отнесение этих данностей к той или иной категории явлений. Открытая данность должна быть хотя бы названа в своей принадлежности к тому или иному кругу явлений. И вот тут наступает мифологизация данности. Без мифологизации — на уровне современной науки или первобытного сознания — не может быть воспринята данность. Называние вновь представшего перед нами явления равносильно его открытию.

Любое познание через науку, через искусство, через любое человеческое сознание есть мифологизация. Наука создает мифы, но это совершенно не означает, что она лжет. Миф может быть очень близким к данности. В истории культуры все время происходит постепенное сближение данности и мифа как формы восприятия и объяснения данности.

В литературоведении, например, существует несколько мифов о Достоевском. Есть Достоевский К. Леонтьева, Достоевский Мережковского, Достоевский М. Бахтина и т. д. Полной идентичности не может быть, но сближение идет.

Чем больше в обнаруженных данностях возможен элемент случайности (своеобразного проявления в мире «свободы воли»), тем сильнее *обязан* быть элемент мифологизации, объяснения, то есть введения новой данности в круг обычных представлений — для данного исследователя, для данной науки, для данного общества.

Миф обусловлен не только стремлением ввести новое, непривычное в уже существующую систему представлений, в привычное, но и создать известного рода удобство в обращении со сложными данностями. В этом отношении он близок к тому, что можно назвать в языке «концептами» — своего рода алгебраическими «заместителями сложных значений».

В этом отношении миф упрощает мир, упрощает наше поведение в мире. Поведение — в широком смысле, включающее всякую форму нашей активности.

Итак, истина это только данность. Даже точно продублированная данность истины уже не истина, ибо вторая данность, как бы она ни была схожа с первой, есть все же *другая* данность. Именно поэтому Пилат не получил ответа на свой вопрос «Что есть истина?». Истина как данность была пред ним и не могла быть объяснена без ее мифологизации. Евангелист Иоанн, самый глубокий из четырех евангелистов, это понимал, ибо зачем было ему иначе приводить этот замечательный момент диалога Христа и Пилата.

Однако данность может выступать в соединении с ее интерпретацией и в этом виде представляет собой приближение

к истине. Чем больше непосредственной данности, тем ближе утверждение или представление к истине. Это приближение к истине (в виде «элементов реализма») имеется во всех направлениях искусства, во всех стилистических формациях.

ЧЕРЕЗ ХАОС К ГАРМОНИИ

Мы редко задумываемся над тем, как совершается переход из одного состояния в другое. Для нас обычно важнее, что было и что стало. Предполагается, что переход происходит каждый раз по-своему и каких-либо общих условий перехода, особенно в творческом процессе, нет.

В известной мере это действительно так, но тем не менее в состояниях перехода есть всегда что-то общее, одинаковое. Условия перехода могут быть определены как состояние хаоса — полное или частичное. К хаосу у нас почти всегда резко отрицательное отношение. Между тем в хаосе кроется условие творческого начала, и это условие творчества должно нас интересовать при изучении искусств, как и то, что сопротивляется этому творческому началу. Последнее (т. е. сопротивление творчеству, затруднение его) выступает в совершенно неожиданных формах.

Внимательное рассмотрение творчества в сфере искусств (и, разумеется, литературы в том числе) не может быть замкнуто в сфере закономерностей. Случайность появления талантов, как и случайность их индивидуальностей, хотя и сглаживаемых господствующими в ту или иную эпоху стилями, направлениями, идеями, уровнем и характером культуры, не позволяет предсказывать более или менее точно траекторию продвижения искусств в будущее.

Творчество облегчается тем, что стиль и содержание искусства не являются устойчивыми, могут изменяться, не поддаются точным законам своего существования. При этом некоторая хаотичность и неустойчивость на макроскопическом уровне

в области стилистических формаций (последний термин введен Александром Флакером) и хаос, и неустойчивость на микроскопическом уровне (прежде всего в области индивидуального, авторского творчества) различны. Это связано с тем, что, скажем, на макроскопическом уровне индивидуальные стили разрушают стилистические формации, направления. На микроскопическом же уровне эти же стилистические формации и направления разрушают индивидуальные стили. Столкновение микро- и макрозаконов ведет к взаимному разрушению и возобладанию хаотического начала и тем самым способствует появлению нового. Разрушение стилей эпохи или стилистических формаций происходит под влиянием индивидуальных стилей, авторской воли. Разрушение же, вернее, задержка индивидуального начала происходит под влиянием общих направлений эпохи, стилистических направлений и господствующих идей.

Стилистические макросистемы (направления) стремятся к уничтожению индивидуальных элементов творчества. Творчество, послушное веяниям эпохи, господствующим направлениям, волей или неволей ведет к снижению индивидуальности в творчестве, что, например, очень ярко видно на примере древнерусской литературы.

Творчество в строгих нормах определенных стилистических систем и направлений сводится в основном к «вкладыванию» неких информаций в «коробки» стилистических канонов.

Индивидуальность в творчестве в известной мере связана с неустойчивостью стилистических систем, в которых творчество ведется. Неустойчивость открывает возможности. Индивидуальное творчество так или иначе ведет к разрушению макросистем — стилистических формаций, направлений, объединяющих и в конечном счете обедняющих все виды искусств.

Творчество есть борьба творческих индивидуальностей с обезличивающими их направлениями, стилями, господствующими идеями и так далее и создание индивидуальных систем, частично превращающихся затем в общие.

Случайность в творчестве, обусловливающая неустойчивость материала творчества, преобладает в индивидуальном

творчестве, как уже было сказано, и зависит от целого ряда моментов — социальных, исторических, биологических (например, генетических) и т. д.

Однако неустойчивость, облегчающая художественное творчество, разнообразит выбор и тем способствует созданию новых систем — сперва индивидуальных или даже выраженных в одном только произведении автора, а затем становящихся направлением и слагающихся с другими индивидуальными стилями в нечто характерное для эпохи.

По определению В. М. Жирмунского, главное в стиле — его единство и целостность художественной системы. Вот эта целостность создает известного рода «жесткость» и неподатливость стиля к изменениям, стесняет свободу творчества. Естественно, что творец (автор) требует свободы творчества и вступает на путь разрушения стилистической системы, как только она приобретает более или менее законченный характер и начинает мешать оригинальному творчеству.

Этим объясняется, почему наиболее выдающиеся творцы обычно работают на стыке стилей. Шекспир принадлежит барокко и классицизму, Пушкин — романтизму и реализму, Гоголь — романтизму и натурализму. Последним двум течениям принадлежит и Достоевский. Растрелли строил в стиле барокко с элементами рококо, Ринальди соединял классицизм и рококо. Примеры могут быть подобраны в музыке, живописи, скульптуре и пр.

Периоды, в которые разрушена система, преобладает случайность и отдельные элементы стилей не соединяются между собой по родству и органическому сходству, даже просто по механической близости в искусстве, близки к хаосу. В хаосе в той или иной мере отсутствуют закономерности. Поэтому-то они и позволяют создавать новое на «свободном» материале хаоса.

На практике развитие каждого стиля происходит довольно спокойно, стиль консолидируется и формируется, пока не достигает критической точки, мешающей творчеству. Тогда происходит обвал, наступает хаотическое состояние, более или ме-

нее выраженное, и начинается формирование нового стиля под влиянием существующей идеологии.

Вглядываясь в череду сменяющих друг друга стилей, мы замечаем одну характерную особенность: простой стиль, постепенно усложняясь, становится декоративно-сложным, а затем, внезапно обрываясь, без всякой постепенности и без переходов сменяется снова простым стилем, но непохожим на предшествующий. Так, романский стиль постепенно переходит в готику, а когда готика достигает пределов сложности («пламенеющая готика»), сменяется, через короткий промежуток хаоса, без переходов, рациональным и простым ренессансным классицизмом. Ренессансный классицизм, снова усложняясь, переходит в барокко, а тот, в свою очередь усложняясь, дает в одних случаях маньеризм, в других — рококо. Затем снова классицизм (палладианский) и резко сменяющий его романтизм. За романтизмом — по-своему «простые» натурализм и реализм.

Такой смены не знает традиционно-устойчивое народное искусство и не знает XX в., в котором начинают преобладать индивидуальные стили и неустойчивость становится постоянной чертой искусства, ее фоном, на котором облегчено появление любых творческих манер. Элементы хаоса становятся постоянным явлением, стимулирующим всякого рода стилистическую новизну. Срыва в хаос при переходе от усложненного стиля к простому уже нет, в нем нет нужды.

* * *

Итак, творчество всегда связано с некоторой неустойчивостью, то в большей, то в меньшей степени, — неустойчивостью, которая является отражением хаотического начала в мире. Этим объясняется некоторая неустойчивость и в исследованиях творчества, постоянные переходы от точных описаний к неустойчивым, ибо характер изучения всегда связан с характером изучаемого предмета.

Нельзя стремиться к большей точности, чем та, которая допускается самой природой изучаемого предмета (Аристотель). Поэтому, скажем, литературоведческие исследования допускают

эмоциональные построения и в известной мере параллельны исследуемому предмету (особенно в критических статьях).

Впрочем, не все из этих «общностей», позволяющие восстановить единство, необходимы. Иногда «восстановление» происходит на почве их различия. Так, например, произведения Пикассо его «античного периода» как раз рассчитаны на восстановление общего стиля при существенном различии Пикассо и античных произведений. Это создает особую интеллектуальную изысканность произведениям Пикассо.

Кинематографическую остроту произведению «Оно» режиссера-постановщика Овчарова придает то обстоятельство, что общность приемов характеристики главных героев — градоначальников — происходит в пределах двух совершенно различных искусств — кинематографии и литературы. «История одного города» Салтыкова-Щедрина переносится в другую эпоху (в наше время) и в другое искусство. Объединение их становится своего рода сатирическим осмыслением истории русской бюрократии, деспотизма России.

В искусстве информация не передается, а творчески расшифровывается, причем код служит стимулом для творческой работы воспринимающего. Восприятие произведения искусства либо активно, либо оно не осуществляется в необходимом виде.

В искусстве нет простой коммуникации, а есть соучастие воспринимающего в творческом процессе автора, творца.

Под влиянием каких сил элементы хаоса начинают объединяться именно в данное новое единство? Что формирует собой характер нового стиля? Силы отталкивания дают только самую примитивную, начальную направленность. Силы настоящие обычно чисто идейные, иногда даже философские или богословские. Каждая новая эстетическая (или стилистическая) формация организуется в новое произведение под влиянием новой философии, новой идеологии. Философские, идейные влияния появляются раньше их конкретных воплощений в тех или иных произведениях. Так, «философия» Ренессанса возникает раньше стиля ренессанса. Идеи обращения к Античности старше конкретных воплощений в архитектуре. Романтизм также

старше в своих идейных декларациях, чем в конкретных произведениях литературы. То же самое можно сказать о готике, барокко и т. д.

Выше, в главе «Искусство и наука», высказана мысль, на первый взгляд полностью противоречащая этим утверждениям. На самом деле это не так. В сущности, есть два типа идей, вернее, два состояния теорий, связанных со стилями. Один тип идей предшествует появлению нового стиля, как бы расчищает ему дорогу, подвергая разрушению предшествующий стиль и его идеологию. Другой тип идей стремится к завершению нового стиля, пытается материализоваться в стиле. Это уже не просто идеи, а строгая система идей, идеология, приводящая к конце концов к окаменению стиля, наступающего перед его концом.

Первый тип идей может быть продемонстрирован на статьях Аддисона в «Зрителе», в которых он стремился показать абсурдность регулярного стиля в садовом искусстве и предлагал вернуться к природе. Второй тип идей может быть показан на идеях Руссо, материализовавшихся, в частности, в садах романтического стиля с полной определенностью...

Если иметь в виду строгую систему стиля, то она существует только во втором виде, первый же вид не приобретает четкого оформления.

Хаос позволяет приходить в соединение и образовывать новые сочетания элементов культуры. Если к хаосу ведет революция, политическая или культурная, то необходимо заботиться о том, чтобы инерция, ведущая к хаосу, оказалась в конечном счете творческой, а не застывала в примитивных или недостаточно определившихся формах. Примером такого отрицательного результата хаоса может служить «социалистический реализм». В нем мы имеем в результате ложного преодоления хаоса видимость порядка. Видимость эта создается отсутствием стилистических принципов, замененных лозунговыми призывами. В результате мы имеем застывшие элементы реализма XIX в., скрепленные маловразумительным идеологическим «клеем», в значительной мере инородным основному реалистическому

материалу. Когда же хаосу предоставляется подлинная свобода, то хаос под влиянием присущего человеческому творчеству стремления к единству постепенно объединяется в новую стилистическую систему — содержательно формальную или, вернее, формально содержательную. Примером тому может служить переход от романтизма к реализму через объединение элементов романтизма и натурализма в реализм (Гоголь, Достоевский) или барокко и классицизма в индивидуальный стиль (Шекспир).

Каким образом происходит в хаосе новое объединение (напомню, что в данном случае речь у меня идет главным образом о стилях в искусстве)? В основном новое объединение, формирующееся в хаосе, получает энергию за счет отталкивания от предшествующих стилистических направлений (или стилистических формаций). Энергия в отталкивании, но что определяет характер нового направления или новой формации?

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

1

Не давая в данной заметке определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте.

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произве-

дение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произведений может быть прочтено не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут врастать друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это врастание — исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть прочитаны и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля[1].

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью инерции ритма. Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие

в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с бóльшим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данной статье мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но и является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

2

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII до XIX в. включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для Нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186 г., восточный трансепт собора в Линкольне, 1190 г.), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093 г.). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее английская готика никогда не до-

стигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем тюдор и пережила своеобразный подъем в XIX в., недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляет собой соединение двух стилей в английском так называемом перпендикулярном стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV в. и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

Перпендикулярная готика — это английский стиль par excellence, и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на европейском континенте. Если в Европе обращение к готике в XIX в. знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского парламента было выстроено в 30-е гг. XIX в. в стиле английской готики[2].

О конкретной связи английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» пишет Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (Arundel)[3]. Замок Арундел как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII в. во время гражданской войны в Англии. Наследственный владетель этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолкский, начал его реконструкцию в 1786 г. в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется норманнским или саксонским). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Уайетт (Wyatt). Появилась разновидность английской готики — the Arundelian style, в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолкский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе стиле Arundelian он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами

деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолкский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции Baron's Hall в 1804 г. первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем перпендикулярная готика, представляет собой замок Даутон, построенный в 1774–1778 гг. Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской Античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфировые колонны были привезены из Италии). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри. Античные принципы красоты он возрождал в других своих постройках[4].

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых». Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 1770-х гг.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем про-

тяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор Чефалу, начатый королем Рожером II в 1131 г. — западный снаружи и византийский внутри, со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий, очевидно, обусловленное не замыслом творца, а случайным сочетанием вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский Adam's Style. Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к собственным старым стилям: Regency Revival[5], Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX в. по всей Европе. Здесь и обращения к готике, романскому стилю, ренессансу, и более узкие обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во втором рокайле тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адама в интерьерах[6].

3

Упомянув о стиле бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему врагами[7]. Потребовалось почти полстолетия, чтобы стиль бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых эклектических стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля модерн (иначе называемого art nouveaux, сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, в частности уже упомянутого второго рокайля.

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками стиля эпохи, стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет его не замечать отсутствия в ту или иную эпоху единой эстетики. Между тем не только наличие

единства, но и само отсутствие единства стиля является в какой-то мере характерным для своего времени.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении «Балет» (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца «Мужичок» балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в., эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы, частный вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX — начала XX в., когда возрождались элементы романтизма. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонии (ряд произведений Чайковского и Глазунова[8]), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и многие другие) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. Глазунова «Раймонда», носившего первоначально название «Белая Дама», по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что драму «Роза и Крест» Блок замыслил первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало

на первые режиссерские опыты В. Э. Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Так эстетика балетного спектакля, казалось бы, выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX в., вызывавшая резкую неприязнь к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и др.), одержала в другой период своеобразную победу, хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX в. И все-таки снова возникает вопрос: на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX в. эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины — второй половины XIX в. не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика: на балет, архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в перпендикулярной готике) эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части механическое присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX в. в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль модерн начала XX в., а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. Петипа — его же симфонизация балета конца XIX в., приведшая, как мы уже указыва-

ли, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от тирании одного стиля, сделал возможным возникновение в начале XX в. новых течений в области театра, живописи, музыки, поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX в. не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходивших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм тем не менее в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего искусства, сохранять старое для нового; в нем, как в некой жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили.

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII в., Adam's style и др.); продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам (перпендикулярная готика в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих разным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эклектизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, самый факт столкновения,

соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта» стилей в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII в. барокко приняло на себя многие функции ренессанса[9]. Можно думать, что в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной заметки — только поставить вопрос.

ПРИМЕЧАНИЯ

КОНЦЕПТОСФЕРА РУССКОГО ЯЗЫКА

[1] Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.

[2] *Аскольдов-Алексеев С. А.* Концепт и слово // Рус. речь. Новая серия. Л., 1928. Вып. II. С. 28–44.

[3] *Степанов Ю. С.* Слова «правда» и «цивилизация» в русском языке // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 2 ; *Он же*. Слова «мнение» и «общественное мнение» в русском языке // L'enseignement du russe. 1977. № 23.

[4] См. указ. сб. «Логический анализ языка».

[5] Словарь языка Пушкина. М., 1959. Т. 3. С. 317.

[6] Словарь русского языка. М., 1984. Т. 3.

[7] *Максимов Д. Е.* Тема пути в творческом сознании Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. 2-е изд. Л., 1981.

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ
В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

[1] *Mâle E.* L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris (первое издание — 1898 г., последнее из известных мне — 1958 г.).

[2] См.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 116–166.

[3] *Достоевский Ф. М.* Письма. М. ; Л., 1934. Т. 3. С. 197.

[4] *Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме // Поэтика: сб. ст. Л., 1928. Вып. IV. С. 146.

[5] *Рифтин Б.* Метод в средневековой литературе Востока // Вопросы литературы. 1969. № 6. С. 93. К этому же сравнению любил прибегать М. К. Азадовский в своих лекциях по фольклору. Фольклор еще более традиционен, чем средневековая литература.

[6] Там же. С. 86.

[7] Отмечу, что явление «остранения» (то есть изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма.

[8] Мысль эта подсказана мне покойным проф. В. В. Новожиловым.

[9] *Максимов Д. Е.* Образ простого человека в лирике Лермонтова (К постановке вопроса) // Учен. зап. ЛГПИ, фак. языка и лит. Л., 1954. Вып. 3. Т. IX. С. 144.

[10] Ср.: *Конрад Н.* Запад и Восток. 2-е изд. М., 1972. С. 480–486.

[11] Характеристику переводной литературы XI–XV вв. см.: *Мещерский Н. А.* Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI–XV вв. // Тр. Отд. древнерусской литературы. 1964. Т. XX. С. 180–231 ; *Мещерский Н. А.* Искусство перевода Киевской Руси // ТОДРЛ. 1958. Т. XV. С. 54–72.

[12] См.: *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси. М., 1903 ; *Сперанский М. Н.* Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.

[13] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 23. С. 318.

[14] См. подробнее: *Лихачев Д. С.* Текстология на материале русской литературы X–XVI вв. М. ; Л., 1962. С. 40 и след.

ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

[1] Особенное значение имела книга: *Гуссерль Э.* Логические исследования. Ч. 1 : Пролегомены к чистой логике / под ред. и с предисл. С. Л. Франка. Спб., 1909.

[2] *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пг., 1923. Т. III. С. 40.

[3] Там же. С. 74–75.

[4] Там же. С. 76.

[5] *Баженова А. А.* Принцип историзма в эстетическом исследовании // Эстетика, искусство, человек : сб. ст. М., 1977. С. 177.

[6] *Сперанский М. Н.* Русские подделки рукописей в начале XX в. (Бардин и Сулукадзев) // Проблемы источниковедения. М., 1956. Т. V. С. 44–101.

[7] *Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы, культуры. Пг., 1922. С. 20–21.

[8] См. об этом в моей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971. С. 158–174).

[9] *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. М. ; Л., 1966. С. 185.

[10] Там же. С. 189.

[11] Там же. С. 211–213. Цитирую с сокращениями и пропусками; в частности, опускаю ссылки на листы рукописей.

[12] Эта точка зрения наличествует уже у Платона (см. его диалог «Ион»).

[13] Этому вопросу я посвятил статью «История — мать истины». См.: Литературная газета. 1977. 11 мая.

«ПРИНЦИП ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ» В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

[1] *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.

[2] Например, Достоевского, Горького, нередко Тургенева и пр.

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

[1] Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, присущ, как известно, и натурализм.

[2] Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: *Harvey J.* The Perpendicular Style. L., 1978.

[3] *Robinson J. M.* Gothic Revival at Arundel. 1780–1870 // The Connoisseur. 1978. Mar. № 793. P. 162–171.

[4] См.: *Pevsner N.* Studies in Art, Architecture and Design. Vol. 1 : From Mannerism to Romanticism. N. Y., 1968. P. 110. В связи с этим нужно отметить, что Адам следовал не только архитектуре Античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения Палладием. Главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — дворец Диоклетиана (около 300 г. н. э.). Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого екатерининского классицизма в России.

[5] Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля регентства были в Англии поэт Данте Габриел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю регентства в своей живописи и в поэзии одновременно (*Wainwright C.* The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival // The Connoisseur. 1978. June. P. 94–105).

[6] См. об этом: *Himmelheler G.* Biedermeier // The Connoisseur. 1979. May. P. 2–11.

[7] Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. Готлиба Бидермайера (Gottlieb Biedermeier).

[8] А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (цит. по кн.: *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX в. Л. ; М., 1963. С. 319).

[9] См.: *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII вв. Л., 1973. С. 165–214.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ФУНДАМЕНТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПЕРВЫЕ СЕМЬСОТ ЛЕТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Русской литературе без малого тысяча лет. Это одна из самых древних литератур Европы. Она древнее, чем литературы французская, английская, немецкая. Ее начало восходит ко второй половине X в. Из этого великого тысячелетия более семисот лет принадлежит периоду, который принято называть «древней русской литературой».

Литература возникла внезапно. Скачок в царство литературы произошел одновременно с появлением на Руси христианства и церкви, потребовавших письменности и церковной литературы. Скачок к литературе был подготовлен всем предшествующим культурным развитием русского народа. Высокий уровень развития фольклора сделал возможным восприятие новых эстетических ценностей, с которыми знакомила письменность. Мы сможем по-настоящему оценить значение этого скачка, если обратим внимание на превосходно организованное письмо, перенесенное к нам из Болгарии, на богатство, гибкость и выразительность переданного нам оттуда же литературного языка, на обилие переведенных в Болгарии и созданных в ней

же сочинений, которые уже с конца X в. начинают проникать на Русь. В это же время создается и первое компилятивное произведение русской литературы — так называемая «Речь философа», в которой на основании разных предшествующих сочинений с замечательным лаконизмом рассказывалась история мира от его «сотворения» и до возникновения вселенской церковной организации.

1

Что же представляла собой русская литература в первые семьсот лет своего существования? Попробуем рассмотреть эти семьсот лет как некое условное единство (к различиям хронологическим и жанровым мы обратимся во второй части статьи).

Художественная ценность древнерусской литературы еще до сих пор по-настоящему не определена. Прошло уже около полувека с тех пор, как была открыта (и продолжает раскрываться) в своих эстетических достоинствах древнерусская живопись: иконы, фрески, мозаики. Почти столько же времени восхищает знатоков и древнерусская архитектура — от церквей XI–XII вв. до «нарышкинского барокко» конца XVII в. Удивляет градостроительное искусство Древней Руси, умение сочетать новое со старым, создавать силуэт города, чувство ансамбля. Приоткрыт занавес и над искусством древнерусского шитья. Совсем недавно стали «замечать» древнерусскую скульптуру, само существование которой отрицалось, а в иных случаях продолжает по инерции отрицаться и до сих пор.

Древнерусское искусство совершает победное шествие по всему миру. Музей древнерусской иконы открыт в Реклингхаузене (ФРГ), а особые отделы русской иконы — в музеях Стокгольма, Осло, Бергена, Нью-Йорка, Берлина и многих других городов.

Но древнерусская литература еще молчит, хотя работ о ней появляется в разных странах все больше. Она молчит, так как большинство исследователей, особенно на Западе, ищет в ней не эстетические ценности, не литературу как таковую, а всего лишь средство для раскрытия тайн «загадочной» русской души.

И вот древнерусская культура объявляется «культурой великого молчания».

Между тем в нашей стране пути к открытию художественной ценности литературы Древней Руси уже найдены. Они найдены Ф. И. Буслаевым, А. С. Орловым, В. П. Адриановой-Перетц, Н. К. Гудзием, И. П. Ереминым. Мы стоим на пороге этого открытия, пытаемся нарушить молчание, и это молчание, хотя еще и не прерванное, становится все более и более красноречивым.

То, что вот-вот скажет нам древнерусская литература, не таит эффектов гениальности, ее голос негромок. Авторское начало было приглушено в древнерусской литературе. В ней не было ни Шекспира, ни Данте. Это хор, в котором совсем нет или очень мало солистов и в основном господствует унисон. И тем не менее эта литература поражает нас своей монументальностью и величием целого. Она имеет право на заметное место в истории человеческой культуры и на высокую оценку своих эстетических достоинств.

Отсутствие великих имен в древнерусской литературе кажется приговором. Но строгий приговор, вынесенный ей только на этом основании, несправедлив. Мы предвзято исходим из своих представлений о развитии литературы — представлений, воспитанных веками свободы человеческой личности, веками, когда расцвело индивидуальное, личностное искусство — искусство отдельных гениев.

Древняя русская литература ближе к фольклору, чем к индивидуализированному творчеству писателей Нового времени. Мы восхищаемся изумительным шитьем народных мастериц, но искусство их — искусство великой традиции, и мы не можем назвать среди них ни реформаторов, подобных Джотто, ни гениев индивидуального творчества, подобных Леонардо да Винчи.

То же и в древнерусской живописи. Правда, мы знаем имена Рублева, Феофана Грека, Дионисия и его сыновей. Но и их искусство — прежде всего искусство традиции и лишь во вторую очередь — искусство индивидуальной творческой инициативы. Впрочем, не случайно эпоху Рублева и Феофана мы называем

в древнерусском искусстве эпохой Предвозрождения. Личность начинала уже играть в это время заметную роль. Имен крупных писателей в Древней Руси также немало: Иларион, Нестор, Симон и Поликарп, Кирилл Туровский, Климент Смолятич, Серапион Владимирский и многие другие. Тем не менее литература Древней Руси не была литературой отдельных писателей: она, как и народное творчество, была искусством надындивидуальным. Это было искусство, создававшееся путем накопления коллективного опыта и производящее огромное впечатление мудростью традиций и единством всей — в основном безымянной — письменности.

Перед нами литература, которая возвышается над своими семью веками как единое грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненностью одной теме, единым борением идей, контрастами, вступающими в неповторимые сочетания. Древнерусские писатели — не зодчие отдельно стоящих зданий. Это — градостроители. Они работали над одним, общим грандиозным ансамблем. Они обладали замечательным «чувством плеча», создавали циклы, своды и ансамбли произведений, в свою очередь слагавшиеся в единое здание литературы, в котором и самые противоречия составляли некое органическое явление, эстетически уместное и даже необходимое.

Это своеобразный средневековый собор, в строительстве которого принимали участие в течение нескольких веков тысячи «вольных каменщиков», с их ложами и их подвижными, переезжавшими из страны в страну артелями, позволявшими использовать опыт всего европейского мира в целом. Мы видим в этом соборе и контрфорсы, сопротивляющиеся силам, раздвигающим его, и устремленность к небу, противостоящую земному тяготению. Фигуры святых внутри соотносятся с фигурами химер снаружи. Одни устремлены взорами к небу, другие тупо смотрят в землю. Витражи как бы отторгают внутренний мир собора от того, что находится за его пределами. Он вырастает среди тесной застройки города. Его пышность противостоит бедности «земных жилищ» простых горожан. Его росписи отвлекают их

от земных забот, напоминают о вечности. Но все-таки это творение рук человеческих, и горожанин чувствует рядом с этим собором не только свою ничтожность, но и силу человеческого единства. Он построен людьми, чтобы подняться над ними и чтобы возвысить их одновременно.

Всякая литература создает свой мир, воплощающий мир представлений современного ей общества. Попробуем восстановить мир древнерусской литературы. Что же это за единое и огромное здание, над построением которого трудились семьсот лет десятки поколений русских книжников — безвестных или известных нам только своими скромными именами и о которых почти не сохранилось биографических данных и не осталось даже автографов?

Чувство значительности происходящего, значительности всего временного, значительности истории человеческого бытия не покидало древнерусского человека ни в жизни, ни в искусстве, ни в литературе.

Человек, живя в мире, помнил о мире в целом как огромном единстве, ощущал свое место в этом мире. Его дом располагался красным углом на восток. По смерти его клали в могилу головой на запад, чтобы лицом он встречал солнце. Его церкви были обращены алтарями навстречу возникающему дню. В храме росписи напоминали ему о событиях Ветхого и Нового заветов, собирали вокруг него мир святости: святых воинов внизу, мучеников повыше; в куполе изображалась сцена вознесения Христа, на парусах сводов, поддерживающих купол, — евангелисты и т. д. Церковь была микромиром и вместе с тем она была макрочеловеком. У ней была глава, под главой шея барабана, плечи. Окна были очами храма (об этом свидетельствует сама этимология слова «окно»). Над окнами были «бровки».

Большой мир и малый, вселенная и человек! Все взаимосвязано, все значительно, все напоминает человеку о смысле его существования, о величии мира и значительности в нем судьбы человека.

Не случайно в апокрифе о создании Адама рассказывается, что тело его было создано от земли, кости от камней, кровь

от моря (не из воды, а именно от моря), очи от солнца, мысли от облак, свет в очах от света Вселенной, дыхание от ветра, тепло тела от огня. Человек — микрокосм, «малый мир», как называют его некоторые древнерусские сочинения.

Человек ощущал себя в большом мире ничтожной частицей и все же участником мировой истории. В этом мире все значительно, полно сокровенного смысла. Задача человеческого познания состоит в том, чтобы разгадать смысл вещей, символику животных, растений, числовых соотношений. Можно было бы привести множество символических значений отдельных чисел. Существовала символика цветов, драгоценных камней, растений и животных. Когда древнерусскому книжнику не хватало животных, чтобы воплотить в себе все знаки божественной воли, в строй символов вступали фантастические звери античной или восточной мифологий. Вселенная — книга, написанная перстом божиим. Письменность расшифровывала этот мир знаков. Ощущение значительности и величия мира лежало в основе литературы.

Литература обладала всеохватывающим внутренним единством, единством темы и единством взгляда на мир. Это единство разрывалось противоречиями воззрений, публицистическими протестами и идеологическими спорами. Но тем не менее оно потому и разрывалось, что существовало. Единство было обязательным, и потому любая ересь или любое классовое или сословное выступление требовали нового единства, переосмысления всего наличного материала. Любая историческая перемена требовала пересмотра всей концепции мировой истории — создания новой летописи, часто от «потопа» или даже от «сотворения мира».

Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни.

Не то чтобы все произведения были посвящены мировой истории (хотя этих произведений и очень много): дело не в этом! Каждое произведение в какой-то мере находит свое географическое место и свою хронологическую веху в истории мира. Все

произведения могут быть поставлены в один ряд друг за другом в порядке совершающихся событий: мы всегда знаем, к какому историческому времени они отнесены авторами. Литература рассказывает или, по крайней мере, стремится рассказать не о придуманном, а о реальном. Поэтому реальное — мировая история, географическое пространство — связывает между собой все отдельные произведения.

В самом деле, вымысел в древнерусских произведениях маскируется правдой. Открытый вымысел не допускается. Все произведения посвящены событиям, которые были, совершились или хотя и не существовали, но всерьез считаются совершившимися. Древнерусская литература вплоть до XVII в. не знает или почти не знает условных персонажей. Имена действующих лиц — исторические: Борис и Глеб, Феодосий Печерский, Александр Невский, Дмитрий Донской, Сергий Радонежский, Стефан Пермский... При этом древнерусская литература рассказывает по преимуществу о тех лицах, которые сыграли значительную роль в исторических событиях: будь то Александр Македонский или Авраамий Смоленский.

Разумеется, исторически значительными лицами будут, со средневековой точки зрения, не всегда те, которых признаем исторически значительными мы, — с точки зрения людей Нового времени. Это по преимуществу лица, принадлежащие к самой верхушке феодального общества: князья, полководцы, епископы и митрополиты, в меньшей мере — бояре. Но есть среди них и лица безвестного происхождения: святые отшельники, основатели скитов, подвижники. Они также значительны, с точки зрения средневекового историка (а древнерусский писатель по большей части именно историк), так как и этим лицам приписывается влияние на ход мировой истории: их молитвами, их нравственным воздействием на людей. Тем более удивляет и восторгает древнерусского писателя это влияние, что такие святые были известны очень немногим своим современникам: они жили в уединении «пу́стынь» и молчаливых келий.

Мировая история, изображаемая в литературе, велика и трагична. В центре ее находится скромная жизнь одного лица —

Христа. Все, что совершалось в мире до его воплощения, — лишь приуготовление к ней. Все, что произошло и происходит после, сопряжено с этой жизнью, так или иначе с ней соотносится. Трагедия личности Христа заполняет собой мир, она живет в каждом человеке, напоминается в каждой церковной службе. События ее вспоминаются в те или иные дни года. Годичный круг праздников был повторением священной истории. Каждый день года был связан с памятью тех или иных святых или событий. Человек жил в окружении событий истории. При этом событие прошлого не только вспоминалось, — оно как бы повторялось ежегодно в одно и то же время. Кирилл Туровский в Слове на новую неделю по Пасхе говорит: «*Днесь* весна красуеться, оживляющи земное естьство... *Ныня* рекы апостольскыя наводняються...» Сама природа как бы символизировала своим весенним расцветом события воскресения Христа.

Одна из самых популярных книг Древней Руси — «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского. Книга эта рассказывает о мире, располагая свой рассказ в порядке библейской легенды о создании мира в шесть дней. В первый день был сотворен свет, во второй — видимое небо и воды, в третий — море, реки, источники и семена, в четвертый — солнце, луна и звезды, в пятый — рыбы, гады и птицы, в шестой — животные и человек. Каждый из описанных дней — гимн творению, миру, его красоте и мудрости, согласованности и разнообразию элементов целого.

История не сочиняется. Сочинение, со средневековой точки зрения, — ложь. Поэтому громадные русские произведения, излагающие всемирную историю, — это по преимуществу переводы с греческого: хроники или компиляции на основе переводных и оригинальных произведений. Произведения по русской истории пишутся вскоре после того, как события совершились, — очевидцами, по памяти или по свидетельству тех, кто видел описываемые события. В дальнейшем новые произведения о событиях прошлого — это только комбинации, своды предшествующего материала, новые обработки старого. Таковы в основном русские летописи. Летописи — это не только записи о том, что произошло в годовом порядке; это в какой-то

мере и своды тех произведений литературы, которые оказывались под рукой у летописца и содержали исторические сведения. В летописи вводились исторические повести, жития святых, различные документы, послания. Произведения постоянно включались в циклы и своды произведений. И это включение не случайно. Каждое произведение воспринималось как часть чего-то большего. Для древнерусского читателя композиция целого была самым важным. Если в отдельных своих частях произведение повторяло уже известное из других произведений, совпадало с ними по тексту, — это никого не смущало.

Таковы «Летописец по великому изложению», «Еллинский и римский летописец» (он настолько велик, что до сих пор остается неизданным), различного рода изложения ветхозаветной истории — так называемые палеи (историческая, хронографическая, толковая и пр.), временники, степенные книги и, наконец, множество различных летописей. Все они представляют собой своды, компиляции. Это собрания предшествующих исторических произведений, с ограниченной переработкой их в недрах нового сочинения, охватывающего более широкий и более поздний круг источников.

Тем же стремлением ответить на основные вопросы мироустройства воодушевлены апокрифы: сочинения по всемирной истории, не признанные церковью. Они дополняют и развивают повествование Священного Писания.

Исторических сочинений великое множество. Но одна их особенность изумляет: говоря о событиях истории, древнерусский книжник никогда не забывает о движении истории в ее мировых масштабах. Либо повесть начинается с упоминания о главных мировых событиях (сотворении мира, всемирном потопе, вавилонском столпотворении и воплощении Христа), либо повесть непосредственно включается в мировую историю: в какой-либо из больших сводов во всемирной истории.

Автор «Чтения о житии и погублении Бориса и Глеба», прежде чем начать свое повествование, кратко рассказывает историю вселенной от сотворения мира, историю Иисуса Христа. Древнерусский книжник никогда не забывает о том, в каком

отношении к общему движению мировой истории находится то, о чем он повествует. Даже рассказывая немудрую историю о безвестном молодце, пьянице и азартном игроке в кости, человеке, дошедшем до последних ступеней падения, автор «Повести о Горе-Злочастии» начинает ее с событий истории мира, — буквально «от Адама»:

> А в начале века сего тленнаго
> сотворил бог небо и землю,
> сотворил бог Адама и Еву,
> повелел им жити во святом раю...

Подобно тому как мы говорим об эпосе в народном творчестве, мы можем говорить и об эпосе древнерусской литературы. Эпос — это не простая сумма былин и исторических песен. Былины сюжетно взаимосвязаны. Они рисуют нам целую эпическую эпоху в жизни русского народа. Эпоха эта и фантастична в некоторых своих частях, но вместе с тем и исторична. Эта эпоха — время княжения Владимира Красного Солнышка. Сюда переносится действие многих сюжетов, которые, очевидно, существовали и раньше, а в некоторых случаях возникли позже. Другое эпическое время — время независимости Новгорода. Исторические песни рисуют нам если не единую эпоху, то, во всяком случае, единое течение событий: XVI и XVII вв. по преимуществу.

Древняя русская литература — это тоже цикл. Цикл, во много раз превосходящий фольклорные. Это эпос, рассказывающий историю вселенной и историю Руси.

Ни одно из произведений Древней Руси — переводное или оригинальное — не стоит обособленно. Все они дополняют друг друга в создаваемой ими картине мира. Каждый рассказ — законченное целое, и вместе с тем он связан с другими. Это только одна из глав истории мира. Даже такие произведения, как переводная повесть «Стефанит и Ихнилат» (древнерусская версия сюжета «Калилы и Димны») или написанная на основе устных рассказов анекдотического характера «Повесть о Дракуле», входят в состав сборников и не встречаются в отдельных списках.

В отдельных рукописях они начинают появляться только в поздней традиции — в XVII и XVIII вв.

Происходит как бы беспрерывная циклизация. Даже записки тверского купца Афанасия Никитина о его «Хождении за три моря» были включены в летопись. Из сочинения, с нашей точки зрения — географического, записки эти становятся сочинением историческим — повестью о событиях путешествия в Индию. Такая судьба не редка для литературных произведений Древней Руси: многие из рассказов со временем начинают восприниматься как исторические, как документы или повествования о русской истории: будь то проповедь игумена Выдубецкого монастыря Моисея, произнесенная им по поводу построения монастырской стены, или житие святого.

Произведения строились но «анфиладному принципу». Житие дополнялось с течением веков службами святому, описанием его посмертных чудес. Оно могло разрастаться дополнительными рассказами о святом. Несколько житий одного и того же святого могли быть соединены в новое единое произведение. Новыми сведениями могла дополняться летопись. Окончание летописи все время как бы отодвигалось, продолжаясь дополнительными записями о новых событиях (летопись росла вместе с историей). Отдельные годовые статьи летописи могли дополняться новыми сведениями из других летописей; в них могли включаться новые произведения. Так дополнялись также хронографы, исторические проповеди. Разрастались сборники слов и поучений. Вот почему в древнерусской литературе так много огромных сочинений, объединяющих собой отдельные повествования в общий «эпос», рассказывающий о мире и его истории.

Сказанное трудно представить себе по хрестоматиям, антологиям и отдельным изданиям древнерусских текстов, вырванных из своего окружения в рукописях. Но если вспомнить обширные рукописи, в состав которых все эти произведения входят, — все эти многотомные Великие четьи минеи (то есть чтения, расположенные по месяцам года), летописные своды, прологи, златоусты, измарагды, хронографы, отдельные сборники, — то мы отчетливо представим себе то чувство величия мира, которое

стремились выразить древнерусские книжники во всей своей литературе, единство которой они живо ощущали. Есть только один жанр, который, казалось бы, выходит за пределы этой средневековой историчности, — это притчи. Они явно вымышлены. В аллегорической форме они преподносят нравоучение читателям, представляют собой как бы образное обобщение действительности. Они говорят не о единичном, а об общем, постоянно случающемся. Жанр притчи традиционный. Для Древней Руси он имеет еще библейское происхождение. Притчами усеяна Библия. Притчами говорит Христос в Евангелии. Соответственно притчи входили в состав сочинений для проповедников и в произведения самих проповедников. Но притчи повествуют о «вечном». Вечное же — оборотная сторона единого исторического сюжета древнерусской литературы. Все совершающееся в мире имеет две стороны: сторону, обращенную к временному, запечатленную единичностью совершающегося, совершившегося или того, чему надлежит совершиться, и сторону вечную: вечного смысла происходящего в мире. Битва с половцами, смена князя, завоевание Константинополя турками или присоединение княжества к Москве — все имеет две стороны. Одна сторона — это то, что произошло, и в этом произошедшем есть реальная причинность: ошибки, совершенные князьями, недостаток единства или недостаток заботы о сохранности родины — если это поражение; личное мужество и сообразительность полководцев, храбрость воинов — если это победа; засуха — если это неурожай, неосторожность «бабы некоей» — если это пожар города. Другая сторона — это извечная борьба зла с добром, это стремление бога исправить людей, наказывая их за грехи или заступаясь за них по молитвам отдельных праведников (вот почему, со средневековой точки зрения, так велико историческое значение их уединенных молитв). В этом случае с реальной причинностью сочетается по древнерусским представлениям причинность сверхреальная.

Временное с точки зрения древнерусских книжников лишь проявление вечного, но практически в литературных произведениях они показывают скорее другое: важность временного. Вре-

менное, хочет того книжник или не хочет, все же играет в литературе бóльшую роль, чем вечное. Баба сожгла город Холм — это временное. Наказание жителям этого города за грехи — это смысл совершившегося. Но о том, как сожгла баба и как произошел пожар, — об этом можно конкретно и красочно рассказать, о наказании же божьем за грехи жителей Холма можно только упомянуть в заключительной моральной концовке рассказа. Временное раскрывается через события. И эти события всегда красочны. Вечное же событий не имеет. Оно может быть только проиллюстрировано событиями или пояснено иносказанием — притчей. И притча стремится сама стать историей, рассказанной реальностью. Ее персонажам со временем часто даются исторические имена. Она включается в историю. Движение временного втягивает в себя недвижимость вечного.

Заключительное нравоучение — это обычно привязка произведении к владеющей литературой главной теме — теме всемирной истории. Рассказав о дружбе старца Герасима со львом и о том, как умер лев от горя на могиле старца, автор повести заканчивает ее следующим обобщением: «Все это было не потому, что лев имел душу, понимающую слово, но потому, что бог хотел прославить славящих его не только в жизни, но и по смерти, и показать нам, как повиновались звери Адаму до его ослушания, блаженствуя в раю».

Притча — это как бы образная формулировка законов истории, законов, которыми управляется мир, попытка отразить божественный замысел. Вот почему и притчи выдумываются очень редко. Они принадлежат истории, а поэтому должны рассказывать правду, не должны сочиняться. Поэтому они традиционны и обычно переходят в русскую литературу из других литератур в составе переводных произведений. Притчи лишь варьируются. Здесь множество «бродячих» сюжетов.

* * *

Мы часто говорим о внутренних закономерностях развития литературных образов в произведениях новой литературы и о том, что поступки героев обусловлены их характерами.

Каждый герой литературы Нового времени по-своему реагирует на воздействия внешнего мира. Вот почему поступки действующих лиц могут быть даже «неожиданными» для авторов, как бы продиктованными авторам самими этими действующими лицами.

Аналогичная обусловленность есть и в древней русской литературе, — аналогичная, но не совсем такая. Герой ведет себя так, как ему положено себя вести, но положено не по законам его характера, а по законам поведения того *разряда* героев, к которому он принадлежит. Не индивидуальность героя, а только разряд, к которому принадлежит герой в феодальном обществе! И в этом случае нет неожиданностей для автора. Должное неизменно сливается в литературе с сущим. Идеальный полководец *должен* быть благочестив и должен молиться перед выступлением в поход. И вот в «Житии Александра Невского» описывается, как Александр входит в храм Софии и молится там со слезами богу о даровании победы. Идеальный полководец *должен* побеждать многочисленного врага немногими силами, и ему помогает бог. И вот Александр выступает «в мале дружине, не сождавъся со многою силою своею, уповая на святую Троицу», а врагов его избивает ангел. А затем все эти особенности поведения святого Александра Невского механически переносятся уже в другом произведении на другого святого — князя Довмонта Тимофея Псковского. И в этом нет неосмысленности, плагиата, обмана читателя. Ведь Довмонт — идеальный воин-полководец. Он и должен вести себя так, как вел себя в аналогичных обстоятельствах другой идеальный воин-полководец — его предшественник Александр Невский. Если о поведении Довмонта мало что известно из летописей, то писатель не задумываясь дополняет повествование по житию Александра Невского, так как уверен, что идеальный князь мог себя вести только этим образом, а не иначе.

Вот почему в древнерусской литературе повторяются типы поведения, повторяются отдельные эпизоды, повторяются формулы, которыми определяется то или иное состояние, события, описывается битва или характеризуется поведение. Это не бед-

ность воображения — это литературный этикет: явление очень важное для понимания древнерусской литературы. Герою полагается вести себя именно так, и автору полагается описывать героя только соответствующими выражениями. Автор — церемониймейстер, он сочиняет «действо». Его герои — участники этого «действа». Эпоха феодализма полна церемониальности. Церемониален князь, епископ, боярин, церемониален и быт их дворов. Даже быт крестьянина полон церемониальности. Впрочем, эту крестьянскую церемониальность мы знаем под названием обрядности и обычаев. Им посвящена изрядная доля фольклора: народная обрядовая поэзия.

Подобно тому как в иконописи фигуры святых как бы висят в воздухе, невесомы, а архитектура, природа служат им не окружением, а своеобразным «задником», фоном, — так и в литературе многие из ее героев не зависят от действительности. Характеры их не воспитаны обстоятельствами земной жизни, — святые пришли в мир со своей сущностью, со своей миссией, действуют согласно выработанному в литературе этикету.

Устойчивые этикетные особенности слагаются в литературе в иероглифические знаки, в эмблемы. Эмблемы заменяют собой длительные описания и позволяют быть писателю исключительно кратким. Литература изображает мир с предельным лаконизмом. Создаваемые ею эмблемы общи в известной, «зрительной» своей части с эмблемами изобразительного искусства.

Эмблема близка к орнаменту. Литература часто становится орнаментальной. «Плетение словес», широко развившееся в русской литературе с конца XIV в., — это словесный орнамент. Можно графически изобразить повторяющиеся элементы «плетения словес», и мы получим орнамент, близкий к орнаменту рукописных заставок, — так называемой «плетенке».

Вот пример сравнительно простого «плетения» из входившей в состав летописей «Повести о приходе на Москву хана Темир Аксака». Автор нанизывает длинные ряды параллельных грамматических конструкций, синонимов — не в узкоязыковом, но шире — в логическом и смысловом плане. В Москву приходят вести о Темир Аксаке, «*како готовится воевати* Русскую

землю и *како похваляется* ити к Москве, хотя *взятии* ея, и *люди* русскыя *попленити*, и *места* свята *раззорити*, а *веру* христьяньскую *искоренити*, а *хрестиян гонити*, *томити* и *мучити*, *пещи* и *жещи* и мечи *сещи*. Бяше же сий Темирь Аксак *велми нежалостив* и *зело немилостив* и *лют мучитель* и *зол гонитель* и *жесток томитель*...» и т. д.

Еще более сложным был композиционный и ритмический рисунок в агиографической (житийной) литературе. Достаточно привести небольшой отрывок из «Слова о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича» (Дмитрия Донского), разделив его для наглядности на параллельные строки:

млад сы возрастом,
но духовных прилежаше делесех,
пустошных бесед не творяше,
и срамных глагол не любяше,
а злонравных человек отвращашеся,
а с благыми всегда беседоваше...
и т. д.

Кружево слов плетется вокруг сюжета, создает впечатление пышности и таинственной связи между словесным обрамлением рассказываемого. Церемония требует некоторой торжественности и украшенности.

* * *

Итак, литература образует некоторое структурное единство — такое же, какое образует обрядовый фольклор или исторический эпос. Литература соткана в единую ткань благодаря единству тематики, единству художественного времени с временем истории, благодаря прикрепленности сюжета произведений к реальному географическому пространству, благодаря вхождению одного произведения в другое со всеми вытекающими отсюда генетическими связями и, наконец, благодаря единству литературного этикета.

В этом единстве литературы, в этой стертости границ ее произведений единством целого, в этой невыявленности авторского

начала, в этой значительности тематики, которая вся была посвящена в той или иной мере «мировым вопросам» и имела очень мало развлекательности, в этой церемониальной украшенности сюжетов есть своеобразное величие. Чувство величия, значительности происходящего было основным стилеобразующим элементом древнерусской литературы.

Древняя Русь оставила нам много кратких похвал книгам. Всюду подчеркивается, что книги приносят пользу душе, учат человека воздержанию, побуждают его восхищаться миром и мудростью его устройства. Книги открывают «розмысл сердечный», в них красота, и они нужны праведнику, как оружие воину, как паруса кораблю.

Литература — священнодействие. Читатель был в каком-то отношении молящимся. Он предстоял произведению, как и иконе, испытывал чувство благоговения. Оттенок этого благоговения сохранялся даже тогда, когда произведение было светским. Но возникало и противоположное: глумление, ирония, скоморошество. Пышный двор нуждается в шуте; придворному церемониймейстеру противостоит балагур и скоморох. Нарушения этикета шутом подчеркивают пышность этикета. Это один из парадоксов средневековой культуры. Яркий представитель этого противоположного начала в литературе — Даниил Заточник, перенесший в свое «Слово» приемы скоморошьего балагурства. Даниил Заточник высмеивает в своем «Слове» пути к достижению жизненного благополучия, потешает князя и подчеркивает своими неуместными шутками церемониальные запреты.

Балагурство и шутовство противостоят в литературе торжественности и церемониальности не случайно. В средневековой литературе вообще существуют и контрастно противостоят друг другу два начала. Первое описано выше: это начало вечности; писатель и читатель осознают в ней свою значительность, свою связь со Вселенной, с мировой историей. Второе начало — начало обыденности, простых тем и небольших масштабов, интереса к человеку как таковому. В первых своих темах литература преисполнена чувства возвышенного и резко отделяется по языку

и стилю от бытовой речи. Во вторых темах — она до предела деловита, проста, непритязательна, снижена по языку и по своему отношению к происходящему.

Что же это за второе начало — начало обыденности? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к вопросу о том, как развивалась литература.

2

Итак, мы обрисовали древнерусскую литературу как бы в ее «вневременном» и «идеальном» состоянии. Однако древняя русская литература вовсе не неподвижна. Она знает развитие. Но движение и развитие древнерусской литературы совсем не похоже на движение и развитие литератур Нового времени. Они также своеобразны.

Начать с того, что национальные границы древнерусской литературы определяются далеко не точно, и это в сильнейшей степени сказывалось на характере развития. Основная группа памятников древнерусской литературы, как мы видели, принадлежит также литературам болгарской и сербской. Эта часть литературы написана на церковнославянском, по происхождению своему древнеболгарском языке, одинаково понятном для южных и восточных славян. К ней принадлежат памятники церковные и церковно-канонические, богослужебные, сочинения Отцов Церкви, отдельные жития и целые сборники житий святых — как, например, Пролог, патерики. Кроме того, в эту общую для всех южных и восточных славян литературу входят сочинения по всемирной истории (хроники и компилятивные хронографы), сочинения природоведческие («Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, «Физиолог», «Христианская топография» Косьмы Индикоплова) и даже сочинения, не одобрявшиеся церковью, — как, например, апокрифы. Развитие этой общей для всех южных и восточных славян литературы задерживалось тем, что она была разбросана по огромной территории, литературный обмен на которой хотя и был интенсивен, но не мог быть быстрым.

Большинство этих сочинений пришло на Русь из Болгарии в болгарских переводах, но состав этой литературы, общей для всех южных и восточных славян, вскоре стал пополняться оригинальными сочинениями и переводами, созданными во всех южных и восточных славянских странах: в той же Болгарии, на Руси, в Сербии и Моравии. В Древней Руси, в частности, были созданы Пролог, переводы с греческого Хроники Георгия Амартола, некоторых житий, «Повести о разорении Иерусалима» Иосифа Флавия, «Девгениева деяния» и пр. Была переведена с древнееврейского книга «Эсфирь», были переводы с латинского. Эти переводы перешли из Руси к южным славянам. Быстро распространились у южных славян и такие оригинальные древнерусские произведения, как «Слово о Законе и Благодати» киевского митрополита Илариона, жития Владимира, Бориса и Глеба, Ольги, повести о создании в Киеве храмов Софии и Георгия, сочинения Кирилла Туровского и др.

Ни мир литературы, ни мир политического кругозора не мог замкнуться пределами княжества. В этом было одно из трагических противоречий эпохи: экономическая общность охватывала узкие границы местности, связи были слабы, а идейно человек стремился охватить весь мир.

Рукописи дарились и переходили не только за пределы княжеств, но и за пределы страны — их перевозили из Болгарии на Русь, из Руси в Сербию и пр. Артели мастеров — зодчих, фрескистов и мозаичистов — переезжали из страны в страну. В Новгороде один из храмов расписывали сербы, другой — Феофан Грек, в Москве работали греки. Переходили из княжества в княжество и книжники. Житие Александра Невского составлялось на северо-востоке Руси галичанином. Житие украинца по происхождению, московского митрополита Петра — болгарином по происхождению, московским митрополитом Киприаном. Образовывалась единая культура, общая для нескольких стран. Средневековый книжный человек не замыкался пределами своей местности — переходил из княжества в княжество, из монастыря в монастырь, из страны в страну. «Гражданин горнего Иерусалима» Пахомий Серб работал в Новгороде и в Москве.

Эта литература, объединявшая различные славянские страны, существовала в течение многих веков, иногда впитывала в себя особенности языка отдельных стран, иногда получала местные варианты сочинений, но одновременно и освобождалась от этих местных особенностей благодаря интенсивному общению славянских стран.

Литература, общая для южных и восточных славян, была литературой европейской по своему типу и, в значительной мере, по происхождению. Многие памятники были известны и на Западе (сочинения церковные, произведения отцов церкви, «Физиолог», «Александрия», отдельные апокрифы и пр.). Это была литература, близкая византийской культуре, которую только по недоразумению или по слепой традиции, идущей от П. Чаадаева, можно относить к Востоку, а не к Европе.

В развитии древней русской литературы имели очень большое значение нечеткость внешних и внутренних границ, отсутствие строго определяемых границ между произведениями, между жанрами, между литературой и другими искусствами, — та мягкость и зыбкость структуры, которая всегда является признаком молодости организма, его младенческого состояния и делает его восприимчивым, гибким, легким для последующего развития.

Процесс развития идет не путем прямого дробления этого зыбкого целого, а путем его роста и детализации. В результате роста и детализации естественным путем отщепляются, отпочковываются отдельные части, они приобретают бóльшую жесткость, становятся более ощутимыми и различия.

Литература все более и более отступает от своего первоначального единства и младенческой неоформленности. Она дробится по формирующимся национальностям, дробится по темам, по жанрам, все теснее контактируется с местной действительностью.

Новые и новые события требовали своего освещения. Русские святые вызывают необходимость в новых житиях. Возникает необходимость в проповедях и публицистических сочинениях, посвященных насущным явлениям местной действительности.

Развивающееся национальное самосознание потребовало исторического самоопределения русского народа. Надо было найти место русскому народу в той грандиозной картине всемирной истории, которую дали переводные хроники и возникшие на их основе компилятивные сочинения. И вот рождается новый жанр, которого не знала византийская литература, — летописание[1]. «Повесть временных лет», одно из самых значительных произведений русской литературы, определяет место славян, и в частности русского народа, среди народов мира, рисует происхождение славянской письменности, образование русского государства и т. д.

Богословско-политическая речь первого митрополита из русских — Илариона — его знаменитое «Слово о Законе и Благодати» — говорит о церковной самостоятельности русских. Появляются первые жития русских святых. И эти жития, как и слово Илариона, имеют уже жанровые отличия от традиционной формы житий. Князь Владимир Мономах обращается к своим сыновьям и ко всем русским князьям с «Поучением», вполне точные жанровые аналогии которому не найдены еще в мировой литературе. Он же пишет письмо своему врагу Олегу Святославичу, и это письмо также выпадает из жанровой системы, воспринятой Русью. Отклики на события и волнения русской жизни все растут, все увеличиваются в числе, и все они в той или иной степени выходят за устойчивые границы тех жанров, которые были перенесены к нам из Болгарии и Византии. Необычен жанр «Слова о полку Игореве» (в нем соединены жанровые признаки ораторского произведения и фольклорных слав и плачей), «Моления Даниила Заточника» (произведения, испытавшего влияние скоморошьего балагурства), «Слова о погибели Русской земли» (произведения близкого к народным плачам, но имеющего необычное для фольклора политическое содержание). Число произведений, возникших под влиянием острых потребностей русской действительности и не укладывающихся в традиционные жанры, все растет и растет. Появляются исторические повести о тех или иных событиях. Жанр этих исторических повестей также не был воспринят из переводной литературы. Особенно

много исторических повестей возникает в период татаро-монгольского ига. «Повести о Калкской битве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Китежская легенда», рассказы о Щелкановщине, о нашествии на Москву Тамерлана, Тохтамыша, различные повествования о Донской битве («Задонщина», «Летописная повесть о Куликовской битве», «Слово о житии Дмитрия Донского», «Сказание о Мамаевом побоище» и пр.) — все это новые в жанровом отношении произведения, имевшие огромное значение в росте русского национального самосознания, в политическом развитии русского народа.

В XV в. появляется еще один новый жанр — политическая легенда (в частности, «Сказание о Вавилоне граде»). Жанр политической легенды особенно сильно развивается на рубеже XV и XVI вв. («Сказание о князьях Владимирских») и в начале XVI в. (теория Москвы — Третьего Рима псковского старца Филофея). В XV в. на основе житийного жанра появляется и имеет важное историко-литературное значение историко-бытовая повесть («Повесть о Петре и Февронии», «Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе» и многие другие). «Сказание о Дракуле воеводе» (конец XV в.) — это также новое в жанровом отношении произведение.

Бурные события начала XVII в. порождают огромную и чрезвычайно разнообразную литературу, вводят в нее новые и новые жанры. Здесь и произведения, предназначенные для распространения в качестве политической агитации («Новая повесть о преславном Российском царстве»), и произведения, описывающие события с узко личной точки зрения, в которых авторы не столько повествуют о событиях, сколько оправдываются в своей прошлой деятельности или выставляют свои бывшие (иногда мнимые) заслуги («Сказание Авраамия Палицына», «Повесть Ивана Хворостинина»).

Автобиографический момент по-разному закрепляется в XVII в.: здесь и житие матери, составленное сыном («Повесть об Улиянии Осоргиной»), и «Азбука», составленная от лица «голого и небогатого человека», и «Послание дворительное недругу», и, собственно, автобиографии — Аввакума и Епифания, на-

писанные одновременно в одной земляной тюрьме в Пустозерске и представляющие собой своеобразный диптих. Одновременно, в XVII в., развивается целый обширный раздел литературы — литературы демократической, в которой значительное место принадлежит сатире в ее самых разнообразных жанрах (пародии, сатирико-бытовые повести и пр.). Появляются произведения, в которых имитируются произведения деловой письменности: дипломатической переписки (вымышленная переписка Ивана Грозного с турецким султаном), дипломатических отчетов (вымышленные статейные списки посольств Сугорского и Ищеина), пародии на богослужение (сатирическая «Служба кабаку»), на судные дела (сатирическая «Повесть о Ерше Ершовиче»), на челобитные, на росписи приданого и т. д.

Сравнительно поздно появляется систематическое стихотворство — только в середине XVII в. До того стихи встречались лишь спорадически, так как потребности в любовной лирике удовлетворялись фольклором. Поздно появляется и регулярный театр (только при Алексее Михайловиче). Место его занимали скоморошьи представления. Сюжетную литературу в значительной мере (но не целиком) заменяла сказка. Но в XVII в. в высших слоях общества рядом со сказкой появляются переводы рыцарских романов (повести о Бове, о Петре Златых Ключей, о Мелюзине и пр.). Особую роль в литературе XVII в. начинает играть историческая легенда («Сказание об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы») и даже сочинения по тем или иным вопросам всемирной истории («О причинах гибели царств»).

* * *

Таким образом, историческая действительность, все новые и новые потребности общества вызывали необходимость в новых жанрах и новых видах литературы. Количество жанров возрастает необычайно, и многие из них находятся еще как бы в неустойчивом положении. XVIII в. предстояло сократить и стабилизировать это разнообразие.

Но были и силы, тормозившие развитие литературы. Исторический путь русского народа сопровождался трагической борьбой со степными народами за национальную независимость, за национальное освобождение при татаро-монгольском иге, затем — с иноземными интервентами в начале XVII в.

Ускоренное развитие централизованного государства, вызванное внешними обстоятельствами, сделало его особенно сильной машиной подавления народа. Государство развивалось за счет развития культуры. Государственное строительство притягивало к себе все силы народа, отвлекало народные силы от других областей культурной деятельности. В результате русская литература надолго сохранила печать особой серьезности, преобладания учительного и познавательного начала над эстетическим. Вместе с тем писатель с самого начала чувствовал свою ответственность перед народом и страной. Литература приобрела тот героический характер, который сохранился в ней и в Новое время — в XVIII и XIX вв.

В системе средневекового феодального мировоззрения не было места для личности человека самого по себе. Человек был по преимуществу частью иерархического устройства общества и мира. Ценность человеческой личности осознавалась слабо. В какой-то мере она, конечно, осознавалась, но тогда на задний план отступала сама система. Сама человеческая личность, ее индивидуальность разрушала литературный этикет, монументальность стиля, подчиненность целому, церемониальность литературы и т. д. Непосредственное сочувствие человеку, простое сострадание ему, сопереживание с ним автора оказывались самыми сильными революционными началами в литературе. Мир, который в основном рассматривался в традиционной части литературы с заоблачной высоты и в масштабах всемирной истории, вдруг представал перед читателем в страданиях одного человека. И какими неважными оказывались тогда положение в обществе этого страдающего человека, его принадлежность к тому или иному классу или сословию, его богатство или бедность! Все отступало на задний план перед самой личностью, индивидуальностью человека.

Жизненные наблюдения, вызванные вниманием к отдельному человеку в его человеческой сущности, разрушали средневековую систему литературы, способствовали появлению в литературе ростков нового. Но было бы неправильно думать, что эти жизненные наблюдения сами в какой-то мере не были присущи древней русской литературе как определенной эстетической системе. Природа древней русской литературы была противоречива.

Сколько этих верных наблюдений знает древнерусская литература, — наблюдений, из которых возникает живое представление о людях того времени, и при этом о людях разных сословий. Вот половцы ведут русских пленников. Они бредут по степи, пишет летописец, страдающие, печальные, измученные, скованные стужей, почерневшие телом; бредут по чужой стране с воспаленными от жажды языками, голые и босые, с ногами, опутанными тернием. И тут возникает такая деталь, которая свидетельствует, что если летописец и не наблюдал за пленниками, то сумел все же живо представить себе их ужасное положение, их мысли, их разговоры между собой. Летописец так передает их разговор. Один говорил: «Я был из этого города», а другой отвечал ему: «Я из того села!» «*Был*», а не «*есть*» — для них все в прошлом. О чем другом могли говорить между собой пленники, не надеющиеся вернуться домой? Это пишет человек о людях, страданиям которых он сочувствует. Художественная находка эта вызвана сопереживанием горя. Но этим нарушен литературный этикет, нарушено и самое главное правило средневековой литературы: писать только о том, что действительно было. Летописец *вообразил* себе этот разговор, и вообразил его не в соответствии с литературным этикетом, не так, как составитель «Жития Довмонта Псковского» воображал себе и восполнял недостающие звенья в биографии своего героя по «Житию Александра Невского», а по своему личному опыту.

А вот что пишет Владимир Мономах своему заклятому врагу Олегу Святославичу, убийце своего сына Изяслава. Олег не только убил Изяслава, но и захватил его молодую жену. Мономах просит Олега отпустить вдову, стремится вызвать у Олега

жалость к ней и находит для этого такие проникновенные слова: надо было бы, пишет он, «сноху мою послать ко мне, — ибо нет в ней ни зла, ни добра, — чтобы я, обняв ее, оплакал мужа ее и ту свадьбу их вместо песен: ибо не видел я их первой радости, ни венчания их за грехи мои. Ради бога, пусти ее ко мне поскорее с первым послом, чтобы, поплакав с нею, поселил у себя, и села бы она как горлица на сухом дереве, горюя, а сам бы я утешился в боге».

Еще пример. Летописец описывает ослепление князя Василька Теребовльского. Сцена этого ослепления ужасна, подробности так страшны, что современный читатель с трудом их выдерживает, но дело не в этих кровавых подробностях, а в том, *как* они поданы. Орудие пытки — нож, которым изымали глаза у Василька, приобретает какую-то самостоятельную роль. Летописец пишет, как этот нож точат, как с ним «приступают» к Васильку, как первый удар этим ножом пришелся мимо и принес жертве ненужную муку, как ослепители «ввертели» нож в один глаз и изъяли им глазное яблоко, потом — в другой глаз. Затем нож становится в рассказе летописца символом княжеских раздоров: дважды говорит Мономах о распрях, что в среду́ князей «вержен нож»!

Но самое поразительное совершается потом, когда Василько, потерявший сознание, приходит в себя от тряски по неровному пути, которым его везут из Киева в Звиждень. Как передать самоощущение человека, который осознает, что он ослеплен? Летописец находит это средство. Чтобы убедиться в том, что на нем нет рубахи, Василько *ощупывает* самого себя. И тогда у него возникает желание сделать как можно более явным ужас совершенного с ним. Он говорит попадье, пожалевшей его чисто по-женски — снявшей с него постирать его окровавленную рубаху: «Зачем сняли ее с меня? Лучше бы в той рубашке кровавой смерть принял и предстал перед богом». И это тоже художественная находка! Василько хочет умереть в окровавленной рубахе. Он хочет ужаснуть бога совершенным преступлением!

С точки зрения движения русской истории, все эти подробности — не заслуживающие внимания мелочи, но это не мело-

чи для самого человека, для жертвы злодеяния. Деталь следует за деталью. Это не случайные находки.

А вот уже целые большие повествования, психологически верные. Это история взаимоотношений Феодосия Печерского с его матерью, одержимой любовью к сыну. Ее портрет дан с исключительной художественной правдивостью. О ней сказано, что она была «телом крепка и сильна, как мужчина». Только такая мужеподобная женщина могла выдержать всю одолевавшую ее неутолимую любовь к сыну и тяжелую борьбу за то, чтобы удержать его близ себя.

В древнерусской литературе особенно часты художественно точные описания смертей. Рассказы о болезни и смерти Владимирка Галицкого, о болезни и смерти Владимира Васильковича Волынского, о смерти Дмитрия Красного, о смерти Василия Третьего — все это маленькие литературные шедевры. Смерть — наиболее значительный момент в жизни человека. Тут важно только человеческое и тут внимание к человеку со стороны писателя достигает наибольшей силы.

Было бы ошибочно думать, однако, что писатель Древней Руси сочувственно наблюдал человека только тогда, когда он испытывал жесточайшие мучения. В «Повести о Петре и Февронии Муромских» есть такая деталь. Когда разлученный с Февронией постригшийся в монастыре князь Петр почувствовал приближение смерти, он, исполняя данное Февронии обещание, прислал к ней звать ее умереть вместе с ним. Феврония ответила, что хочет закончить вышивание воздýха, который она обещала пожертвовать церкви. Только в третий раз, когда прислал к ней Петр сказать: «Уже бо хощу преставитися и не жду тебе», Феврония дошила лик святого, оставив незаконченным ризы, воткнула иглу в воздýх, обернула ее питью, которой вышивала, послала сказать Петру, что готова, и, помолясь, умерла. Этот жест порядливой и степенной женщины, обматывающей нитью иглу, чтобы работу можно было продолжить, великолепен. Деталь эта показывает изумительное душевное спокойствие Февронии, с которым она решается на смерть с любимым ею человеком. Автор многое сказал о ней только одним этим жестом. Но надо

знать еще красоту древнерусского шитья XV в., чтобы оценить это место повести в полной мере. Шитье XV в. свидетельствует о таком вкусе древнерусских вышивальщиц, о таком чувстве цвета, что переход от него к самому важному моменту в жизни человека не кажется неестественным.

Женщина занимала в древнерусском обществе положение только в соответствии с положением своего отца или мужа. Ее так обычно и называли: «Глебовна» или «Ярославна» (о дочери), «Андреева» или «Святополча» (о жене). Поэтому женщина была менее «официальна», ее изображение меньше подчинялось литературному этикету. И древняя русская литература знает удивительные по своей человечности образы тихих и мудрых женщин. Помимо девы Февронии из «Повести о Петре и Февронии», можно было бы упомянуть Улиянию из «Повести о Улиянии Осоргиной», Ксению из «Повести о тверском Отроче монастыре».

Не случайно эта «реалистичность до реализма» дает себя знать в мировом изобразительном искусстве прежде всего там, где выступает на первый план личность человека, — в портрете: античная скульптура, фаюмский портрет, римская портретная скульптура, портреты Веласкеса или Рембрандта.

Реалистические элементы древнерусской литературы также чаще всего встречаются в портретном повествовании: в «Повести о Петре и Февронии», в «Повести о Улиянии Осоргиной», в «Повести о Савве Грудцыне», в «Житии протопопа Аввакума» и в «Повести о Горе-Злочастии».

Когда в «Повести о Горе-Злочастии», доведенный до последней ступени падения и оставленный всеми, задумал молодец покончить с собой, внезапно пришла ему в голову мысль, подсказанная Горем-Злочастием: «Когда у меня нет ничево, и тужить мне не о чем!» Запел молодец веселую напевочку, и тотчас же появились у него друзья, выручившие его из беды. Мысль автора — в том, что человек, лишенный всего, тем самым свободен и счастлив: «А в горе жить — некручинну быть». Человеческая личность ценна сама но себе. Эта мысль еще робко пробивается в литературе, но уже знаменует собой новый подход к явлениям.

Литература, которая создала одну из величественнейших систем, систему пышную и церемониальную, пришла к признанию ценности человеческой личности самой по себе, вне этой системы: обездоленного человека, человека в гуньке кабацкой и лапоточках, без денег, без положения в обществе, без друзей, находящегося во власти пороков. Автор сочувствует человеку даже тогда, когда он пропил с себя все, бредет неизвестно куда. Надо было сбросить с себя все, очнуться на голой земле с камушком под головой, чтобы в этом последнем падении обрести подлинное величие признания своей человеческой ценности.

«Повесть о Горе-Злочастии» вырывается за пределы своей эпохи, в каких-то отношениях она обгоняет XVIII в., ставит те же проблемы, что и литература русского реализма.

Церемониальные одежды скрывали национальные черты. Теплое сочувствие к падшему и извергнутому из общества человеку вывело литературу за пределы всех литературных условностей и этикетов.

Интерес к личности человека, который пробивался в отдельных случаях на протяжении всех веков и стал доминирующей чертой литературы XVII в., очень важен в литературном развитии. Литература перестала нести художественность только в своем величественном, но безликом целом. Персонализация литературного героя, сознание неповторимости человеческой личности и ее абсолютной ценности — ценности, независимой от ее положения в обществе, заслуг или нравственных добродетелей, — все это было связано с развитием индивидуальных авторских стилей, авторского начала и появлением нового отношения к художественной целостности произведения.

* * *

Культурный горизонт мира непрерывно расширяется. Сейчас, в XX столетии, мы понимаем и ценим в прошлом не только классическую Античность. В культурный багаж человечества прочно вошло западноевропейское Средневековье, еще в XIX в. казавшееся варварским, «готическим» (первоначальное значение этого слова — именно «варварский»), византийская музыка

и иконопись, африканская скульптура, эллинистический роман, фаюмский портрет, персидская миниатюра, искусство инков и многое, многое другое. Человечество освобождается от «европоцентризма» и эгоцентрической сосредоточенности на настоящем.

Глубокое проникновение в культуры прошлого и культуры других народов сближает времена и страны. Единство мира становится все более и более ощутимым. Расстояния между культурами сокращаются, и все меньше остается места для национальной вражды и тупого шовинизма. Это величайшая заслуга гуманитарных наук и самих искусств — заслуга, которая в полной мере будет осознана только в будущем.

Одна из насущнейших задач — ввести в круг чтения и понимания современного читателя памятники искусства слова Древней Руси. Искусство слова находится в органической связи с изобразительным искусством, с зодчеством, с музыкой, и не может быть подлинного понимания одного без понимания всех других областей художественного творчества Древней Руси. В великой и своеобразной культуре Древней Руси тесно переплетаются изобразительное искусство и литература, гуманистическая культура и материальная, широкие международные связи и резко выраженное национальное своеобразие.

ВЕЛИЧИЕ ДРЕВНЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Русь X–XIII вв. — это общее начало трех восточнославянских народов: великорусского, белорусского и украинского. В первые века Русь была единой на всем пространстве от Ладоги на Балтийском море до Тмуторокани на Черном и от Карпат до Волги. Книжники, строители и художники переезжали из княжества в княжество, и дело восточнославянской культуры было делом общим. В общем владении единого княжеского рода было и Русское государство.

Русь — самоназвание, применяемое во всех источниках того времени — и к народу, и к стране. Прилагательное от этого самоназвания может писаться и «русьский», и «русский». На русском языке принято писать «русский». Мы называем восточнославянскую литературу этого периода «русской», иногда предваряя это название прилагательным «древняя», не задаваясь вопросом о том, где родился тот или иной книжник: Нестор, Серапион Владимирский, Кирилл Туровский или Даниил Заточник.

Чтобы почувствовать духовные богатства древней русской литературы, необходимо взглянуть на нее глазами ее современников, ощутить себя участником той жизни и тех событий. Литература — часть действительности, она занимает в истории народа определенное место и выполняет огромные общественные обязанности.

Перенесемся мысленно в начальные века русской истории, в эпоху нераздельного существования восточнославянских племен, в XI–XIII вв.

Русская земля огромна, поселения в ней редки. Человек чувствует себя затерянным среди непроходимых лесов или, напротив, среди слишком легко проходимых для его врагов бескрайних просторов степей: «земли незнаемой», «дикого поля», как называли их русские. Чтобы проехать из конца в конец Русскую землю, надо много дней провести на коне или в ладье. Бездорожье весной и поздней осенью отнимает месяцы от этого трудного общения людей.

В беспредельных пространствах человек с особенной силой стремился к общению, стремился отметить свое существование. Человек ставит высокие церкви на холмах или на крутых берегах рек, чтобы издали обозначить места своих поселений. Эти церкви отличаются удивительно лаконичной архитектурой — они рассчитаны на то, чтобы быть видными со многих точек, служить маяками на дорогах. Они словно вылеплены заботливой рукой, хранят в неровностях своих стен тепло и ласку человеческих пальцев. В таких условиях гостеприимство становится одной из основных человеческих добродетелей. Сам киевский князь Владимир Мономах призывает в своем «Поучении»

«привечать» гостя. Частые переезды с места на место принадлежат к немалым добродетелям, а в иных случаях переходят даже в страсть к бродяжничеству. В своих танцах и в своих песнях человек стремится к тому же покорению пространства. О русских протяжных песнях хорошо сказано в «Слове о полку Игореве»: «дѣвици поютъ на Дунаи, — вьются голоси чрезъ море до Киева». Русские создали даже обозначение для особого вида храбрости — храбрости в пространстве, храбрости в движении — «удаль».

В огромных просторах люди с особенной остротой ощущали и ценили свое единство, — и в первую очередь единство языка, на котором они говорили, на котором пели, на котором рассказывали предания глубокой старины, опять-таки свидетельствовавшие об их единстве. В тогдашних условиях даже само слово «язык» приобретает значение «народ», «нация». Роль литературы также становится особенно значительной. Она служит той же цели объединения, выражает народное самосознание единства. Она — хранительница истории, преданий, а эти последние были своего рода средствами освоения пространства, отмечали святость и значительность того или иного места: урочища, кургана, селения и проч. Исторические предания сообщали и стране историческую глубину, были тем «четвертым измерением», в рамках которого воспринималась и становилась «обозримой» вся обширная Русская земля. Ту же роль играли летописи и жития святых, исторические повести и рассказы об основании монастырей.

Вся древняя русская литература, вплоть до XVII в., отличалась глубоким историзмом. Литература уходила корнями в ту землю, которую занимал и веками осваивал русский народ. Литература и Русская земля, литература и русская история были теснейшим образом связаны. Литература была одним из способов освоения окружающего человека мира. Недаром автор похвалы книгам и Ярославу Мудрому писал в летописи: «Се бо суть рекы, напояющие вселенную...», а князя Владимира I сравнивал с земледельцем, вспахавшим землю. Ярослава же с сеятелем, «насеявшим» землю «книжными словесы». Писание книг —

это возделывание земли, и мы уже знаем какой — Русской, населенной русским «языком» — русским народом. И подобно труду земледельца переписка книг была на Руси извечно «святым» делом. Тут и там бросались в землю ростки жизни, зерна, которые предстояло пожинать будущим поколениям.

И вот, потому что переписывание книг — святое дело, книги могли быть только на самые важные темы. Все они в той или иной мере представляли «учение книжное». Литература не носила развлекательного характера, она была школой, а ее отдельные произведения в той или иной мере поучениями.

Чему же учила древняя русская литература? Оставим в стороне те религиозные и церковные вопросы, которыми она была занята. Светская стихия древней русской литературы была глубоко патриотичной. Она учила деятельной любви к родине, воспитывала гражданственность, стремилась к исправлению недостатков общества.

Если в первые века русской литературы, в XI–XIII вв., она призывала князей прекратить раздоры и твердо выполнять свой долг защиты родины, то в последующие — в XV, XVI и XVII вв. — она заботилась уже не только о защите родины, но и о разумном ее преобразовании. Вместе с тем на протяжении всего своего развития литература была училищем истории. И она не только сообщала сведения по истории — она также стремилась определить место русской истории в мировой, открыть смысл существования человека и человечества, открыть назначение Русского государства.

Русская история и сама Русская земля объединяла все произведения русской литературы в единое целое. В сущности, все памятники русской литературы благодаря своим историческим темам были гораздо теснее связаны между собой, чем в новое время. Их можно было расположить в порядке хронологии, а в целом они излагали одну историю — русскую и тоже — мировую. Теснее были связаны между собой произведения и в результате отсутствия в древней русской литературе сильного авторского начала. Литература была традиционна, новое создавалось как продолжение уже существовавшего и в тех же эстетических

принципах. Произведения переписывались и переделывались. В них сильнее выражались читательские вкусы и читательские требования, чем в литературе Нового времени. Книжки и их читатели были ближе друг к другу, чем в новое время, а в произведениях сильнее представлено коллективное начало. Древняя литература по характеру своего бытования и создания стояла ближе к фольклору, чем к личностному творчеству нового времени. Произведение, раз созданное автором, затем в бесчисленных переписываниях изменялось писцами, переделывалось, в различной среде приобретало различные идеологические окраски, обрастало новыми эпизодами и так далее, поэтому почти каждое произведение, дошедшее до нас в нескольких списках, известно нам в различных редакциях, видах и изводах.

Древнерусский автор то сам непосредственно, от своего лица, ратует за правду в своих «поучениях» и «словах», то создает образы борцов за справедливость, за независимость своей родины, за осуществление идеалов на земле — в летописях, исторических повестях, в житиях святых и бытовых повестях. Его идеалы не всегда одинаковы. Они то воспитаны религиозными представлениями времени, то, уклоняясь от этих представлений, рисуют нам князей и воинов, обороняющих Русскую землю от врагов, побеждающих врагов или терпящих от них поражение, но всегда преданных своему долгу в неравной борьбе с более сильным противником. Они рисуют нам «бояр думающих» и «мужей храбрствующих». Но когда бы писатель ни жил, кого бы ни описывал, за что бы ни ратовал, — перед нами во всех произведениях выступает деятельный, бескомпромиссный и верный своим идеалам герой. Эта бескомпромиссность в борьбе за лучшее будущее стала одной из самых характерных черт русской литературы во все века ее существования.

В тесной связи с этими высокими идеалами, в строгом соответствии с предназначением древней русской литературы, с ее историзмом определился и тот художественный стиль, который был для нее так характерен. Стиль этот был достоин той исторической миссии, которую выполняла древнерусская литература: это стиль монументального историзма.

* * *

История человеческой культуры знает периоды, когда человек открывает в мире какие-то стороны, до того им не замечавшиеся. Обычно это периоды возникновения нового взгляда на мир, появление нового мировоззрения и нового великого стиля в искусстве и литературе. Каждый вновь появляющийся стиль — это своего рода новый взгляд на мир. Это не только эстетическое обобщение в произведении, но новое эстетическое восприятие действительности. Человек открывает в окружающей его вселенной какую-то не замечавшуюся им ранее стилистическую систему — научную, религиозную, художественную. В свете этой системы он воспринимает все окружающее, и обычно это открывает собой период радостного удивления перед миром. Восхищение перед миром становится как бы чертой мировоззрения и начального этапа новой «стилистической формации».

Так было и в раннем периоде древнерусской культуры. Об оптимистическом характере первого (домонгольского) периода русского христианства писали многие. В качестве объяснения приводилось отсутствие в древнерусском христианстве аскетизма. Но дело не ограничивается оптимистичностью раннего древнерусского христианства: само отсутствие в нем аскетизма требовало бы, в свою очередь, объяснения.

Ранний феодализм пришел на Руси на смену родовому обществу. Это был огромный скачок, ибо Русь миновала историческую стадию рабовладельческого строя. Христианство пришло на смену древнерусскому язычеству — язычеству типичному для родового общества. В древнерусском язычестве гнездился страх перед могуществом природы, сознание бессилия человека перед стихийными силами. Христианство в своей богословской концепции мира ставило человека в центр природы, а природу воспринимало как служанку человека, открывало в природе «мудрость» мироустройства и божественную целесообразность. Это хотя и не освобождало человека полностью от страха перед силами природы, все же коренным образом меняло отношение человека к природе, заставляло его задумываться над смыслом

устройства вселенной, смыслом человеческой истории, открывало в них предвечный замысел и нравоучение человеку. Первые русские произведения полны восхищения перед мудростью вселенной, но мудростью не замкнутой в себе, а служащей человеку. Владимир Мономах пишет в «Поучении»: «Что есть человѣкъ, яко помнишии? Велий еси, Господи, и чюдна дѣла твоя, никак же разумъ человѣческъ не можеть исповѣдати чюдес твоихъ,— и пакы речемъ: велий еси, Господи, и чюдна дѣла твоя, и благословено и хвално имя твое в вѣкы по всей земли. Иже кто не похвалить, не прославляеть силы твоея и твоих великых чюдес и добротъ, устроеных на семь свѣтѣ: како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звѣзды, и тма и свѣт, и земля на водах положена, Господи, твоимъ промысломъ! Звѣрье розноличнии, и птица и рыба украшено твоимъ промыслом, Господи! И сему чюду дивуемъся, како от персти создавъ человѣка, како образи розноличнии въ человѣчьскыхъ лицих,— аще и весь миръ совокупить, не вси въ одинъ образ, но кый же своимъ лиць образом, по Божии мудрости».

Церковная и нецерковная литература домонгольского периода полна и другими приглашениями «подивиться» окружающему человека миру. На пути такого антропоцентрического восприятия мироздания менялись и отношения между художником и его произведением, между зрителем и объектом искусства. И это отношение уводило человека от канонически признанного церковью. Человек осознавал свое назначение и свою значительность в окружающем его мире.

Бог прославляется человеческими делами. «И кто не удивится, възлюблении, яко Богу прославитися нашими делесы?» — говорит Феодосий Печерский в «Слове о терпении и любви». Но и Бог, в свою очередь, прославляет человека церквами, иконами и церковною службою. Отсюда, с одной стороны, приглушенность личного начала в творчестве, ибо в человеческом творении прежде всего проявляется не личностное начало, а боговдохновенность и богосозданность, но отсюда же. с другой стороны, величие и монументальность произведений искусства и литературы, их прославляющий человека характер.

Феодосий Печерский утверждает: «...на честь бо намъ стлъпи (столпы) суть и стены церковныа, а не на бесчестие». Для человека — клепание в била (звон в железные доски), призывающее его ко святой службе, для человека пение церковное, для него и образы, и кадило, к нему обращенное, и чтения Евангелия и житий святых.

Нечто подобное находим мы и в одном из первых произведений русской литературы — в «Слове о Законе и Благодати» киевского митрополита Илариона. В своем «Слове» Иларион обращается к умершему князю Владимиру Святославичу с риторическим призывом встать из гроба и взглянуть на честь, которая ему оказана: «Оттряси сонъ, възведи очи, да видиши какоя тя чьсти Господь тамо сподобивъ, и на земли не беспамятна оставилъ сыномъ твоимъ». Называя эту «честь», Иларион указывает на потомство Владимира — его сыновей, на цветущее благоверие, на град Киев «величьствомъ сиающь», на «церкви цветущи». Церковь Благовещения — это не только честь Богу, но и честь всем горожанам Киева. Искусство, следовательно, служит человеку, «воздает ему честь», славит его и возвышает.

Обращенность искусства к его создателям и ко всем людям стало стилеформирующей доминантой всего монументального искусства и всей литературы домонгольского периода. Именно отсюда идет импозантность, торжественность, церемониальность всех форм искусства и литературы этого времени.

Литературный стиль всего домонгольского периода может быть определен как стиль монументального историзма. Люди этого времени стремились увидеть во всем значительное по содержанию, мощное по своим формам. Стиль монументального историзма характеризуется стремлением рассматривать изображаемое как бы с больших расстояний — расстояний пространственных, временных (исторических), иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее красивое представляется большим, монументальным, величественным. Развивается своеобразное «панорамное зрение». Летописец видит Русскую землю как бы с большой высоты. Он стремится вести повествование о всей Русской земле, сразу и легко переходит от события

в одном княжестве к событию в другом — на противоположном конце Русской земли. Летописец все время перебрасывает свой рассказ из Новгорода в Киев, из Смоленска во Владимир и т. п. Это происходит не только потому, что летописец соединял в своем повествовании источники различного географического происхождения, но и потому еще, что именно такой «широкий» рассказ отвечал эстетическим представлениям своего времени.

Стремление соединить в своем повествовании различные географические пункты характерно и для сочинений Владимира Мономаха — особенно для его биографии.

Действие «Сказания о Борисе и Глебе» также происходит как бы в пути, переходит из одного места Русской земли в другое. На севере — это Новгород, где новгородцы препятствуют Ярославу бежать за море к варягам. На юге — это печенежская степь, куда Владимир посылает Бориса с войском. На западе — это пустыня между Польшей и Чехией, куда бежит и где погибает злою смертью Святополк Окаянный. На востоке — это Волга, куда отправляется Глеб. Действие «Сказания» как бы охватывает всю Русскую землю.

Характерно, что писатели XI–XII вв. воспринимают победу над врагом как обретение «пространства», а поражение — как потерю пространства, несчастье — как «тесноту». Жизненный путь, если он исполнен нужды и горя,— это прежде всего «тесный путь».

Многочисленные упоминания различных географических точек в произведениях этого времени далеко не случайны. Древнерусский писатель как бы стремится отметить побольше мест совершившимися в них историческими событиями. Земля для него свята, она освящена этими историческими событиями. Он отмечает и то место на Волге, где конь Бориса запнулся в поле и сломал себе ногу, и Смядынь, где Глеба застала весть о смерти отца, и Вышгород, где были затем похоронены братья, и т. д. Автор как бы торопится связать с памятью о Борисе и Глебе побольше различных мест, урочищ, рек и городов. Это особенно знаменательно в связи с тем обстоятельством, что культ Бориса и Глеба непосредственно служил идее единства Русской земли, прямо

подчеркивал единство княжеского рода, необходимость братолюбия, строгого подчинения младших князей старшим.

Эти священные места — как бы маяки, населяющие Русскую землю. Пространство как бы нуждается в том, чтобы оно было как можно больше населено историческими воспоминаниями и церковными реликвиями. И не случайно автор «Сказания о Борисе и Глебе» говорит, что оба брата были просты и смиренны, на «высокая мѣста и жилища (селения. — *Д. Л.*) въселистася». Священные места в Русской земле представляются автору как некие возвышенности, вышки, созданные людьми. Они расставлены по всей Русской земле. Борис и Глеб — защитники не одного какого-либо города в Русской земле, но всех: в отличие от Дмитрия Солунского, говорит автор «Сказания», обращаясь к Борису и Глебу, «вы не о единомь бо градѣ, ни о дъву, ни о вьси (одном селе. — *Д. Л.*) попечение и молитву въздаета, нъ (но) о всеи земли Русьскѣи». Говоря о чудесах, происходящих от места их погребения, автор подчеркивает, что чудеса эти совершались над всеми, приходящими из самых дальних стран: «Не нашему единому языку тъкъмо подано бысть Бъгъмь, нъ и вьсеи земли спасение...» Человек стремится подчинить себе, освоить как можно более обширные пространства.

Мы привыкли соединять в своих представлениях монументализм с неподвижностью и косностью, но монументализм XI–XIII вв. был монументализмом движения, монументализмом динамическим.

Владимир Мономах постоянно подчеркивает многочисленность и быстроту своих походов. Летописец в «Повести временных лет» также больше всего говорит о походах, о движениях масс войск. Быстрота передвижения — это как бы символ власти над пространством. Монументальность XI–XIII вв. — это прежде всего сила, а сила — это масса в движении.

Для динамического стиля характерно динамическое же описание явлений природы, из ряда вон выходящих явлений: грозы (грозы зимой, грозы во время битвы), нашествий саранчи, засухи, наводнения, обратного течения воды в Волхове, землетрясения.

Но движение в пространстве — это и движение во времени. Отсюда особый историзм эстетических представлений Древней Руси. События современности оцениваются и приобретают особую значительность на фоне событий прошлого. Отсюда огромный интерес авторов к этому прошлому, интерес к истории. История — доминирующая тема в литературе домонгольского периода и в древнерусской литературе вообще. Настоящее воспринимается как продолжение прошлого. Прошлое живо в настоящем, как бы объясняет это настоящее.

Слагая свою хвалу Ярославу Мудрому в «Слове о Законе и Благодати», митрополит Иларион славит одновременно его отца и дедов. Ярослав — наследник славы своих предков. Сама слава воспринимается как нечто движущееся в огромных географических пределах, достигающая дальних стран. Она также монументальна, динамична и органически слита со славой «дедней и отней» (отцовской).

Сами представления о времени были в Киевской Руси иными, чем у нас. Мы воспринимаем прошлое как нечто находящееся позади нас, а будущее — как находящееся перед нами. Древнерусские представления о времени исключали нас самих из восприятий времени. Прошлое находится впереди какого-то причинно-следственного ряда, настоящее и будущее — в конце его, позади. «Передние князи» — это давние, первые князья. «Задние» события — последние. Поэтому «переднее» — прошлое было и самым важным, как начало событийного ряда, как его объяснение, первопричина. От этого и «внуки» казались только наследниками славы и политики своих дедов и прадедов. Они могли наследовать «путь» дедов или растерять их наследство и, как следствие, лишиться славы дедов.

Еще одна важная особенность отличала стиль монументального историзма: церемониальность. Литература домонгольской Руси не столько изображала события, сколько вводила их в церемониальные формы. Житие святого — это торжественный парад его жизни, воздание ему почестей писателем. Как и всякие церемонии, литературное «обряжение мира» происходит в традиционных и исторических формах. Торжественные, це-

ремониальные одежды — всегда традиционны, всегда восходят к прошлому.

Традиционные приемы, которыми сообщается о тех или иных событиях, — это не только дань уважения к прошлому, но это и своеобразный этикет, а писатель в известном роде церемониймейстер, занятый заботой о том, чтобы обо всем было сказано в приличествующих случаю выражениях, чтобы дух событий был понят в своей традиционности. Понять что-либо означало для писателя увидеть в предмете своего повествования какие-то значительные аналогии в прошлом.

Но писатель заботился и о том, чтобы его герои вели себя подобающим образом, чтобы ими были произнесены все необходимые слова. «Сказание о Борисе и Глебе» от начала и до конца обставлено речами действующих лиц, как бы церемониально комментирующих происходящее. Борис и Глеб перед своим убиением произносят длиннейшие речи и молитвы, демонстрирующие их беззлобие, покорность Богу и подчинение своему старшему брату Святополку.

И еще одна черта эстетической формации монументального историзма — это его ансамблевый характер.

Средневековое искусство — системное искусство, системное и единое. Оно объединяло видимый мир и невидимый, сотворенное человеком со всем космосом. Оно стремится заполнить своими произведениями пространство, утвердить присутствие человека в мире, объединить этот мир. Искусство — это мирное покорение и церемониальное обряжение окружающего мира. Это столь же характерно для изобразительного искусства и зодчества, как и для литературы.

Произведения литературы ее первого периода — это не замкнутые в себе и не обособленные мирки. Каждое из них как бы тяготеет к соседним, уже существовавшим до него; и это — несмотря на все различия существующих жанров. Каждое новое произведение есть прежде всего дополнение к уже имеющимся, но дополнение не по форме, а по теме, по сюжету. Оно призвано заполнить как бы некоторые, остающиеся еще, не отмеченные

этими своеобразными «маяками» точки в пространстве человеческой истории.

Все это было возможным потому, что вымысел был крайне ограничен в древнерусской литературе и литература примыкала к действительности и оформляла ее. Единство тем в литературе определялось единством самой действительности, из которой эти темы черпались.

Литература претендовала говорить только о том, что существует или существовало. Вымышленные герои отсутствовали в древней литературе. Если в литературе и рассказывалось о чудесах и явно не могущих произойти событиях, то авторы выдавали их за действительность, а читатели обязаны были им верить.

Вымышленная тема в принципе замкнута в себе, но когда литература претендует говорить только о действительном, называть только исторически существовавшие факты и рассказывать только о действительно живших героях, то в такой литературе нет замкнутости сюжетов. Эта литература едина единством человеческой истории. Тем самым создается реальная почва для ансамблевого строения литературных произведений этого времени. В летописи могут быть соединены произведения самых различных жанров — лишь бы все эти разножанровые произведения были связаны единством ее исторической темы, располагались друг за другом в исторической последовательности. Рассказ, основанный на дружинном предании о походе на греков, дополняется документом — текстом договора с греками. Рассказ о борьбе Ярослава Мудрого за престол дополняется материалами жития его братьев и т. п. Так строится не только летопись. Три произведения Владимира Мономаха — это тоже «ансамбль». Они объединены единством морально-политической программы. «Сказание о Борисе и Глебе» — это житие, дополняемое их «чудесами», церковными службами им и проч. Это все своеобразные литературные «ансамбли», но и вся литература в целом — это тоже «ансамбль».

И летопись, и житие Бориса и Глеба, и сочинения Мономаха, и «Киево-Печерский патерик», и проповеди Феодосия Печерского, а также его Житие — все они в той или иной мере имеют

единую тему — события русской истории. Все они объединены единством монументально-исторического стиля и служат единой патриотической идее. Тяготение к ансамблевому строению сказалось и в первых книгах из дошедших до нас — Изборнике Святослава 1073 г. и Изборнике 1076 г. Это сборники различных произведений — своеобразные библиотеки в одном большом томе.

Ощущение всех литературных произведений как некоего огромного литературного ансамбля — ансамбля, распространяющегося на весь мир и на всю его историю, в котором отдельные произведения согласуются друг с другом не по жанру, а по своим темам, составляет замечательную черту монументальной литературы Древней Руси. Литература вся составлена как бы из огромных, грубо отесанных каменных глыб. Эстетика дистанций, о которой мы писали выше, заставляет и нас взглянуть на весь грандиозный ансамбль древнерусской литературы с некоей дистанции, чтобы увидеть в нем некое большое художественное единство, как бы одно произведение многих и многих авторов-тружеников.

Монументальный ансамбль древней литературы создан «в честь человеку». Он создан в честь человеку, чтобы прославить мир, красоту и гармонию мироздания. Литература имела своей целью окружить человека церемониальными формами, этикетно обрядить и украсить мир и историю. Она полна поэтому пышности и парадности; она празднична и оптимистична, несмотря даже на все преступления и несчастья, которые совершаются в мире и которые описывает литература. Убиты Борис и Глеб, но их убийство оборачивается торжеством идеала. День смерти Бориса и Глеба стал «Великим праздником» всей Русской земли. Смерть Бориса и Глеба явилась торжеством идей братолюбия. Чтобы воспринять именно так злосчастные события 1015 г., надо было обладать особым, величавым отношением к миру и глубочайшим оптимизмом. Через столетие или больше такое же торжество духа древнерусские люди увидят в поражении войск Игоря Святославича Новгород-Северского, в трагической, но славной битве на Калке, в стойкости погибающих под

натиском полчищ Батыя рязанцев. Они создадут легенду о невидимом граде Китеже, о Руси, не погибшей и не покоренной жестоким врагом. Ни смерть, если она была достойной, ни поражение, если в нем не было измены мужеству, ни любое несчастье, если оно было перенесено без ропота, — не были унизительны и не воспринимались как падение.

Торжественность литературы Древней Руси была далеко не только внешней. Это было глубокое ощущение всем народом своей значительности.

Литература первого столетия ее существования была оптимистически обращена к будущему. Этот глубокий оптимизм ее символичен. Это великое начало великой литературы.

Стиль монументального историзма продолжает доминировать и в послемонгольский период. Он не исчезает сразу, заменяясь каким-либо другим стилем. На него постоянно наслаиваются черты нового. Постепенно увеличивается его динамизм. Во второй половине XIV и в XV в. этот динамизм сказывается не только в крупном, в явлениях большого масштаба, но и в мелком. В живописи это выражается в том, что человеческие фигуры и лица как бы схвачены в какой-то определенный момент, в данное мгновение. Люди изображаются в неожиданных ракурсах. Уже нет в этих изображениях той длительности «пребывания», какого-то отзвука неподвижной вечности. На монументальность наслаивается экспрессивность, эмоциональность, психологичность. То же мы видим и в литературе: монументальность осложняется, приобретает эмоциональные формы; выдвигается личностное начало, психологизм, динамизм осложняет стиль, появляется стиль «плетения словес», в котором начинает доминировать контекст над значением отдельных слов. В XVI в., в пору возрастания централизованного начала в государственной жизни, возрождается монументализм в формах, которые лишены старой непосредственности, и этот монументализм сохраняется в XVII в. в отдельных жанрах.

Но как бы ни изменялся и ни осложнялся стиль монументального историзма в древней русской литературе, он оставался в ней в тех или иных явлениях литературы вплоть до перехо-

да к Новому времени. Отсюда ясно, что первому веку в истории русской литературы принадлежит исключительная и определяющая роль. Именно в этот век возникли все ее наиболее характерные особенности — стилистические, и как мы видели выше, идейные.

* * *

Как же возникла древняя русская литература? Откуда черпала она свои творческие силы?

Появление русской литературы в конце X — начале XI в. — «дивлению подобно». Перед нами как бы сразу произведения литературы зрелой и совершенной, сложной и глубокой по содержанию, свидетельствующей о развитом национальном и историческом самосознании.

Как произошло чудо рождения столь зрелой литературы Руси, которая еще совсем недавно вообще не обладала письменностью? Русь обязана этим необыкновенно удачному стечению обстоятельств.

Русь приняла христианство из Византии, а восточно-христианская церковь разрешала христианскую проповедь и богослужение на своем национальном языке. Поэтому в истории литературы Руси не было ни латинского, ни греческого периодов. С самого начала в отличие от многих западных стран Русь обладала литературой на своем литературном языке, понятном народу.

Второе очень значительное обстоятельство состояло в том, что за век до крещения Руси христианство уже было распространено в родственной по языку Болгарии. Болгария пережила уже золотой век своей литературы — век царя Симеона. Богатая болгарская переводная и оригинальная литература перешла на Русь и здесь стала органической частью литературы русской. На Руси не только переписывались древнеболгарские произведения, но и просто распространялись болгарские рукописные книги. Древнеболгарский язык лишь немногим отличался от русского. Он составил в русской литературе как бы ее второй, возвышенный слой. Он дал русской литературе многие слова с отвлеченным значением. Соединение языка древнеболгарского

с обиходным древнерусским дало русскому литературному языку богатую синонимику и богатые оттенки значений.

Не довольствуясь обильной литературой, перешедшей на Русь из Болгарии, отчасти из Моравии, на Руси при Ярославе Мудром создается собственная переводческая школа. Летопись записала о Ярославе Мудром следующее: «И собра писцѣ» многы и перекладаше от грек на словѣньское писмо».

На Руси уже в XI в. были переведены с греческого такие произведения, как византийская Хроника Георгия Амартола, «Повесть о взятии Иерусалима» Иосифа Флавия.

И все-таки объяснение быстрому появлению на Руси зрелой литературы лежит не только в области связей с сильными и старыми литературами, не только в переносах из Болгарии целых произведений и рукописных книг. Основное заключалось в том, что сама русская почва была хорошо подготовлена для создания искусства слова. «Дарам волхвов» из далеких стран предшествовали «дары своих пастухов» — представителей неученой мудрости народа.

Ко времени появления на Руси литературных произведений Византии и Болгарии на огромной русской территории было уже развито искусство устной речи.

В Начальной русской летописи отразились устные предания, топонимические легенды, исторические песни, славы, певшиеся князьям, пословицы и поговорки. Кроме последних (пословиц и поговорок), фольклорные произведения вошли в летопись лишь своими сюжетами, но и это свидетельствовало о богатстве устного творчества народа. В летописи отразилась точность отдельных формулировок и высота исторического самосознания. Вспомните хотя бы рассказ о смерти Олега от своего коня, рассказ о мести Ольги древлянам, о походах Святослава и многое другое.

Но дело не только в фольклоре. В летописи отразились различные формы устной речи. Краткие речи, с которыми князья обращались к своим дружинам перед битвой, свидетельствуют не только о высокоразвитом чувстве воинской чести и о воинском долге, но и об умении в немногих словах выра-

зить емкое содержание ободрения и воодушевления воинам. «Уже намъ сде пасти, потягнемъ мужьски, братья и дружино!» Или «Уже намъ нѣкамо ся дѣти, волею и неволею стати противу; да не посрамимъ землѣ Рускиѣ, но ляжемъ костьми, мертвый бо срама не имамъ. Аще ли побѣгнемъ, срамъ имамъ. Не имамъ убѣжати, но станемъ крѣпко, азъ же предъ вами поиду: аще моя глава ляжеть, то промыслите собою». Это знаменитые речи Святослава.

Не менее выразительны речи, которые произносились князьями на вече, или речи представителей народа, обращенные к князьям. Вот что говорили киевляне Владимиру Мономаху в 1097 г.: «Молимся, княже, тобѣ и братома твоима, не мозѣте погубити Русьскыѣ земли. Аще бо възмете рать межю собою, погании имуть радоватися, и возмуть землю нашю, иже бѣша стяжали отци ваши и дѣди ваши трудом великим и храбрьствомь, побарающе по Русьскѣи земли, ины земли приискываху, а вы хочете погубити землю Русьскую».

Отправляя послов, князья поручали им произнести те или иные слова. Естественно, что эти речи должны были быть краткими, запоминающимися и содержательными.

Наконец, формы судопроизводства, законодательных установлений «Русской Правды» также должны были быть краткими, ясными, однозначными и выразительными.

Одним словом, разнообразные и богатые формы общественной жизни и публичных выступлений заставляли ценить точность слова, учили обращаться с ним бережно и экономно, учили высоким нормам развитого общественного сознания во всех сторонах публичной жизни.

Не всякому народу досталась на долю и такая способность подняться над узостью национализма в своем высоком патриотическом сознании. Причинами тому были особые формы существования Русского государства. В союзе Руси на равных основаниях участвовали и восточнославянские племена, и финно-угорские народы: меря, весь и чудь. В Киеве был «Чудин двор», в Новгороде целый район — «Чудин конец». В составе русского

войска, ходившего походом на Константинополь, плечом к плечу со славянами сражались варяги и чудь.

Благодаря своей национальной уживчивости древние русичи обитали целыми поселениями в Константинополе, в греческом Херсонесе в Крыму, на Афоне, на полуострове Тихань, на озере Балатон в Паннонии и во многих других местах. Кочевые народы тюркского происхождения свободно расселялись на территории Древней Руси и принимали здесь христианство.

Русь не была отгорожена Китайской стеной ни от южных, ни от западных, ни от восточных или северных соседей. Это была мировая и мирная держава, не опасавшаяся своего поглощения соседними культурами.

Формированию идейного содержания русской литературы способствовали и те произведения болгарской литературы, которые были перенесены на Русь в X–XI вв. Основатели болгарской письменности и болгарской литературы ученые братья Кирилл и Мефодий, а также их ученики ощущали себя не только болгарами, но и представителями всего славянства. Их проповедь была обращена ко всем славянским народам. Именно это широкое сознание себя «народом среди народов» было свойственно и всем лучшим произведениям древнерусской литературы: «Повести временных лет», житиям первых русских святых, «Киево-Печерскому патерику», «Хождению» черниговского игумена Даниила в Святую Землю и многим другим. Это замечательное сознание единства русского народа со всем человечеством, приобретая разные формы, станет существенной особенностью русской литературы на всем протяжении ее существования.

* * *

Остановимся на некоторых произведениях древней русской литературы первого века ее существования.

«Слово о Законе и Благодати» первого киевского митрополита из русских («русина») Илариона, поставленного по воле киевского князя Ярослава Мудрого, посвящено сложнейшей историософской проблеме. Оно говорит о месте Руси во всемирной

истории, об исторической роли русского народа. Оно полно гордости успехами христианской культуры на Руси, и как удивительно, что при всем том оно лишено национальной ограниченности. Иларион не ставит русский народ выше других народов, но говорит о равноправности всех народов мира, приобщившихся к христианству.

Это совершеннейшее произведение и по глубине своего содержания и по той блестящей форме, в которую оно облечено: последовательность, логичность, легкость переходов от темы к теме, ритмичность организации речи, разнообразие образов, художественный лаконизм делают «Слово» Илариона одним из лучших произведений мирового ораторского искусства. И произведение это — не перепев византийских образцов, ибо это не просто богословская проповедь того типа, который был распространен в Византии, а богословско-политическое выступление, которых не знало византийское ораторство, и при этом на национально-русскую тему.

Совсем другого характера «Повесть временных лет». Это произведение многих авторов-летописцев. Последний из них, Нестор, придал Начальной летописи художественную и идейную законченность и дал ей название, которое в полном виде звучит так: «Повѣсть временныхъ (прошлых) лѣт, откуду есть пошла Руская земля, хто в ней почалъ пѣрвѣе княжити, и откуду Руская земля стала есть».

В произведении этом выдержано художественное единство, но единство особого, средневекового типа. Сейчас мы требуем от художественного произведения полного единообразия стиля, жесткого единства идей, полного отсутствия швов и различий в отдельных частях. Если различия есть, — они входят в некое объединяющее их строгое единство. Художественное единство в Древней Руси понималось гораздо шире. Это могло быть единство ансамбля, создававшегося в течение ряда десятилетий и сохранявшего авторские особенности в каждом из своих разновременных слоев. Переходя от темы к теме, произведение соблюдало и те особенности стиля, которые по литературному этикету Средневековья приличествовали каждой из тем.

В рассказах о самых древних событиях русской истории летописец отражал свойственные дошедшим до него легендам простодушие, краткость и то, что мы сейчас назвали бы фабульностью. В рассказе о крещении Руси и о первых христианах-мучениках летописец применяет всю церковную церемониальность изложения. С другой стороны, совершенно особый характер носит летописный рассказ об ослеплении князя Василька Теребовльского. Здесь летописцу нужно было поразить читателя ужасом совершенного преступления, и этот рассказ полон своеобразного средневекового натурализма, в котором детально описываются самые ужасные подробности.

Историческое сознание, выраженное в «Повести временных лет», очень высокого уровня. Первые летописцы не просто записывали события, свидетелями которых они были, — они восстанавливали древнейшие события русской истории по самым разнообразным, письменным и устным, источникам. Они были своеобразными исследователями, взвешивали различные версии одного и того же события. К своей работе они привлекали греческие хроники и греческие жития святых, документы, сохранившиеся в княжеских архивах (тексты договоров с греками), церковные записи, родовые предания, легенды и проч. Восстанавливая ход русской истории, летописцы стремились связать эту историю Руси с историей мировой, понять ее как часть всемирной истории, выяснить происхождение славян и отдельных восточнославянских племен. С педагогической ясностью описывает летописец географическое расположение Руси, начиная свое описание с водораздела Волги, Днепра, Западной Двины, и, следуя их течению, описывает — в какое море каждая из этих рек впадает и в какие страны можно плыть по каждому из морей.

В целом «Повесть временных лет» представляла для своего времени своеобразную историческую энциклопедию. Из нее можно было узнать и о происхождении славянской азбуки, и об основах христианской религии, и о происхождении рода русских князей, и о многом другом.

А какой великолепный ансамбль представляют собой сочинения киевского князя Владимира Мономаха! Они включе-

ны в один из списков «Повести временных лет» (так называемый Лаврентьевский) под 1097 г. и известны под названием «Поучение» Владимира Мономаха. На самом деле «поучением» может быть признано только первое из них; за этим первым следует автобиография Мономаха, где он рассказывает о своих «путях» (походах) и «ловах» (охотах); за автобиографией следует письмо Мономаха своему исконному врагу Олегу Святославичу («Гориславичу») — родоначальнику князей Ольговичей. Все три произведения написаны в различной манере, соответственно тем различным жанрам, которые они представляют, но все три связаны одной сильной политической идеей — и как связаны! На этой идее сочинений Владимира Мономаха стоит остановиться особо. В сущности, она очень проста, но в своей простоте поражает современного читателя высоким чувством патриотического долга.

Во времена Мономаха Русь уже переживала интенсивный процесс феодального дробления со всеми свойственными этому дроблению опасностями для силы и независимости Русской земли. Феодальное дробление было результатом интенсивного экономического и культурного роста отдельных феодальных княжеств, при котором каждая из растущих областей выражала тенденцию к обособлению и самостоятельности. Этот процесс был естественным и даже необходимым, но он вел к военному ослаблению Руси и к многочисленным междоусобным войнам. Надо было предотвратить распад Руси. Ослаблению экономических связей надо было противопоставить сознание политического и исторического единства Русской земли. Надо было воззвать к самым высоким патриотическим чувствам русских людей и дать личный пример забвения обид. Высокий долг падал на церковь и литературу. И вот Владимир Мономах, а немного спустя его сын Мстислав Великий (внук последнего англосаксонского короля Гаральда, потерпевшего страшное поражение от Вильгельма Завоевателя в битве при Гастингсе 1066 г.; отец Мстислава Мономах был женат на дочери Гаральда) покровительствуют летописанию, создают культ князей братьев Бориса и Глеба, стремятся к тому, чтобы каждый из князей владел

своим уделом и чтобы князья вступали в договорные и союзные отношения между собой.

Мало этого, Мономах пишет собственные сочинения, где пропагандирует строгое соблюдение взаимных обязательств и взаимную уступчивость князей. В первом из своих сочинений он иллюстрирует свою идею богословскими соображениями. Между прочим, он прибегает к следующему примеру из мира природы. Весной птицы летят из рая и расселяются по всей земле. Каждая птица находит свое место и каждая довольствуется своим уделом: и слабые птицы, и сильные. В следующем сочинении — своей автобиографии — Мономах стремится показать необходимость соблюдать принципы довольства наследственными уделами личным примером, но не боится говорить и о тех нарушениях своего принципа, которые допускал сам. Но самый изумительный пример уступчивости дает Мономах в своем письме к Олегу. События, послужившие поводом к письму, разыгрались в 1096 г. В междуусобной битве был убит сын Мономаха Изяслав. Старший сын Мономаха Мстислав послал письмо Олегу с требованием отступиться от незаконно захваченных Олегом владений и предложением примирить Олега с Мономахом. Олег отказался, двинул войска против Мстислава, был наголову им разбит и бежал за пределы Руси. Мономах пишет не просто убийце своего сына: Олег в какой-то краткий промежуток примирения крестил Изяслава, был его крестным отцом и, по представлениям Средневековья, должен был поэтому считаться больше, чем сыноубийцей. О чем же пишет Мономах разбитому в бою убийце своего сына? Он прощает его. Он предлагает ему вернуться на принадлежащие ему земли, он утешает его. Он пишет ему, что жизнь человеческая в руках Божьих, и просит его только отпустить молодую вдову Изяслава, чтобы он мог утешить ее. Письмо Мономаха свидетельствует об очень высоких нравственных представлениях Мономаха и о его готовности от многого отказаться ради мирного утверждения принципа — «пусть каждый князь владеет княжеством своего отца».

Другой памятник, очень характерный для начального этапа древнерусской литературы, — «Житие Феодосия Печерского».

«Житие Феодосия Печерского» представляет собой совершенно особый и уже вполне законченный тип повествования. И это удивительно, так как оно принадлежит тому же Нестору, который придал окончательное и совсем другое оформление Начальной русской летописи, созданной на основе предшествующих летописей «Повести временных лет». Умение подчиниться требованиям жанра — признак писательской зрелости в Средние века.

«Житие Феодосия», хотя и являлось по существу первым русским житием, сообщило завершенность биографическому жанру. Рассказ о человеке ведется в этом произведении путем выделения только некоторых моментов его жизни: тех, в которых он достигает как бы наивысшего своего самопроявления.

Из «Жития Феодосия» мы узнаем многое об окружающем его быте и целиком погруженных в этот быт людях. Здесь и быт богатого провинциального дома в Васильеве, — дома, руководимого его властной матерью. Кое-что мы можем узнать о положении слуг в этом доме. Бегство Феодосия в Киев рисует нам торговый обоз с тяжело нагруженными товарами телегами. Его отношения с Изяславом позволяют заглянуть в княжеские хоромы во время пира. Узнаем мы и о разбойничьих шайках, бродивших вокруг Киева, о суде и судьях, о писании книг в монастыре Великим Никоном и о помощи ему Феодосия в их переплетении. Вводит нас жизнеописатель в монастырскую и княжескую поварни, в крестьянский хлев, в пекарню, в монастырские кельи. Но описание быта ведется очень сдержанно — только в той мере, в какой это необходимо для сюжета, — сюжет же всегда поднимается над незначительностью и суетностью «мимотекущей» жизни. В обстановке временного усматривается вечное, в случайном — значительное. Благодаря этому быт оказывается обряжен в церемониальные формы высоких церковных добродетелей. Это как бы те ветхие и бедные реликвии, которые лежат в драгоценнейших сосудах и которым поклоняются пришедшие в монастырь странники. Бедность монастырской жизни, которая рисуется

в «Житии Феодосия», драгоценнее всякого земного богатства, потому-то она так и подчеркивается. В целом «Житие Феодосия» нашло идеальное выражение монументальному стилю в описании «частной» жизни отдельного человека. В последующем развитии русской литературы рассказ о жизни человека постоянно стал слагаться из отдельных эпизодов, рисующих эту жизнь значительной и как бы предопределенной свыше.

Я привел только немногие примеры русских литературных произведений XI — самого начала XII в., но русская литература этого периода очень богата и разнообразна. В каждом из ее произведений можно найти черты эпохи, индивидуальные черты их авторов, разнообразие жанров. Упомяну еще некоторые произведения XI в.: это поучения Феодосия Печерского, в которых он высказывает вполне оригинальные взгляды, это поучения новгородца Луки Жидяты (сокращение от имени Жидислав), рассчитанные на самую простую аудиторию и этим резко отличающиеся от произведений Илариона и Феодосия, это сборники изречений вроде «Стословца» Геннадия, церковные послания, молитвы и проч., и проч.

Начало древней русской литературы определило собой ее характер и на последующее время. Знаменательно, что влияние «Повести временных лет» оставалось действенным в течение полутысячелетия. В полном или сокращенном виде она переписывалась в начале большинства областных и великокняжеских летописей. Ей подражали последующие летописцы. Для политических прославлений образцовым в течение многих веков оставалось «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, для житийной литературы типа «мартирий» (рассказов о мученичествах) — жития Бориса и Глеба, для житийных биографий — «Житие Феодосия Печерского», для церковных поучений — поучения того же Феодосия и т. д.

В дальнейшем русская литература обогащается новыми жанрами, усложняется по содержанию; ее общественные функции приобретают все более и более разветвленные формы и многообразное применение, литература становится все публицистичней, но не утрачивает от этого своей монументальности и средневекового историзма.

ДРЕВНЕРУССКИЙ СМЕХ

Я не случайно поставил в заглавие этой статьи «древнерусский смех», а не «древнерусский юмор» или «комическое в Древней Руси». Помимо того, что значение слов «юмор» и «комическое» существенно разнится от слов «смех» и «смешное», мне важно в самом заглавии подчеркнуть, что я продолжаю некоторые мысли М. М. Бахтина[1], введшего в литературоведение и фольклористику целый ряд важнейших понятий: «смеховая культура», «смеховые празднества», «средневековый смех», «народный смех», «карнавальный смех» и т. д.

К проблеме древнерусского смеха еще никто не подходил. Не писал о древнерусском смехе и М. М. Бахтин. Однако его широко известная книга о Рабле дает ключ к пониманию древнерусского смеха, указывает подход и, поскольку древнерусский смех является разновидностью средневекового смеха в целом, в какой-то мере касается, не называя его, и особенностей древнерусского смеха как смеха средневекового.

Материала для суждения о древнерусском смехе мало. Мы еще очень плохо знаем скоморошество, сущность и репертуар их представлений, игр, хотя работ о скоморошестве накопилось много. Еще меньше мы знаем народные «смеховые» праздники Древней Руси.

К «смеховой культуре» только отчасти может быть отнесено «Слово» и «Моление» Даниила Заточника, несколько мест из «Повести временных лет», одно место Ермолинской летописи, несколько приписок, собранных А. А. Покровским в псковских рукописях[2], отдельные места из «грамотиц» XVII в., произведения демократической сатиры того же времени. Некоторые материалы дают древнерусские акты.

Хотя показания о средневековом смехе очень ограничены, но зато они довольно единодушны, и это позволяет дать нам некоторую, если и неполную, то в наиболее общих своих чертах определенную характеристику древнерусскому смеху.

Разумеется, сущность смешного остается во все века одинаковой, однако преобладание тех или иных черт в «смеховой

культуре» позволяет различать в смехе национальные черты и черты эпох.

Для средневекового смеха характерна его направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия. Этот смех чаще, чем в Новое время, обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным.

Направленность средневекового смеха по преимуществу против самого смеющегося отметил и достаточно хорошо показал М. М. Бахтин. Он пишет: «Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся» (Бахтин, 15). Среди произведений русской демократической сатиры, в которых авторы пишут о себе или о самой своей среде, назовем «Азбуку о голом и небогатом человеке», «Послание дворительное недругу», «Службу кабаку», «Калязинскую челобитную», «Стих о жизни патриарших певчих» и др. Во всех этих произведениях совершается осмеивание себя или, по крайней мере, своей среды.

Авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой. Они, представляя себя неудачниками, нагими или плохо одетыми, бедными, голодными, оголяются или заголяют сокровенные места своего тела. Снижение своего образа, саморазоблачение типичны для средневекового и, в частности, древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, то, что называется «валяют дурака», делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными — дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе. Это их «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы», которая состоит в том, чтобы «дурить» и «воздурять» все существующее. «В песнях поносных воздуряем тя», — так пишет автор «Службы кабаку», обращаясь к последнему[3].

Смех, направленный на самих себя, чувствуется и в шуточном послании от 17 сентября 1689 г. стрельцов Никиты Гладкого[4] и Алексея Стрижова к бежавшему из Москвы 31 августа 1689 г. Сильвестру Медведеву.

Ввиду того, что «нелитературный» смех этот крайне редко встречается в источниках, привожу это письмо полностью; Гладкий и Стрижов шутливо обращаются к Сильвестру Медведеву, которого в Москве уже не было:

«Пречестный отче Селивестре! Желая тебе спасения и здравия, Алешка Стрижов, Никитка Гладков, премного челом бьют. Вчерашния нощи Федора Леонтьевича проводили в часу 4-м, а от него пошли в 5-м, да у Андрея сидели, и от Андрея пошли за два часа до света, и стояли утреннюю у Екатерины мученицы, близь церкви, и разошлись в домишки за полчаса до света. И в домишках своих мы спали долго, а ели мало. Пожалуй, государь, накорми нас, чем бог тебе по тому положит: меня, Алешку, хотя крупенею, а желаю и от рыбки; а меня Никитку рыбкою же по черкаски. Христа ради накорми, а не отказывай! Писал Никитка Гладков, челом бью.

Желая против сего писания, Алешка Стрижов челом бьет».

В древнерусском смехе есть одно загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в Древней Руси могли в таких широких масштабах терпеться пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т. п. Считать всю эту обильную литературу просто антирелигиозной и антицерковной мне кажется не очень правильным. Древнерусские люди в массе своей были, как известно, в достаточной степени религиозными, а речь идет именно о массовом явлении.

Аналогичное положение было и на Западе в Средние века. Приведу некоторые цитаты из книги М. Бахтина о Рабле. Вот они: «Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и “монашеские шутки” (“Joca monacorum”), как называлось одно из популярнейших произведений Средневековья. В своих кельях они создавали пародийные и полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке» (Бахтин, 17). «В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая “parodia

sacra", то есть "священная пародия", одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии ("Литургия пьяниц", "Литургия игроков" и др.), пародии на евангельские чтения, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестии различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные завещания ("Завещание свиньи", "Завещание осла"), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой "пасхального смеха" или "рождественского смеха", часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с "праздником дураков" и, возможно, исполнялась во время этого праздника» (Бахтин, 18). «Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература Средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные "parodia sacra": пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые "sermons joieux", т. е. "веселые проповеди", во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестии, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы Средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы ("Мул без узды", "Окасен и Николет"). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные "прения" карнавального типа, диспуты, диалоги, комические "хвалебные слова" (или "Прославления") и др. Карнавальный смех звучит в фабльо, в своеобразной смеховой лирике вагантов ("бродячих школяров")» (Бахтин, 19).

Аналогичную картину представляет и русская демократическая сатира XVII в.: «Служба кабаку» и «Праздник кабацких ярыжек», «Калязинская челобитная», «Сказание о бражнике». В них мы можем найти пародии на церковные песнопения

и на молитвы, даже на такую священнейшую, как «Отче наш». И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. Напротив, некоторые снабжались предисловиями к «благочестивому читателю».

Дело, по-моему, в том, что древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле. «Краткая литературная энциклопедия» (М., 1968. Т. 5) дает следующее определение пародии: «Жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния» (С. 604). Между тем, такого рода пародирования с целью осмеяния произведения, жанра или автора древнерусская литература, по-видимому, вообще не знает. Автор статьи о пародии в «Краткой литературной энциклопедии» пишет далее: «Литературная пародия “передразнивает” не самое действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях» (Там же). В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуацию, создающуюся внутри самого произведения.

Так называемые древнерусские «пародии» — это в большинстве случаев «небылицы». Они «перевертывают» не те произведения и не те жанры, у которых берут их форму (челобитные, судные дела, росписи о приданом, путники и пр.), а самый мир, действительность и создают некую «небыль», чепуху, изнаночный мир, или, как теперь принято говорить, «антимир». В этом «антимире» нарочито подчеркивается его нереальность, непредставимость, нелогичность.

Автор шутовской челобитной говорит о себе: «Ис поля вышел, из леса выполз, из болота выбрел, а неведомо кто» (Очерки, 113). Образ адресата также нарочито нереален: «Жалоба нам господам на такова же человека, каков ты сам. Ни ниже, ни выше, в твой же образ нос на рожу сполз. Глаза нависли, во лбу звезда, борода у нево в три волоса широка и окладиста, кавтан ...ной, пуговицы тверския, в три молота збиты» (Очерки, 113). Время

также нереально: «Дело у вас в месице саврасе, в серую субботу, в соловой четверк, в желтой пяток...» (Там же). Создается нагромождение чепухи: «руки держал за пазухою, а ногами правил, а головою в седле сидел» (Там же).

Антимир, небылицы, изнаночный мир, который создают так называемые древнерусские «пародии», может иногда «выворачивать» и самые произведения. В демократической сатире «Лечебник, како лечить иноземцев» перевертывается лечебник, — создается своего рода «антилечебник». «Перевертыши» эти очень близки к современным «пародиям», но с одним существенным отличием. Современные пародии в той или иной степени «дискредитируют» пародируемые произведения: делают их и их авторов смешными. В «Лечебнике, како лечить иноземцев» этой дискредитации лечебников нет. Это просто другой лечебник: перевернутый, опрокинутый, вывороченный наизнанку, смешной сам по себе, обращающий смех на себя. В нем даются рецепты нереальных лечебных средств — чепуха.

В «Лечебнике, како лечить иноземцев» предлагается материализовать, взвешивать на аптекарских весах не поддающиеся взвешиванию и употреблению отвлеченные понятия и давать их в виде лекарств: вежливое журавлиное ступанье, сладкослышные песни, денные светлости, самый тонкий блошиный скок, ладонное плескание, филинов смех, сухой крещенский мороз и пр. В реальные снадобья превращен мир звуков: «Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вешняго конаго топу 13 золотников, светлаго тележнаго скрипу 16 золотников, жесткого колокольнаго звону 13 золотников». Далее идут: густой медвежий рык, крупное кошачье ворчанье, курочий высокий голос и пр. (Очерки, 247).

Характерны с этой точки зрения самые названия древнерусских пародийных произведений: песни «поносные» (Очерки, 72), песни «нелепые» (Очерки, 64), кафизмы «пустошные» (Очерки, 64); изображаемое торжество именуется «нелепым» (Очерки, 65) и т. д. Смех в данном случае направлен не на другое произведение, как в пародиях Нового времени, а на то самое, которое читает или слушает воспринимающий его. Это ти-

пичный для Средневековья «смех над самим собой» — в том числе и над тем произведением, которое в данный момент читается. Смех имманентен самому произведению. Читатель смеется не над другим каким-то автором, не над другим произведением, а над тем, что читает. Автор «валяет дурака», обращает смех на себя, а не на других. Поэтому-то «пустошная кафизма» не есть издевательство над какой-то другой кафизмой, а представляет собой антикафизму, замкнутую в себе, над собой смеющуюся, небылицу, чепуху.

Перед нами изнанка мира. Мир перевернутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий.

«Перевернутость» может подчеркиваться тем, что действие переносится в мир рыб («Повесть о Ерше Ершовиче») или мир домашних птиц («Повесть о куре») и пр. Перенос человеческих отношений в «Повести о Ерше» в мир рыб настолько уже сам по себе действен как прием разрушения реальности, что другой «чепухи» в «Повести о Ерше» уже относительно мало; она не нужна.

В этом изнаночном, перевернутом мире человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду.

Особенно акцентированы в небылицах с точки зрения их невозможности начало и конец: «Месяца китовраса в нелепый день...» — так начинается «Служба кабаку» (Очерки, 61). И это не случайно: небылица повествует о том, чего никогда не было и не может быть, она не укладывается в обычный календарь. Все вещи в небылице получают не свое, а какое-то чужое, нелепое назначение: «На малой вечери поблаговестим в малые чарки, также позвоним в полведерышки» (Очерки, 61). Действующим лицам, читателям, слушателям предлагается делать то, что они заведомо делать не могут: «Глухие потешно слушайте, нагие веселитеся, ремением секитеся, дурость к вам приближается» (Очерки, 65).

Дурость, глупость — важный компонент древнерусского смеха. Смешащий, как я уже сказал, «валяет дурака», обращает смех на себя, играет в дурака.

Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира, — разоблачитель и разоблачающийся одновременно. Вот почему в древнерусском смехе такую большую роль играет нагота и обнажение.

Изобретательность в изображении и констатации наготы в произведениях демократической литературы поразительна. Кабацкие «антимолитвы» воспевают наготу, нагота изображается как освобождение от забот, от грехов, от суеты мира сего. Это своеобразная святость, идеал равенства, «райское житие». Вот некоторые отрывки из «Службы кабаку»: «глас пустошнии подобен вседневному обнажению» (Очерки, 61); «в три дня очистился донага» (Очерки, 61); «перстни, человече, на руке мешают, ногавицы тяжеле носить, портки и ты их на пиво меняеш» (Очерки, 61–62); «и той избавит тя до нага от всего платья» (Очерки, 62); «се бо нам цвет приносится наготы» (Очерки, 52); «кто ли пропився до нага не помянет тебе, кабаче» (Очерки, 62); «нагие веселитеся» (Очерки, 63); «наг объявляешеся, не задевает, ни тлеет самородная рубашка и пуп гол: когда сором, ты закройся перстом» (Очерки, 67); «слава тебе, Господи, было да сплыло, не о чем думати, лише спи, не стой, одно лишь оборону от клопов держи, а то жити весело, да ести нечего» (Очерки, 67); «стих: пианица яко теля наготою и убожеством процвете» (Очерки, 89).

Особую роль в этом обнажении играет нагота гузна, подчеркнутая еще тем, что голое гузно вымазано в саже или в кале, метет собой полати и пр.: «голым гузном сажу с полатей мести во веки» (Очерки, 62); «с ярыжными спознался, и на полатях голым гузном в саже повалялся» (Очерки, 64; ср.: 73, 88 и др.).

Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства. Обнажение равняет всех людей. «Братия голянская» равна между собой.

При этом дурость — это та же нагота по своей функции (Очерки, 69). Дурость — это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду — дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие.

Древнерусский смех — это смех «раздевающий», обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего.

В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды (вывороченные мехом наружу овчины), одетые задом наперед шапки. Особенную роль в смеховых переодеваниях имели рогожа, мочало, береста. Это были как бы «ложные материалы», излюбленные ряженьми и скоморохами. Все это знаменовало собой изнаночный мир, которым жил древнерусский смех.

Характерно, что при разоблачении еретиков демонстрировалось, что еретики принадлежат к антимиру, что они не настоящие. Новгородский архиепископ Геннадий в 1490 г. приказал посадить еретиков на лошадей лицом к хвосту, в вывороченном платье, в берестяных шлемах с мочальными хвостами, в венцах из сена и соломы, с надписями: «Се есть сатанино воинство». Это было своего рода раздевание еретиков — причисление их к изнаночному, бесовскому миру. Геннадий в этом случае ничего не изобретал[5], — он «разоблачил» еретиков вполне «древнерусским» способом.

Изнаночный мир не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые лучшие объекты: мир богатства, сытости, благочестия, знатности.

Нагота — это прежде всего неодетость, голод противостоит сытости, одинокость — это покинутость друзьями, бездродность — это отсутствие родителей, бродяжничество — отсутствие оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселье — церковной службе. Позади осмеиваемого мира все время маячит нечто положительное, отсутствие которого и есть тот мир, в котором живет некий

молодец, — герой произведения. Позади изнаночного мира всегда находится некий идеал, пусть даже самый пустяшный, в виде чувства сытости и довольства.

Антимир Древней Руси противостоит поэтому не обычной реальности, а некоей идеальной реальности, лучшим проявлениям этой реальности. Антимир противостоит святости — поэтому он богохулен, он противостоит богатству — поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету — поэтому он бесстыден, противостоит одетому и приличному — поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни.

В «Азбуке о голом и небогатом человеке» негативность положения голого и небогатого все время подчеркивается в тексте: у других есть, а у небогатого человека нет; другие имеют, но взаймы не дают; хочется есть, но нечего; поехал бы в гости, да не на чем, не принимают и не приглашают; «есть у людей всево много, денег и платьев, только мне не дают», «живу я на Москве, поесть мне нечево и купить не на што, а даром не дают»[6], «люди, вижу, что богато живут, а нам, голым, ничево не дают, чорт знаит их, куда и на што денги берегут» (Русская сатира, 31). Негативность мира голого подчеркивается тем, что в прошлом голый имел все, в чем нуждается сейчас, мог выполнить те желания, которые сейчас не может: «отец мой оставил мне имение свое, я и то всио пропил и промотал» (Русская сатира, 31); «целой был дом мой, да не велел Бог мне жить за скудостию моею» (Русская сатира, 31); «ерзнул бы за волком с собаками, да не на чем, а бежать не смогу» (Русская сатира, 32); «ел бы я мясо, да лих в зубах вязнет, а притом же и негде взять» (Русская сатира, 32); «честь мне, молодцу, при отце сродницы воздавали, а все меня из ума выводили, а ныне мне насмешно сродницы и друзи насмеялись» (Русская сатира, 33). Наконец, негативность подчеркивается вполне скоморошьим приемом: богатым покроем совершенно бедных по материалу одежд: «Феризы были у меня хорошия — рагоженныя, а завяски были долгия мачальныя, и те

лихия люди за долг стащили, а меня совсем обнажили» (Русская сатира, 31). Голый, неродовитый и бедный человек «Азбуки» не просто голый и бедный, а когда-то богатый, когда-то одетый в хорошие одежды, когда-то имевший почтенных родителей, когда-то имевший друзей, невесту.

Поэтому бедность, нагота, голод — это не постоянные явления, а временные. Это отсутствие богатства, одежды, сытости. Это — изнаночный мир.

Поэтому бедность демонстрируется в формах богатой жизни: богатые по покрою одежды, сшитые из рогожи, бересты, украшенные мочалом.

«Сказание о роскошном житии и веселии» демонстрирует общую нищету человеческого существования в формах богатой жизни. Нищета иронически представлена как богатство. «И то ево поместье меж рек и моря, подле гор и поля, меж дубров и садов и рощей избраных, езерь сладководных, рек многорыбных, земель доброплодных»[7]. Описание пиршественного стола с яствами в «Сказании» поразительно по изощренности и обилию угощения (Изборник, 592). Там же и озеро вина, из которого всякий может пить, болото пива, пруд меда. Все это голодная фантазия, буйная фантазия нищего, нуждающегося в еде, питье, отдыхе. За всей этой картиной стоит нищета, нагота, голод. «Разоблачается» эта картина несбыточного богатства описанием невероятного пути к богатой стране — пути, который похож на лабиринт и оканчивается ничем: «А кого перевезут Дунай, тот домой не думай» (Изборник, 593). В путь надо брать с собой все приборы для еды и оружие, чтобы «пообмахнутися» от мух — столько там сладкой пищи, на которую так падки мухи и голодные. А пошлины на том пути: «з дуги по лошади, с шапки по человеку и со всего обозу по людям» (Изборник, 593).

Аналогичное напоминание о том, что где-то хорошо, где-то пьют, едят и веселятся, видно и в шутливых приписках на псковских рукописях, собранных А. А. Покровским: «через тын пьют, а нас не зовут» (Шестоднев, XIV в. № 67 (175, 1305); Покровский, 278); «Бог дай съдоровие к сему батию, что кун, то все в калите, что пърт, то все на себе, удавися убожие, смотря на мене»

(Паримейник, XVI в. № 61 (167, 1232); Покровский, 273). Но подобно тому, как дьявол, по древнерусским представлениям, все время сохраняет свое родство с ангелами и изображается с крыльями, так и в этом антимире постоянно напоминается идеал. При этом антимир противопоставлен не просто обычному миру, а идеальному миру, как дьявол противостоит не человеку, а Богу и ангелам.

В этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания. Перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира. Поэтому, строя картину изнаночного мира, авторы обычно заботятся о ее возможно большей цельности и обобщенности. Смысл «Азбуки о голом и небогатом человеке» в том и состоит, что все в мире плохо: от начала и до конца, от «аза» и до «ижицы».

В последовательности описания новых московских порядков как перевернутого наизнанку мира — смысл и известной летописной шутки о «ярославских чудотворцах»: «В лето 971 (1463). Во граде Ярославли, при князи Александре Феодоровиче Ярославьском, у святаго Спаса в монастыри во общине авися чюдотворець, князь велики Феодор Ростиславичь Смоленский, и з детми, со князем Констянтином и з Давидом, и почало от их гроба прощати множество людей безчислено: сии бо чюдотворци явишаяся не на добро всем князем Ярославским: простилися со всеми своими отчинами на век, подавали их великому князю Ивану Васильевичю, а князь велики против их отчины подавал им волости и села: а из старины печаловался о них князю великому старому Алекси Полуектовичь, дьяк великого князя, чтобы отчина та не за ним была. А после того в том же граде Ярославли явися новый чюдотворець, Иоанн Огафоновичь Сущей, созиратай Ярославьской земли: у кого село добро, ин отнял, а у кого деревня добра, ин отнял да отписал на великого князя ю, а кто будет сам добр, боарин или сын боярьской, ин его самого записал: а иных его чюдес множество не мощно исписати ни исчести, понеже бо во плоти суще цьяшос»[8].

Изнаночный мир всегда плох. Это мир зла. Исходя из этого, мы можем понять и слова Святослава Киевского в «Слове о пол-

ку Игореве», которые до сих пор не были достаточно хорошо осмыслены в контексте: «Нъ се зло — княже ми непособие: наниче ся годины обратиша». Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» достаточно отчетливо документирует значение слова «наниче» — «наизнанку». Это слово совершенно ясно в своем значении, но недостаточно ясно было значение всего контекста «Слова» с этим «наниче». Поэтому составители словаря поставили это слово под рубрику «переносно». Между тем, «наниче ся годины обратиша» можно перевести совершенно точно: «плохие времена наступили», ибо наничный мир, наничные годины всегда плохи.

И в «Слове» наничный мир противостоит некоему идеальному, о нем вспоминается непосредственно перед тем: воины Ярослава побеждают с засапожниками одним свои кликом, одною своею славою, старый молодеет, сокол не дает своего гнезда в обиду. И вот весь этот мир «наниче» обратился.

Весьма возможно, что загадочное «инишное царство» в былине «Вавило и скоморохи» — это тоже вывернутый наизнанку, перевернутый мир — мир зла и нереальностей. Намеки на это есть в том, что во главе «инишного царства» стоит царь Собака, его сын **Пере**гуд, его зять **Пере**свет, его дочь **Пере**краса. «Инишное царство» сгорает от игры скоморохов «с краю и до краю».

Мир зла, как мы уже сказали, — это идеальный мир, но вывернутый наизнанку, и прежде всего — вывернутое благочестие, все церковные добродетели.

Вывернутая наизнанку церковь — это кабак, своеобразный «антирай», где «все наоборот», где целовальники соответствуют ангелам, где райское житье — без одежд, без забот, и где всех чинов люди делают все шиворот-навыворот, где «мудрые философы — мудрость свою на глупость пременяют»: служилые люди «хребтом своим на печи служат», где люди «говорят быстро, плюют далече» и т. д. (Очерки, 90).

«Служба кабаку» изображает кабак как церковь, в то время как «Калязинская челобитная» изображает церковь как кабак. Оба эти произведения отнюдь не антицерковны, в них нет издевательства над церковью как таковой. Во всяком случае, его

ничуть не больше, чем в «Киево-Печерском патерике», где бесы могут появляться то в виде ангела[9], а то в виде самого Христа (Абрамович, 185–186). С точки зрения этого «изнаночного мира» нет богохульства и в пародировании «Отче наш»: это не пародия, а антимолитва. Слово «пародия» в данном случае не подходит.

Отсюда понятно, почему такие богохульные с современной точки зрения произведения, как «Служба кабаку» или «Калязинская челобитная», могли в XVII в. рекомендоваться благочестивому читателю и считались «полезными». Однако автор предисловия к «Службе кабаку» в списке XVIII в. писал, что «Служба кабаку» полезна только тем, кто не видит в ней кощунства. Если же кто относится к этому произведению как к кощунству, то читать ему его не следует: «Увеселительное аще и возмнит кто применити кощунству, и от сего совесть его, немощна сущи, смущается, таковый да не понуждается к читанию, но да оставит могущему и читати и ползоватися» (Русская сатира, 205). Предисловие XVIII в. ясно отмечает различие, появившееся в отношении к «смеховым произведениям» в XVIII в.

* * *

Для древнерусского юмора очень характерно балагурство, служащее тому же обнажению, но «обнажению» слова, по преимуществу его обессмысливающего.

Балагурство — национально-русская форма смеха, в которой значительная доля принадлежит «лингвистической» его стороне. Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т. д.

В балагурстве значительную роль играет рифма. Рифма провоцирует сопоставление разных слов, «оглупляет» и «обнажает» слово. Рифма (особенно в раешном или «сказовом» стихе) создает комический эффект. Рифма «рубит» рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого.

Это все равно, как если бы человек ходил постоянно пританцовывая. Даже в самых серьезных ситуациях его походка вызывала бы смех. «Сказовые» (раешные)[10] стихи именно к этому комическому эффекту сводят свои повествования. Рифма объединяет разные значения внешним сходством, оглупляет явления, делает схожим несхожее, лишает явления индивидуальности, снимает серьезность рассказываемого, делает смешным даже голод, наготу, босоту. Рифма подчеркивает, что перед нами небылица, шутка. Монахи в «Калязинской челобитной» жалуются, что у них «репа да хрен, да черной чашник Ефрем» (Очерки, 121). Ефрем — явно небылица, пустословие. Рифма подтверждает шутовской, несерьезный характер произведения. «Калязинская челобитная» заканчивается: «А подлинную челобитную писали и складывали Лука Мозгов да Антон Дроздов, Кирилл Мельник, да Роман Бердник, да Фома Веретенник» (Очерки, 115).

Пословицы и поговорки также часто юмор, глум: «Аз пью квас, а коли вижу пиво не пройду ево мимо»[11]; «Аркан не таракан — хош зубов нет, а шею ест» (Старинные сборники, 75); «Алчен в кухарне, жажден в пивоварне, а наг, бос в мылне» (Старинные сборники, 76); «Обыскал Влас по нраву квас» (Старинные сборники, 131); «Плачот Ероха, не хлебав гороха» (Старинные сборники, 133); «Тула зипуны здула, а Кошира в рагожи обшила» (Старинные сборники, 141); «у Фили пили, да Филю же били» (Старинные сборники, 145); «Федос любит принос» (Старинные сборники, 148).

Функция синтаксического и смыслового параллелизма фраз в балагурстве «Повести о Фоме и Ереме» или балаганных дедов служит той же цели разрушения реальности. Я имею в виду построения типа следующих: «Ерему в шею, а Фому в толчки» (Русская сатира, 44); «У Еремы клеть, у Фомы изба» (Русская сатира, 43); «Ерема в лаптях, а Фома в поршнях» (Русская сатира, 43). По существу, повесть подчеркивает только ничтожность, бедность, бессмысленность и глупость существования Фомы и Еремы, да и героев этих нет: их «парность», их братство, их сходство — обезличивает и оглупляет того и другого. Мир, в котором живут Фома и Ерема, — мир разрушенный,

«отсутствующий», и сами эти герои — ненастоящие, это куклы, бессмысленно и механически вторящие друг другу[12].

Прием этот не редкость и для других юмористических произведений. Ср. в «Росписи о приданом»: «жена не ела, а муж не обедал» (Очерки, 125).

В древнерусском юморе один из излюбленнейших комических приемов — оксюморон и оксюморонные сочетания фраз[13]. На роль оксюморона в искусстве балаганных дедов, в «Повести о Фоме и Ереме» и в «Росписи о приданом» обратил внимание П. Г. Богатырев. Но вот, что особенно важно для нашей темы: берутся по преимуществу те сочетания противоположных значений, где друг другу противостоят богатство и бедность, одетость и нагота, сытость и голод, красота и уродство, счастье и несчастье, целое и разбитое и т. д., и т. п. Ср. в «Росписи о приданом»: «...хоромное строение, два столба в землю вбиты, а третьим покрыты» (Очерки, 126); «Кобыла не имеет ни одного копыта, да и та вся разбита» (Очерки, 130).

Нереальность изнаночного мира подчеркивается метатезой[14]. Метатеза — постоянна в «Лечебнике для иноземцев» и в «Росписи о приданом»: «Мышь бегуча да лягушка летуча» (Русская сатира, 130); «Пара галанских кур с рогами да четыре пары гусей с руками» (Русская сатира, 130); «Холстинной гудок, да для танцов две пары можжевеловых порток» (Русская сатира, 131).

* * *

Как глубоко в прошлое уходят признаки древнерусского смеха? Точно это установить нельзя и не потому только, что образование национальных и средневековых особенностей смеха связано с традициями, уходящими далеко в глубь доклассового общества, но и потому, что консолидация всяких особенностей в культуре — это процесс, совершающийся медленно. Однако мы все же имеем одно яркое свидетельство наличия всех основных особенностей древнерусского смеха уже в XII–XIII вв. — это «Моление» и «Слово» Даниила Заточника.

Произведение это построено на тех же принципах смешного, что и сатирическая литература XVII в. Оно имеет те же, ставшие

затем традиционными для древнерусского смеха, темы и мотивы. Заточник смешит собой, своим жалким положением. Его главный предмет самонасмешек — нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду, он «заточник» — иначе говоря, сосланный или закабаленный человек. Он в «перевернутом» положении: чего хочет, того нет, чего добивается — не получает, просит — не дают, стремится возбудить уважение к своему уму — тщетно. Его реальная нищета противостоит идеальному богатству князя; есть сердце, но оно — лицо без глаз; есть ум, но он, как ночной ворон на развалинах, нагота покрывает его, как Красное море фараона.

Мир князя и его двора — это настоящий мир. Мир Заточника во всем ему противоположен: «Но егда веселишися многими брашны, а мене помяни; сух хлеб ядуща, или пиеши сладкое питие, а мене помяни; под единым платом лежаща и зимою умирающа, и каплями дождевыми аки стрелами пронзающе» (Изборник, 228).

Друзья так же неверны ему, как и в сатирических произведениях XVII в.: «Друзи же мои и ближнии мои и тии отвръгошася мене, зане не поставих перед ними трапезы многоразличных брашен» (Изборник, 220).

Так же точно житейские разочарования приводят Даниила к «веселому пессимизму»: «Тем же не ими другу веры, ни надейся на брата» (Изборник, 226).

Приемы комического те же: балагурство с его «разоблачающими» рифмами, метатезами и оксюморонами: «Зане, господине, кому Боголюбиво, а мне горе лютое; кому Бело озеро, а мне чернее смолы; кому Лаче озеро, а мне на нем седя плачь горкий; и кому ти есть Новъгород, а мне и углы опадали, зане не процвите часть моя» (Изборник, 226). И это не простые каламбуры, а построение «антимира», в котором нет именно того, что есть в действительности, где богатству противопоставлена нищета, боголюбству — горе лютое, белизне — чернота, где плач возникает в противоположность Лаче озеру, а новому городу противопоставлено разрушение старого.

Каких государственных размеров достигала в Древней Руси и в начале XVIII в. смеховая стихия, можно судить, с одной стороны, по царствованию Ивана Грозного, а с другой — по царствованию Петра.

Грозный был истинным представителем смеховой стихии Древней Руси.

Как и во всяком сложном историческом явлении, в опричнине помимо своего «содержания» (исторического значения, причин возникновения и пр.) есть и своя «форма». Грозный, как человек средневекового типа, любил «театрализовать» свои действия, облекать их в церемониальные или, напротив, грубо нарушающие всякие церемонии формы.

Опричнина, как это показывает даже и самое название ее («опричный» или «опришный» — особый, отдельный, сторонний, не принадлежащий к чему-то основному), это и есть изнаночное, перевертышное царство. Опричный двор напоминал собой шутовской Калязинский монастырь, а нравы этого двора — службу кабаку. Здесь пародировались церковные службы и монастырские нравы, монастырские одежды. Здесь были все чины государства, но особые: свои бояре, казначеи, окольничьи, дворецкие, дьяки, всякие приказные люди, дворяне, дети боярские, стольники, стряпчие, особые жильцы, ключники и надключники, сытники, повара и пр. В Александровской слободе опричники ходили в монашеских одеждах, не будучи монахами, устраивали оргии-службы. Опричнина по самой своей идее должна была постоянно противостоять земщине и находиться к ней в оппозиции, враждовать с нею, быть антиземщиной, «опришным», иным миром.

Стремление вывернуть действительность, представить ее балаганным миром видим мы и в дипломатических, и в местных посланиях Грозного, полных того самого древнерусского смеха, который легко может быть сопоставлен по характеру господствующих тем и с сатирическими произведениями XVII в., и с «Молением» Даниила Заточника.

Грозный направлял смех на самого себя, притворялся изгнанным и обиженным, отрекался от царства, одевался в бедные

одежды, что почти равнялось обнажению, плясал под церковные напевы, окружал себя шутовским, «изнаночным», «опришным» двором. Самоунижение достигает большой силы в Послании в Кирилло-Белозерский монастырь: он притворяется бессильным и маленьким, незначительным человеком, пишет шуточные челобитные Симеону Бекбулатовичу. Это не игра в скромность — это настоящее древнерусское шутовство. Грозный превратил себя в скомороха, а свое государство — в скоморошье представление, театрализовал управление.

Другой яркий пример государственных масштабов смеховой стихии — коллегия пьянства и «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор» Петра Великого, действовавший под председательством князя-папы или всешумнейшего и всешутейшего патриарха московского, кокуйского и всея Яузы. Причем характерно, что здесь опять-таки повторялась как бы в опрокинутом виде вся организация церкви и государства. Петр сам сочинил для него регламент, в котором предписывалось поступать во всем обратно тому, как это следовало бы в настоящем мире, и совершать пьянодействия. Здесь были и свои облачения, молитвословия и песнопения. В шествии участвовали ряженые в вывороченных наизнанку, шерстью наружу шубах — символах древнерусского шутовства.

К этому же типу средневекового «государственного смеха» принадлежали и различные маскарады, пародические и шутовские празднества, шутовские шествия, которые любил устраивать Петр и для которых сам часто сочинял программы. Такова была свадьба шута Тургенева в 1695 г., такое же празднество в 1704 г., свадьба шута Зотова в 1715 г. Он сочинял программу для пятидневного маскарада, происходившего в начале 1722 г. в Москве.

К этой же категории «государственного смеха» отчасти относится и знаменитый ледяной дом.

* * *

В заключение позволю себе коснуться роли комического в «Повести о Горе-Злочастии». Замечательное произведение это

все соткано из типичных для XVII в. смеховых тем и построено на смеховых приемах. В тематическом отношении «Повесть» очень близка к «Азбуке о голом и небогатом человеке», «Росписи о приданом», «Послании дворительному недругу» и многим другим смеховым произведениям XVII в.

Тут «злая немерная нагота» и босота и «безживотие злое», рогоженные одежды (гунька кабацкая) и мотив невозможности уйти от своей судьбы. Существенную роль играет кабак как место «обнажения» и освобождения от всех условностей, место полного равенства. Как в «Азбуке о голом и небогатом человеке», у героя «Повести» не оказывается близких друзей. Все это противопоставлено богатству и порядочности его родителей в прошлом. Он и сам был когда-то богат, но отбился от отца и матери, от своего рода-племени.

В конечном счете, как и в других произведениях «смеховой культуры», бедность и нагота приносят молодцу «Повести» беспечность и веселье.

А и в горе жить — некручинну быть...[15]

Автор иронизирует над положением молодца:

Житие мне Бог дал великое
ясти-кушати стало нечего,
как не стало деньги ни полуденьги,
так не стало ни друга, ни полдруга,
род и племя отчитаются,
все друзи прочь отпираются.

(Демократическая поэзия, 36–37).

Между тем, «Повесть о Горе-Злочастии» — произведение отнюдь не смешное. Это произведение трагическое, диаметрально противоположное всему тому, что может вызвать смех.

Объяснение этому мы находим в утверждении А. Бергсона о разрушении комического под влиянием сочувствия.

А. Бергсон указывает «на нечувствительность, сопровождающую обычно смех... У смеха нет более сильного врага, чем волнение»[16]. Смешить может только то, что не вызывает сочувствия, но судьба молодца именно вызывала сочувствие. Над молодцем уже нельзя смеяться так, как смеялись над авторами псковских

приписок или над героем «Азбуки о голом и небогатом человеке». Смех, слишком отвечающий действительности, перестает быть смехом. Нагота и босота, голод и кабацкое обнажение оказались реальностью настолько острой, что они перестали смешить, и в «Горе-Злочастии» все они трагичны.

Острая злободневность смеховых произведений XVII в. лишила юмора «Повесть о Горе-Злочастии», в которой остались смеховые мотивы без их смеховой функции. Эти мотивы были слишком реальны, чтобы быть смешными.

Голый человек — это была не травестия в XVII в., а реальность. Сама жизнь переводила юмор в серьезный план. За реальностью и точностью деталей исчез смех.

В противоположность смеховым произведениям Древней Руси, где изнаночный мир нереален, нелеп, невозможен, в «Повести о Горе-Злочастии» этот традиционно изнаночный мир приобрел отчетливо реальные очертания. Настоящий мир — это мир голода, босоты, кабацкий мир бродяжничества и горя. Поэтому «Повесть о Горе-Злочастии» не смешна, а трагична.

* * *

Итак, древнерусский смех принадлежит к типу смеха средневекового, разоблачительного, направленного по преимуществу на себя, на смеющегося, стремящегося к снижению и обнажению всего существующего. И это последнее выражается по преимуществу в построении изнаночного мира, мира перевернутого, в котором отсутствует постоянство, богатство, сытость, одетость, родство, дружба, в котором роль церкви играет кабак, веселье заменено пьянством, в котором сняты все покровы, одежды, обнажен стыд и нет ничего святого.

Если смех в древнерусских произведениях был как бы замкнут в самом себе, то не означает ли это, что сатира в древнерусской литературе была невозможна? Своеобразие древнерусской сатиры состоит в том, что создаваемый ею «антимир» — изнаночный мир. В изнаночном мире читатель «вдруг» узнавал тот мир, в котором он живет сам. Реальный мир производит впечатление сугубо нереального, фантастического. Рогоженные

одежды оборачивались реальными рогоженными «гуньками кабацкими», которые выдавали в кабаках пропившимся донага пьяницам, чтобы им было в чем домой дойти. Гротескная биография «голого и небогатого» молодца оказывалась реальной биографией тысяч скитавшихся «меж двор» молодцев. Голод и нагота стали в XVII в. реальностью для толп обездоленных эксплуатируемых масс.

В этих условиях смеховая ситуация становилась грустной реальностью. Сатира переставала быть смешной. Сатира в древнерусской литературе — это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности со смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным.

Древнерусский смех пережил Древнюю Русь. Он остался в балагурстве балаганных дедов, в представлениях народного театра и «Петрушки». Он остался в качестве национального смеха в XIX и даже XX в.

Искусственное убыстрение процессов всегда вызывает «остаточные явления», которые надолго застревают в развитии. Искусственное убыстрение культурного развития при Петре способствовало тому, что многие характерные черты Древней Руси сохранили свою значимость для XVIII и XIX вв., тип смеха — в их числе.

ОТКРЫТИЕ ЦЕННОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

Выше, в главе, посвященной вымышленному имени литературного героя, я уже касался демократической литературы XVII в. Долгое время в своей основной части не привлекавшая к себе особого внимания, она была затем открыта внимательными исследованиями и публикациями В. П. Адриановой-Перетц[1]

и сразу заняла подобающее ей место в историко-литературных изучениях советских литературоведов.

К этой демократической литературе принадлежит «Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякином суде», «Азбука о голом и небогатом человеке», «Послание дворительное недругу», «Сказание о роскошном житии и веселии», «Повесть о Фоме и Ереме», «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Повесть о попе Савве», «Сказание о куре и лисице», «Повесть о бражнике», «Сказание о крестьянском сыне», «Повесть о Карпе Сутулове», «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом», «Слово о мужах ревнивых», «Стих о житии патриарших певчих» и, наконец, такое значительное произведение, как «Повесть о Горе-Злочастии». Отчасти к тому же кругу примыкает автобиография протопопа Аввакума и автобиография Епифания[2].

Литература эта распространяется в простом народе: среди ремесленников, мелких торговцев, низшего духовенства, проникает в крестьянскую среду и т. д. Она противостоит литературе официальной, литературе господствующего класса, отчасти продолжающей старые традиции.

Литература демократическая оппозиционна феодальному классу; это литература, подчеркивающая несправедливость, господствующую в мире, отражающая недовольство действительностью, социальными порядками. Союз со средой, столь характерный для личности предшествующего времени, разрушен в ней. Недовольство своей судьбой, своим положением, окружающим — это черта нового, неизвестная предшествующим периодам. С этим связано господствующее в демократической литературе стремление к сатире, к пародии. Именно эти сатирические и пародийные жанры становятся основными в демократической литературе XVII в.

Для демократической литературы XVII в. характерен конфликт личности со средой, жалобы этой личности на свою долю, вызов общественным порядкам, иногда же — неуверенность в себе, мольба, испуг, страх перед миром, ощущение собственной беззащитности, вера в судьбу, в рок, тема смерти, самоубийства

и первые попытки противостоять своей судьбе, исправить несправедливость.

В демократической литературе XVII в. развивается особый стиль изображения человека: стиль резко сниженный, нарочито будничный, утверждавший право всякого человека на общественное сочувствие.

Конфликт со средой, с богатыми и знатными, с их «чистой» литературой потребовал подчеркнутой простоты, отсутствия литературности, нарочитой вульгарности.

Стилистическая «обстройка» изображения действительности разрушается многочисленными пародиями. Пародируется все — вплоть до церковных служб. Демократическая литература стремится к полному разоблачению и обнажению всех язв действительности. В этом ей помогает грубость — грубость во всем: грубость нового литературного языка, наполовину разговорного, наполовину взятого из деловой письменности, грубость изображаемого быта, грубость эротики, разъедающая ирония по отношению ко всему на свете, в том числе и к самому себе. На этой почве создается новое стилистическое единство — единство, которое на первый взгляд кажется отсутствием единства.

Человек, изображенный в произведениях демократической литературы, не занимает никакого официального положения, либо его положение очень низко и «тривиально». Это — просто страдающий человек, страдающий от голода, холода, от общественной несправедливости, от того, что ему некуда приклонить голову. При этом новый герой окружен горячим сочувствием автора и читателей. Его положение такое же, какое может иметь и любой из его читателей. Он не поднимается над читателями ни своим официальным положением, ни какой бы то ни было ролью в исторических событиях, ни своей моральной высотой. Он лишен всего того, что отличало и возвышало действующих лиц в предшествующем литературном развитии. Человек этот отнюдь не идеализирован. Напротив!

Если во всех предшествующих средневековых стилях изображения человека этот последний чем-то непременно был

выше своих читателей, представлял собой в известной мере отвлеченный персонаж, витавший в каком-то своем, особом пространстве, куда читатель, в сущности, не проникал, то теперь действующее лицо выступает вполне ему равновеликим, а иногда даже униженным, требующим не восхищения, а жалости и снисхождения.

Этот новый персонаж лишен какой бы то ни было позы, какого бы то ни было ореола. Это опрощение героя, доведенное до пределов возможного: он наг, если же и одет, то в «гуньку кабацкую»[3], в «феризы рагоженные» с мочальными завязками[4].

Он голоден, есть ему нечего, и «никто не дает», никто его не приглашает к себе. Он не признан родными и изгнан от друзей. Он изображен в самых непривлекательных положениях. Даже жалобы на отвратительные болезни, на грязный нужник[5], сообщенные при этом от первого лица, не смущают автора. Это опрощение героя, доведенное до пределов возможного. Натуралистические подробности делают эту личность совершенно падшей, «низкой», почти уродливой. Человек бредет неизвестно куда по земле — такой, какая она есть, без каких бы то ни было прикрас. Но замечательно, что именно в этом способе изображения человека больше всего выступает сознание ценности человеческой личности самой по себе: нагой, голодной, босой, грешной, без всяких надежд на будущее, без всяких признаков какого бы то ни было положения в обществе.

Взгляните на человека — как бы приглашают авторы этих произведений. Посмотрите, как ему тяжело на этой земле! Он затерян среди нищеты одних и богатства других. Сегодня он богат, завтра беден; сегодня он нажил себе денег, завтра прожил. Он скитается «меж двор», питается подаянием от случая к случаю, погряз в пьянстве, играет в кости. Он бессилен побороть себя, выйти на «спасенный путь». И тем не менее он достоин сочувствия.

Особенно поразителен образ безвестного молодца в «Повести о Горе-Злочастии». Здесь сочувствием читателей пользуется человек, нарушивший житейскую мораль общества, лишенный родительского благословения, слабохарактерный, остро

сознающий свое падение, погрязший в пьянстве и в азартной игре, сведший дружбу с кабацкими питухами и костарями, бредущий неведомо куда, помышляющий о самоубийстве.

Человеческая личность эмансипировалась в России не в одеждах конквистадоров и богатых авантюристов, не в пышных признаниях артистического дара художников эпохи Возрождения, а в «гуньке кабацкой», на последней ступени падения, в поисках смерти как освобождения от всех страданий. И это было великим предвозвестием гуманистического характера русской литературы XIX в. с ее темой ценности маленького человека, с ее сочувствием каждому, кто страдает и кто не нашел своего настоящего места в жизни.

Новый герой часто выступает в литературе от своего лица. Многие из произведений этого времени носят характер внутреннего монолога. И в этих своих выступлениях перед читателями новый герой часто ироничен — он как бы выше своих страданий, смотрит на них со стороны и с усмешкой. На самой низкой ступени своего падения он сохраняет чувство своего права на лучшее положение: «И хочетца мне жить, как и добрыя люди живут»[6]; «Тверд был ум мой, да лих на сердце у меня много всякой мысли»[7]; «Живу я, человек доброй и славной, а покушать мне нечево и никто не дает»[8]; «Обмылся бы я беленко, нарядился хорошенко, да не во что»[9].

Жалуясь на свою судьбу, авторы демократических произведений XVII в. поднимаются до очень решительных обобщений:

> И некие в настоящее время гонят носящих бремя.
> Овому честь бог дарует овии искупают,
> овии трудишася, овии в труд их внидоша.
> Овии скачют, овии же плачют.
> Инии веселяшеся, инии ж всегда слезящеся.
> Почто писать много, что от бедных не любят никого.
> Лучше того любять, кого деньги лупят.
> Что с убогова взяти — прикажи его сковати[10].

Замечательно, что в произведениях демократической литературы XVII в. есть учительный голос, но это не голос уверенного в себе проповедника, как в произведениях предшествующего

времени. Это голос обиженного жизнью автора или голос самой жизни. Действующие лица воспринимают уроки действительности, под их влиянием они меняются и принимают решения. Это явилось не только чрезвычайно важным психологическим открытием, но и открытием литературно-сюжетным. Конфликт с действительностью, воздействие действительности на героя позволяли иначе строить повествование, чем оно строилось раньше. Герой принимал решения не под влиянием наития христианских чувств или предписаний и норм феодального поведения, а вследствие ударов жизни, ударов судьбы.

В «Повести о Горе-Злочастии» это воздействие окружающего мира персонифицировалось в виде друзей-советчиков и в виде необыкновенно яркого образа Горя. Вначале молодец в «Повести о Горе-Злочастии» и «мал и глуп, не в полном разуме и несовершен разумом»[11]. Он не слушает своих родителей. Но потом он слушает, хотя и не до конца, своих случайных друзей, спрашивает у них сам совета. Наконец, появляется и само Горе. Советы Горя недобрые: это воплощение порожденного дурною действительностью пессимизма.

Первоначально Горе «привиделось» молодцу во сне, чтобы тревожить его страшными подозрениями:

Откажи ты, молодец, невесте своей любимой;
быть тебе от невесты истравлену,
еще быть тебе от тое жены удавлену,
из злата и серебра быть убитому![12]

Горе советует молодцу пойти «на царев кабак», пропить свое богатство, надеть на себя «гуньку кабацкую»:

За нагим-то Горе не погонитца,
Да никто к нагому не привяжетца[13].

Молодец не поверил своему сну, и Горе вторично является ему во сне:

Али тебе, молодец, не ведома
нагота и босота безмерная,
легота, безпроторица великая?

На себя что купить, то проторится,
а ты, удал молодец, и так живешь!
Да не бьют, не мучат нагих-босых,
и из раю нагих-босых не выгонят,
а с тово свету сюды не вытепут;
да никто к нему не привяжется;
а нагому-босому шумить розбой![14]

С поразительной силой развертывает повесть картину душевной драмы молодца, постепенно нарастающую, убыстряющуюся в темпе, приобретающую фантастические формы.

Порожденное ночными кошмарами, Горе вскоре является молодцу и наяву, в момент, когда молодец, доведенный до отчаяния нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Оно требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно следует за молодцем. Молодец хочет вернуться к родителям, но Горе «наперед зашло, на чистом поле молодца встретило», каркает над ним, «что злая ворона над соколом»:

Ты стой, не ушел, доброй молодец!
Не на час я к тебе, Горе злочастное, привязалося:
Хошь до смерти с тобою помучуся!
Не одно я, Горе, — еще сродники,
а вся родня наша добрая;
все мы гладкие, умилные;
а кто в семью к нам примешается, —
ино тот между нами замучится!
Такова у нас участь и лутчая.
Хотя кинься во птицы воздушныя,
хотя в синее море ты пойдешь рыбою, —
а я с тобою пойду под руку под правую[15].

Ясно, что автор «Повести о Горе-Злочастии» не на стороне этих «уроков жизни», не на стороне Горя с его недоверием к людям и глубоким пессимизмом. В драматическом конфликте молодца и Горя, воплощающего злую действительность, автор «Повести» на стороне молодца. Он глубоко ему сочувствует.

Такое отделение авторской точки зрения от преподносимых в произведении нравоучений, оправдание человека, который с церковной точки зрения не мог не считаться грешником, было

замечательным явлением в литературе XVII в. Оно означало гибель средневекового нормативного идеала и постепенный выход литературы на новый путь индуктивного художественного обобщения — обобщения, опирающегося на действительность, а не на нормативный идеал.

В тесной связи с общими тенденциями оправдания человеческой личности, столь свойственными демократической литературе, находится и все творчество Аввакума. Различие только в том, что в творчестве Аввакума это оправдание личности ощущается с большей силой и проведено с несравненной тонкостью.

Оправдание человека сочетается в творчестве Аввакума, как и во всей демократической литературе, с опрощением художественной формы, стремлением к просторечию, отказом от традиционных способов идеализации человека.

Ценность чувства, непосредственности, внутренней, душевной жизни человека была провозглашена Аввакумом с исключительной страстностью. Сочувствие или гнев, брань или ласка — все спешит излиться из-под его пера. «Ударить душу перед богом»[16] — вот единственное, к чему он стремится. Ни композиционной стройности, ни тени «извития словес» в изображении человека, ни привычного в древнерусской учительной литературе «красноглаголания» — ничего, что стесняло бы его непомерно горячее чувство во всем, что касается человека и его внутренней жизни. Нередкая в творчестве Аввакума церковная риторика не коснулась изображения человека. Ни один из писателей русского Средневековья не писал столько о своих чувствах, как Аввакум. Он тужит, печалится, плачет, боится, жалеет, дивится и т. д. В его речи постоянны замечания о переживаемых им настроениях: «ох, горе мне!»[17], «грустно гораздо»[18], «мне жаль...»[19] И сам он, и те, о ком он пишет, то и дело вздыхают и плачут: «...плачють миленькие, глядя на нас, а мы на них»[20]; «умному человеку поглядеть, да лише заплакать, на них глядя»[21]; «плачючи кинулся мне в карбас»[22]; «и все плачют и кланяются»[23]. Подробно отмечает Аввакум все внешние проявления чувств: «сердце озябло и ноги задрожали»[24]. Так же подробно описывает он поклоны, жесты, молитвословия: «бьет себя

и охает, а сам говорит»[25], «и он, поклоняся низенко мне, а сам говорит: “спаси бог”»[26].

Он стремится вызвать к себе сочувствие читателей, жалуется на свои страдания и горести, просит прощения за свои грехи, описывает все свои слабости, в том числе и самые будничные.

Нельзя думать, что это оправдание человека касается только самого Аввакума. Даже враги, даже его личные мучители изображаются им с симпатией к их человеческим страданиям. Вчитайтесь только в замечательную картину страданий Аввакума на Воробьевых горах: «Потом полуголову царь прислал со стрелцами, и повезли меня на Воробьевы горы; тут же — священника Лазаря и старца Епифания, обруганы и острижены, как и я был прежде. Поставили нас по разным дворам; неотступно 20 человек стрельцов, да полуголова, да сотник над нами стояли — берегли, жаловали, и по ночам с огнем сидели, и на двор с...ть провожали. Помилуй их Христос! *прямые добрые стрелцы те люди*, и дети таковы не будут, *мучатся туды же*, с нами возяся; нужица-та какова прилучится, и оне всяко, *миленькие, радеют... Оне горюны испивают допьяна, да матерны бранятся, а то бы оне и с мучениками равны были*»[27]. «Дьявол лих до меня, а человеки все до меня добры»[28], — говорит Аввакум в другом месте.

Сочувствие к своим мучителям было совершенно несовместимо со средневековыми приемами изображения человека в XI–XVI вв. Это сочувствие стало возможно благодаря проникновению писателя в психологию изображаемых лиц. Каждый человек для Аввакума — не абстрактный персонаж, а живой, близко ему знакомый. Аввакум хорошо знает тех, о ком он пишет. Они окружены вполне конкретным бытом. Он знает, что его мучители только выполняют свою стрелецкую службу, и поэтому не сердится на них.

Мы видели уже, что изображение личности вставлено в бытовую рамку и в других произведениях русской литературы XVII в. — в «Житии Ульянии Осорьиной», «Повести о Марфе и Марии». В демократической литературе бытовое окружение отчетливо ощущается в «Повести о Ерше Ершовиче», «Повести

о Шемякином суде», «Службе кабаку», «Повести о попе Савве», «Сказании о крестьянском сыне», «Стихе о жизни патриарших певчих» и др. Во всех этих произведениях быт служит средством опрощения человека, разрушения его средневековой идеализации.

В отличие от всех этих произведений, приверженность к быту достигает у Аввакума совершенно исключительной силы. Вне быта он вовсе не представляет себе своих персонажей. Он облекает в бытовые формы вполне общие и отвлеченные представления.

Художественное мышление Аввакума все пронизано бытом. Подобно фламандским художникам, переносившим библейские события в родную им обстановку, Аввакум даже отношения между персонажами церковной истории изображает в социальных категориях своего времени: «Подобен я нищему человеку, ходящу по улицам града и по окошкам милостыню просящу. День той скончав и препитав домашних своих, на утро паки поволокся. Тако и аз, по вся дни волочась, збираю и вам, питомникам церковным, предлагаю: пускай ядше веселимся и живи будем. У *богатова человека* Христа из евангелия ломоть хлеба выпрошу, у Павла апостола, у *богатова гостя*, ис посланей его хлеба крому выпрошу, у Златоуста, у *торговаго человека*, кусок словес его получю, у Давида царя и у Исаи пророков, у *посадцких людей*, по четвертине хлеба выпросил; набрав кошель, да и вам даю жителям в дому бога моего»[29].

Ясно, что здесь быт героизирован. И замечательно, что в произведениях Аввакума личность снова приподнята, полна особого пафоса. Она по-новому героична, и на этот раз быт служит ее героизации. Средневековая идеализация возносила личность над бытом, над действительностью — Аввакум же заставляет себя бороться с этой действительностью и героизирует себя как борца с нею во всех мелочах житейского обихода даже тогда, когда он, «как собачка в соломке», лежал[30], когда спина его «гнила» и «блох да вшей было много»[31], когда он ел «всякую скверну»[32].

«Не по што нам ходить в Перейду мучитца, — говорит Аввакум, — а то дома Вавилон нажили»[33]. Иными словами: можно стать мучеником, героем в самой будничной, домашней обстановке.

Конфликт личности с окружающей действительностью, столь характерный для демократической литературы, достигает страшной силы в его Житии. Аввакум стремится подчинить себе действительность, овладеть ею, населить ее своими идеями. Вот почему Аввакуму кажется во сне, что тело его растет и наполняет собой всю вселенную[34].

Это ему снится во сне, а наяву он продолжает бороться. Он не согласен замкнуться в себе, в своих личных горестях. Он считает все вопросы мироустройства своими, ни от одних он не устраняется. Его болезненно ранит безобразие жизни, ее греховность. Отсюда страстная потребность проповедничества. Его Житие, как и все другие его произведения, — непрерывная проповедь, проповедь, доходящая порой до исступленного крика. Проповеднический пафос по-новому, в новых формах возрождается в произведениях Аввакума, с ним вместе возрождается монументальность в изображении человека, но монументальность совершенно другая, лишенная прежней импозантности и прежнего абстрагирования. Это монументальность борьбы, борьбы титанической, до самой смерти, мученической, но вполне конкретной и «бытовой». Вот почему и самый быт приобретает в произведениях Аввакума какой-то особый оттенок пафосности. Цепи, земляная тюрьма, тяготы бедности те же, что и в других демократических произведениях, но они освящены его борьбой, его мученичеством. Щи, которые Аввакум ест в подвале Андроникова монастыря, те же, что и в любой крестьянской семье того времени, но их подает ему ангел[35]. Та же и черная курочка, которую он завел себе в Сибири, но несет она Аввакуму по два яйца на день[36]. И это толкуется Аввакумом как чудо. Все освящено ореолом мученичества за веру. Освящена им и вся его литературная позиция.

Перед лицом мученичества и смерти он чужд лжи, притворства, лукавства. «Ей, добро так!»[37], «Не лгу я!»[38] — такими страст-

ными заверениями в правдивости своих слов полны его писания. Он «живой мертвец», «земляной юзник»[39] — ему не пристало дорожить внешней формой своих произведений: «...понеже не словес красных бог слушает, но дел наших хощет»[40]. Вот почему писать надо без мудрований и украс: «...сказывай, небось, лише совесть крепку держи»[41].

Аввакум писал свои сочинения тогда, когда над ним и в его собственных глазах, и в глазах его приверженцев уже мерцал ореол мученичества. Вот почему и его просторечие, и его «бытовизм» в описании собственной жизни носили особый, героический характер. Тот же героизм чувствуется и в созданном им образе мученика за веру.

Пафосом борьбы пронизаны все его сочинения, все литературные детали: от земляной ямы и виселицы до титанического пейзажа Даурии с ее горами высокими и утесами каменными[42]. Он вступает в спор с самим Христом: «...за что Ты, Сыне божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою? Когда воровал, и Ты меня так не оскорблял; а ныне не вем, что согрешил!» [43]

В произведениях Аввакума, в выработанном им особом стиле, который можно было бы назвать стилем патетического опрощения человека, литература Древней Руси снова поднялась до монументализма прежнего искусства, до общечеловеческих и «мировых» тем, но на совершенно иной основе. Могущество личности самой по себе, вне всякого своего официального положения, могущество человека, лишенного всего, ввергнутого в земляную яму, человека, у которого вырезали язык, отнимают возможность писать и сноситься с внешним миром, у которого гниет тело, которого заедают вши, которому грозят самые страшные пытки и смерть на костре, — это могущество выступило в произведениях Аввакума с потрясающей силой и совершенно затмило собой внешнее могущество официального положения феодала, за которым с такою верностью следили во многих случаях русские исторические произведения XI–XVI вв.

Открытие ценности человеческой личности самой по себе касалось в литературе не только стиля изображения человека. Это было и открытием ценности авторской личности. Отсюда появление нового типа профессионального писателя, осознание ценности авторского текста, появление понятия авторской собственности, не допускающего простого заимствования текста у предшественников, и отмена компилятивности как принципа творчества. Отсюда же, из этого открытия ценности человеческой личности, идет характерный для XVII в. интерес к автобиографиям (Аввакума, Епифания, Елеазара Анзерского и др.), а также к личным запискам о событиях (Андрея Матвеева о Стрелецком бунте).

В изобразительном искусстве открытие ценности человеческой личности проявляется весьма разнообразно: появляются парсуны (портреты), развивается линейная перспектива, предусматривающая единую индивидуальную точку зрения на изображение, появляются иллюстрации к произведениям демократической литературы с изображением «среднего» человека, зарождается лубок.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПЕРВЫЕ СЕМЬСОТ ЛЕТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

[1] Когда мы говорим о возникновении летописания, то должны иметь в виду возникновение летописания именно как жанра, а не исторических записей самих по себе. Историки часто говорят о том, что летописание в Древней Руси возникло уже в X в., но имеют при этом в виду, что некоторые сведения по древнейшей русской истории могли быть или должны были быть уже записаны в X в. Между тем простая запись о событии, церковные поминания умерших князей или даже рассказ о первых русских святых не были еще летописанием. Летописание возникло не сразу. О начале русского летописания см.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи. М. ; Л., 1947. С. 35–144.

ДРЕВНЕРУССКИЙ СМЕХ

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1961 (далее: Бахтин).

[2] *Покровский А. А.* Древнее Псковско-Новгородское письменное наследие. Обозрение пергаментных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек

в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ // Труды Пятнадцатого археологического съезда в Новгороде 1911 года. М., 1916. Т. II. С. 215–494 (далее: Покровский).

[3] *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М. ; Л., 1937. С. 80 (далее: Очерки).

[4] Никита Гладкий был приговорен вместе с Сильвестром Медведевым к смертной казни за хулы на патриарха. Так, он, идя мимо палат патриарха, грозил: «Как де я к патриарху войду в палату и закричю, — он де у меня от страху и места не найдет». В другом случае Гладкий бахвалился, что доберется «до пестрой ризы». Впоследствии Гладкий был помилован. Текст письма см.: Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Изд. Археографической комиссии. СПб., 1884. Т. I. С. 553–554.

[5] Я. С. Лурье пишет по этому поводу: «Была ли эта церемония заимствована Геннадием от его западных учителей или она явилась плодом его собственной мстительной изобретательности, — во всяком случае новгородский инквизитор сделал все от него зависящее, чтобы не уступить “шпанскому королю”» (*Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М. ; Л., 1955. С. 130). Я думаю, что в «церемонии» казни еретиков не было ни заимствования, ни личной изобретательности, а была в значительной мере традиция древнерусского изнаночного мира (ср. вполне русские, а не испанские «материалы» одежд: овчина, мочало, береста).

[6] Примеры взяты из книги: *Адрианова-Перетц В. П.* Русская демократическая сатира XVII века. М. ; Л., 1954. С. 30. (Лит. памятники) (далее: Русская сатира).

[7] Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969. С. 591 (далее: Изборник).

[8] Полное собрание русских летописей. Спб., 1910. Т. XXIII : Ермолинская летопись. С. 157–158. «Цьяшос» — написанное перевертышным письмом слово «дьявол».

[9] *Абрамович Д.* Киево-печерьский патерик (вступ., текст, примітки). Киев, 1931. С. 163 (далее: Абрамович).

[10] «Сказовый стих» — термин, предложенный П. Г. Богатыревым (*Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 486).

[11] *Симони П.* Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII–XIX столетий. Спб., 1899. С. 75 (далее: Старинные сборники).

[12] См. подробнее о балагурстве: *Богатырев П. Г.* Указ. соч. С. 450–496 (статья «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре»).

[13] П. Г. Богатырев так определяет то и другое: «Оксюморон — стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по значению слов в некое словосочетание... Оксюморонным сочетанием фраз мы называем соединение двух или нескольких предложений с противоположным значением» (*Богатырев П. Г.* Указ. соч. С. 453–454).

[14] По определению П. Г. Богатырева, метатеза — «стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например, суффиксы или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах» (Там же. С. 160).

[15] Демократическая поэзия XVII века. 2-е изд. М. ; Л., 1962. С. 41. (Б-ка поэта. Большая серия) (далее: Демократическая поэзия).

[16] *Бергсон А.* Смех // Бергсон А. Собр. соч. Спб., 1914. Т. 5. С. 98.

ОТКРЫТИЕ ЦЕННОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

[1] Упомяну лишь основные работы В. П. Адриановой-Перетц: Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М. ; Л., 1937; Русская демократическая сатира XVII века. М. ; Л., 1954.

[2] Не только по своей форме, но и по своему содержанию литература раннего старообрядчества отражала демократические устремления. См.: *Анкудинова Л. Е.* Социально-политическая сущность религиозно-общественного движения в Русском государстве третьей четверти XVII в. : автореф. дис. ... канд. истор. наук / Ленинград. гос. ун-т. Л., 1951 ; *Она же*. Социальный состав первых раскольников // Вестник Ленинград. ун-та, 1956. № 14. Сер. истории, языка и литературы. Вып. 3. С. 54–68.

[3] *Симони П.* Повесть о Горе и Злочастии // Памятники старинного русского языка и словесности XV–XVIII столетий. Спб., 1907. Вып. VII, 1. С. 78.

[4] Азбука о голом и небогатом человеке // Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира XVII века. С. 31.

[5] *Лихачев Д. С.* Стих о жизни патриарших певчих // Тр. Отд. древнерусской литературы Ин-та русской литературы Академии наук СССР. М. ; Л., 1958. Т. XIV. С. 425.

[6] Азбука о голом и небогатом человеке. С. 30.

[7] Там же. С. 31.

[8] Там же. С. 34.

[9] Там же. С. 35.

[10] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 423–426.

[11] *Симони П.* Указ. соч. С. 77.

[12] Там же. С. 83.

[13] Там же.

[14] Там же. С. 83–84.

[15] Там же. С. 87.

[16] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное / Изд. Археографической комиссии (оттиск из кн. 1 «Памятников истории старообрядчества XVII в.»). Пг., 1916. С. 15.

[17] Там же. С. 69.

[18] Там же. С. 24.

[19] Там же. С. 45, 61, 77.

[20] Там же.
[21] Там же. С. 60.
[22] Там же. С. 30.
[23] Там же. С. 33.
[24] Там же. С. 15.
[25] Там же. С. 12.
[26] Там же. С. 34.
[27] Там же. С. 27–28.
[28] Там же. С. 45.
[29] *Бороздин А. К.* Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII в. Спб., 1900. С. 133.
[30] Памятники истории старообрядчества XVII в. Л., 1927. Кн. 1. С. 24.
[31] Там же. С. 25.
[32] Там же. С. 27.
[33] Там же. С. 240.
[34] Там же. С. 763–764.
[35] Там же. С. 16–17.
[36] Там же. С. 32.
[37] Там же. С. 71.
[38] Там же. С. 337.
[39] Там же. С. 419.
[40] Там же. С. 151.
[41] Там же. С. 82.
[42] Там же. С. 42.
[43] Там же. С. 23.

КУЛЬТУРА И ПРИРОДА

О РУССКОЙ ПРИРОДЕ

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

В чем же выражается культура природы? Будем говорить о живой природе. Прежде всего, она живет обществом, сообществом. Существуют «растительные ассоциации»: деревья живут не вперемешку, а известные породы совмещаются с другими, но далеко не со всеми. Сосны, например, имеют соседями определенные лишайники, мхи, грибы, кусты и т. д. Это знает каждый грибник. Известные правила поведения свойственны не только животным (с этим знакомы все собаководы, кошатники, даже живущие вне природы, в городе), но и растениям. Деревья тянутся к солнцу по-разному — иногда шапками, чтобы не мешать друг другу, а иногда раскидисто, чтобы прикрывать и беречь другую породу деревьев, начинающую подрастать под их покровом. Под покровом ольхи растет сосна. Сосна вырастает, и тогда отмирает сделавшая свое дело ольха. Я наблюдал этот многолетний процесс под Ленинградом, в Токсово, где во время Первой мировой войны были вырублены все сосны и сосновые леса сменились зарос-

лями ольхи, которая затем прилелеяла под своими ветвями молоденькие сосенки. Теперь там снова сосны.

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

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

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

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

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

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

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

Поэтому отношения природы и человека — это отношения двух культур, каждая из которых по-своему «социальна», общежительна, обладает своими «правилами поведения». И их встреча строится на своеобразных нравственных основаниях. Обе культуры — плод исторического развития, причем развитие человеческой культуры совершается под воздействием природы издавна (с тех пор как существует человечество), а развитие природы с ее многомиллионнолетним существованием — сравнительно недавно и не всюду под воздействием человеческой культуры. Одна (культура природы) может существовать без другой (человеческой), а другая (человеческая) не может. Но все же в течение многих минувших веков между природой и человеком существовало равновесие. Казалось бы, оно должно было оставлять обе части равными, проходить где-то посередине. Но нет, равновесие всюду свое и всюду на какой-то своей, особой основе, со своею осью. На севере в России было больше «природы», а чем дальше на юг и ближе к степи, тем больше «человека».

Тот, кто бывал в Кижах, видел, вероятно, как вдоль всего острова тянется, точно хребет гигантского животного, каменная гряда. Около этого хребта бежит дорога. Хребет образовывался столетиями. Крестьяне освобождали свои поля от камней — ва-

лунов и булыжников — и сваливали их здесь, у дороги. Образовался ухоженный рельеф большого острова. Весь дух этого рельефа пронизан ощущением многовековья. И недаром жила здесь из поколения в поколение семья сказителей Рябининых, от которых записано множество былин.

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

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

Старый русский город не противостоит природе. Он идет к природе через пригород. «Пригород» — это слово, как нарочно созданное, чтобы соединить представление о городе и природе. Пригород — при городе, но он и при природе. Пригород — это деревня с деревьями, с деревянными полудеревенскими домами. Сотни лет назад он прильнул огородами и садами к стенам города, к валу и рву, он прильнул и к окружающим полям и лесам, отобрав от них немного деревьев, немного огородов, немного воды в свои пруды и колодцы. И все это в приливах и отливах скрытых и явных ритмов — грядок, улиц, домов, бревнышек, плах мостовых и мостиков.

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

Вспомните у Кольцова:

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

У Кольцова тот же восторг перед огромностью приволья.

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

Воля вольная! Ощущали эту волю даже бурлаки, которые шли по бечеве, упряженные в лямку, как лошади, а иногда и вместе с лошадьми. Шли по бечеве, узкой прибрежной тропе, а кругом была для них воля. Труд подневольный, а природа кругом вольная. И природа нужна была человеку большая, открытая, с огромным кругозором. Поэтому так любимо в народной песне полюшко-поле. Воля — это большие пространства, по которым можно идти и идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния, дышать вольным воздухом, воздухом открытых мест, широко вдыхать грудью ветер, чувствовать над головой небо, иметь возможность двигаться в разные стороны — как вздумается.

Что такое воля вольная, хорошо определено в русских лирических песнях, особенно разбойничьих, которые, впрочем, создавались и пелись вовсе не разбойниками, а тоскующими по вольной волюшке и лучшей доле крестьянами. В этих разбойничьих песнях крестьянин мечтал о беспечности и отплате своим обидчикам.

Русское понятие храбрости — это удаль, а удаль — это храбрость в широком движении. Это храбрость, умноженная на простор для выявления этой храбрости. Нельзя быть удалым, храбро отсиживаясь в укрепленном месте. Слово «удаль» очень трудно переводится на иностранные языки. Храбрость неподвижная еще в первой половине XIX в. была непонятна. Грибоедов смеется над Скалозубом, вкладывая в его уста такой ответ на вопрос Фамусова, за что у него «в петличке орденок»: «За третье августа, засели мы в траншею: / Ему дан с бантом, мне на шею».

Смешно, как это можно «засесть», да еще в «траншею», где уж вовсе не пошевельнешься, и получить за это боевую награду?

Да и в корне слова «подвиг» тоже «застряло» движение: «подвиг», то есть то, что сделано движением, побуждено желанием сдвинуть с места что-то неподвижное.

Помню в детстве русскую пляску на волжском пароходе компании «Кавказ и Меркурий». Плясал грузчик (звали их крючниками). Он плясал, выкидывая в разные стороны руки, ноги, и в азарте сорвал с головы шапку, далеко кинув ее в столпившихся зрителей, и кричал: «Порвусь! Порвусь! Ой, порвусь!». Он стремился занять своим телом как можно больше места.

Русская лирическая протяжная песнь — в ней также есть тоска по простору. И поется она лучше всего вне дома, на воле, в поле.

Колокольный звон должен был быть слышен как можно дальше. И когда вешали на колокольню новый колокол, нарочно посылали людей послушать, за сколько верст его слышно.

Быстрая езда — это тоже стремление к простору.

Но то же особое отношение к простору и пространству видно и в былинах. Микула Селянинович идет за плугом из конца в конец поля. Вольге приходится его три дня нагонять на молодых бухарских жеребчиках.

Услыхали они в чистом поли пахаря,
Пахаря-пахарюшка.
Они по день ехали в чистом поли,
Пахаря не наехали,

И по другой день ехали с утра до вечера.
Пахаря не наехали,
И по третий день ехали с утра до вечера,
Пахаря и наехали.

Ощущение пространства есть и в зачинах к былинам, описывающим русскую природу, есть и в желаниях богатырей, Вольги например:

Похотелось Вольги́-то много мудрости:
Щукой-рыбою ходить Вольги́ во синих морях,

Птицею-соколом летать Вольги́ под облака,
Волком и рыскать во чисты́х полях.

Или в зачине былины «Про Соловья Будимировича»:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты Днепровския...

Даже описание теремов, которые строит «дружина хоробрая» Соловья Будимировича в саду у Забавы Путятичны, содержит этот же восторг перед огромностью природы.

Хорошо в теремах изукрашено:
На небе солнце — в тереме солнце;
На небе месяц — в тереме месяц;
На небе звезды — в тереме звезды;
На небе заря — в тереме заря
И вся красота поднебесная.

Восторг перед просторами присутствует уже и в древней русской литературе — в Начальной летописи, в «Слове о полку Игореве», в «Слове о погибели Русской земли», в «Житии Александра Невского», да почти в каждом произведении древнейшего периода XI–XIII вв. Всюду события либо охватывают огромные пространства, как в «Слове о полку Игореве», либо происходят среди огромных пространств с откликами в далеких странах, как в «Житии Александра Невского». Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека.

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно: чудесны прогулки в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнующейся ржи, превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и Бог. Выходишь оттуда, как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обычную житейскую колею.

И. С. Тургенев (из письма к Г. Флоберу)

Распространено представление, что в Древней Руси существовали только хозяйственные сады. Такое представление укреплялось мнением, вернее — предрассудком, что плодовые деревья и кусты не могли служить украшением, и наличие их в старых садах представлялось указанием на то, что сады были преимущественно хозяйственными.

Между тем еще в начале XX в. память о великолепных московских садах сохранялась в полной мере. Переводя поэму Делиля «Сады»[1], А. Воейков поместил от себя в описании Делилем лучших садов мира специальный раздел о садах Москвы:

Старинные сады, монархов славных их
Останки славные, почтенны ввек для них
Вельмож, царей, цариц святятся именами,
И вкуса древнего им служат образцами.
Увеселительный Коломенский дворец,
Где обитал Петра Великого отец,
И где Великий сей младенец в свет родился,
И в Вифлеем чертог царя преобразился;

На берегу Москвы обширный сад густой,
Лип, вишен, яблонь лес, где часто в летний зной,
Любя прохладу вод и тени древ густыя,
Честолюбивая покоилась София[2].

Сады Московской Руси

Сады в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей Вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его, для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в «Прологе» к «Шестодневу» на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «И како не хотят радоватися, възыскающии того и разумевше, кого для есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста...» Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии — в применении к Богоматери и святым. В «Изборнике 1076 года» говорится о садах, стоящих в «славе велице». Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе, и всегда в «высоком» значении. Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси. Как и на Западе в Средневековье, особенное значение в Древней Руси имели монастырские сады. Монастырские сады помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая. В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украсно украшена» была Русская земля, говорится и о «виноградах обительных», под которыми имеются в виду монастырские сады[3]. Сады в Троице-Сергиевом монастыре упоминаются в житии Никона — ученика Сергия Радонежского.

Начиная с XIV в., помимо устройства садов внутри монастырей, огромное значение приобрел самый выбор местности для монастыря в лесах, на берегах рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV в. на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена Богом, гармонирует со стремлением к совершенству.

У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». Оно объясняет нам, почему ценилась в Древней Руси дикая природа. Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, желающего себя посвятить Богу. Поэтому монастыри ставятся в красивой и безлюдной местности. Поэтому же развивается скитническое монашество, строительство монастырей уходит все дальше в нехоженые места на Севере.

Главной заботой основателей монастырей стал выбор красивого места для построения монастырей — на берегу реки, озера, на холме, среди нерубившихся, а следовательно, особенно «разумных» лесов и т. д. Жития русских святых — основателей монастырей — полны описаний выбора места для будущей обители среди дикой природы. Поддерживались эти представления и учением исихастов (особенно Нила Сорского), их стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве.

С XVI в. начинается период освоения окружающей природы: с ним связаны имена Пафнутия Боровского, Филиппа Колычева на Соловках, Нила Столобенского, Никона в Ферапонтовом монастыре и др. Преобразование окружающей монастырь природы особенно распространяется в монастырях, так или иначе следующих религиозным концепциям Иосифа Волоцкого. Сперва благоустройство окружающей природы носит художественно-утилитарный характер (эстетический момент, как мы уже отмечали, неотделим от утилитарного: строительство плотин, садков для рыбы, каналов, устройство огородов и фруктовых садов и пр.), но при Никоне в XVII в. появляются устройства чисто эстетические и символические; в Ферапонтовом монастыре на Бородаевском озере Никон строит остров в форме креста: Никон как бы «христианизирует» природу, не удовлетворяясь символами и поучениями человеку, которые природа, согласно «Физиологу» и другим древнерусским «природоведческим» сочинениям, содержит ему в назидание.

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так,

например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильковича Волынского был на горе на берегу озера город Рай. «Красный» (то есть красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 г.: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен».

Об огромном количестве государевых садов в Москве и Подмосковье в конце XVII в. (свидетельство длительной «садовой» традиции) дает представление хранящаяся в Государственном историческом музее рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» (1705). В нем упомянуты: в селе Преображенском — сад у «передних ворот» и «Малый сад», в селе Измайлове — «три сада да огород». В селе Коломенском — шесть садов, из них особенно — «старый большой по сторон государева двора». Затем: сад в приселке Борисове, три в селе Покровском, сад в Павловском, в Можайске «другой сад».

В Москве был еще «Аптекорской сад» по Большой улице у Неглинной, «где был Воловей двор». Был еще и Васильевской сад «в Белом городе у Яуских ворот».

Дворцовые села вокруг Москвы еще в XVI в. имели сады: Красное, Рубцово, Черкизово, Воробьево, Коломенское. Имела сады московская знать. Сад был в Александровской слободе. В Борисове-городке — резиденции Бориса Годунова — был правильной формы сад с большим прудом, искусственным островом на пруде, Лебяжьим двором. «В саду были потешные чердаки и ездили на лодках»[4].

Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилеи желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калуфер, розы травные, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопу, тюльпаны, девичья краса, пионы «суховатые», гвоздика репчатая, орлик, кусты «мамрасу», фиалки лазоревы, фиалки желтые, «сребреник русский и немецкий» и т. д. и т. п. Характерно, что наряду с декоративными кустами и цветами в садах сажались и де-

ревья, явно не для дохода, а для красоты: кедры, пихта и другие, а также сажался просто для красоты и виноград (для государева дворцового обихода съедобный виноград привозился из Астрахани). Что сады делались не только утилитарные, но и «для прохлады», ясно свидетельствует наличие в них большого числа садовых построек для отдыха — теремцов, беседок и прочего, а также особая забота о красоте оград, об устройстве красивых ворот.

Несмотря на наличие многочисленных работ И. Забелина[5], специально или попутно касающихся русских садов второй половины XVII в., в искусствоведческом отношении сады эти остаются не охарактеризованными. У самого Забелина есть при этом одно чрезвычайно важное замечание: для XVII в., пишет Забелин, «удивление было равносильно красоте»[6]. Уже по нему мы можем догадываться, что эстетика русского XVII в. была близка к барокко, так как последнее всегда стремилось поражать, изумлять, разнообразить впечатления, множить «курьезы», раритеты, создавать «кунсткамеры» и т. д.

Материалы, собранные И. Забелиным, достаточно ясно свидетельствуют, что сады Кремля и подмосковного Измайлова, где любил жить Алексей Михайлович, были садами, близкими стилю голландского барокко. И действительно, о голландском облике московских садов свидетельствует не только их общий характер, но и связи, которые в XVII в. существовали между Москвой и Голландией в области искусств, и примечателен в этом отношении факт приглашения голландских мастеров для работы в Оружейную палату[7].

Московские сады имели «зеленые кабинеты», располагались уступами (террасами), отличались разнообразием и обилием. В них были «беседки», «чердаки», кресла («троны»), «царское место», «теремы», «шатры», «шатрики», смотрильни, типичные для голландского барокко балюстрады, отделявшие один кабинет от другого, и т. д. Сады огораживались высокими изгородями (стенами), в которых делались окошки для обзора окружающей местности.

Сады «меняли природу» — создавались пруды с неестественно высоким уровнем воды, на прудах делали островки уединения (в Измайловском), пускали плавать целые флотилии потешных судов (небольшие лодки — как бы модели больших кораблей), стремились населить сады необычными и поющими птицами (из птиц более всего ценились перепелки и соловьи) и собрать в них возможно большее число редких растений, из которых преимущество отдавалось душистым и плодоносящим.

Наконец, не следует забывать, что сады были местом уединения царских детей. В селе Коломенском еще в прошлом веке показывали дуб, под которым Зотов учил Петра[8].

Сады в Москве и под Москвой были не только для красоты, от них получали плоды и ягоды. Однако не следует это практическое назначение преувеличивать и противопоставлять эстетической значимости садов. На Западе также в садах, в их «зеленых кабинетах», было много плодоносящих деревьев и кустов.

Плодоносность была одним из элементов садовой эстетики во все века. Плод считался таким же красивым, как и цветок, — хорош видом и вкусом.

Поэтому, как видно из документов, приводимых И. Забелиным, на Руси стремились, чтобы в садах были не только плодоносящие деревья, кусты и иная растительность, но чтобы вся даваемая ими снедь была в какой-то мере экзотической. Особенно много усилий делалось, чтобы пересадить в московские сады виноград. И это потому, что виноградное дерево считалось райским, как и яблони.

Характерная особенность русских садов XVII в. — «висячие» сады. И. Забелин пишет: «...в начале XVII столетия верховые сады были устроены при хоромах государя царевича Алексея. Комнатный сад Михаила Федоровича поддерживался и старательно украшался и при Алексее. В 1688 г. в этом саду поставлено было Царское место, великолепно украшенное живописью. Перила и двери сада были также расписаны красками»[9]. Из последнего замечания видно, что это были внешние сады на уровне комнат, а не сады в комнатах, что по тем временам вряд ли могло быть. Сады эти устраивались на сводах хозяйственных зданий,

над погребами, подвалами и т. п. «Каждое отделение дворца, — пишет Забелин, — имело свой собственный, отдельный садик».

Помимо «верховых», или «комнатных», садов в Кремле было два главных «набережных», каменных и «красных» сада — Верхний и Нижний. Первый располагался «на сводах большого каменного здания, фасад которого, со стороны Москвы-реки, опускался до подошвы кремлевского подола или до самого берега. Это здание в XVII столетии называлось запасным. А в XVIII — комиссариатским двором. В нем сохранялись запасы хлеба и соли»[10].

Сад простирался на 62 сажени в длину, но был сравнительно узок. Нижний сад также располагался на сводах здания «подле Набережной палаты к Тайницким воротам». Комнатные сады располагались у Потешного дворца. У последнего была «Потешная площадка», на которой малолетний Петр потешался воинскими играми с малыми ребятками. Цветники и грядки находились в этих комнатных садах в ящиках.

О Верхнем саде в Кремле И. Забелин пишет: «Верхний сад... был обнесен каменной оградой с частыми окнами, которая составляла собственно стены здания, где помещался сад. Из окон, украшенных резными, раскрашенными решетками, открывался обширный вид на Замоскворечье. В таком виде сад изображен на панораме Москвы, изданной в Голландии при Петре Великом ("Достопамятности Московского Кремля" г. Вельтмана).

Среди сада находился пруд, в который вода проведена была с Москвы-реки, посредством водовзводной машины, устроенной в угольной Кремлевской башне, получившей оттого название Водовзводной. Подле сада стояла другая такая же водовзводная башня, построенная в 1687 г. Верх ее украшался часами, а в середине помещалась машина, наполнявшая пруд водою. В пруде и в разных местах сада били фонтаны или водометы, называвшиеся также водяными чердака[11] или терема, украшенные резьбою и расписанные узорочно красками. Это были беседки. На пруде этого верхнего сада малолетний Петр Алексеевич плавал в лодках, в потешных маленьких карбасах и ошняках (шнеках), украшенных обыкновенно резьбою и красками»[12].

Набережные сады были на разных уровнях, но оба — высоко над уровнем Москвы-реки.

Замечательно, что именно на этих «Набережных прудах», а также в прудах Измайловского и Преображенского садов мальчик Петр получил свое первое пристрастие к навигационному искусству. Именно здесь был его первый потешный флот (позднее — на Яузе и Плещеевом озере у Переславля-Залесского). Потешный флот соответствовал потешным полкам Петра в тех же садах. Тем не менее встает вопрос: почему доставляло удовольствие плавать в потешных лодках и разных типах потешных кораблей не на естественном уровне Москвы-реки, а на искусственном уровне — над рекой?

Ответ, я предполагаю, должен учитывать следующее обстоятельство: разница уровней — натурального и искусственного — создавала особое ощущение «ненастоящести», которое требовалось для барочных садов. Ощущение «ненастоящего» поддерживалось и росписями — травным орнаментом: в садах, где были и натуральные цветы, собирались и сажались растения «не по климату» — в частности виноградная лоза. На «Набережных прудах» строились лодки различных типов, но, что важно, меньшего, чем натуральные, размера.

Затем необходимо учитывать, что многие церкви конца XVII в. также отвечали потребности в обозрении местности с высоты и имели над своими подклетами высокие гульбища. Прежде чем войти в храм, молящиеся поднимались по открытой лестнице на некую платформу, с искусственной высоты которой открывался вид на окружающую местность. Гульбище создавало у прихожанина особое настроение «вознесенности» над землей.

Такие гульбища имели церковь Покрова в Филях, Успения на Покровке, гульбищами обстраивался в XVII в. Василий Блаженный. В селе Коломенском в церкви Вознесения были также гульбища и на стороне, обращенной к Москве-реке и к заливным лугам, где часто происходила охота, а при Алексее Михайловиче было поставлено «царское место», откуда царь мог любоваться далью. Гульбища существовали вокруг трапезной

церкви в Троице-Сергиевой лавре и во многих других церквах XVI–XVII вв.

«Висячий» сад был устроен и в Ростове Великом по инициативе знаменитого ростовского строителя митрополита Ионы.

Архитектура в конце XVII в. стремилась быть «ненатуральной», «потешной», как бы игрушечной. В церквах эта «игра» была «серьезная»; в садах же и прудах Кремля — несерьезная.

Но в обоих случаях цель была оторвать человека от «естественного» уровня, заставить его ощутить нереальность реальности, победить в нем чувство приземленности. Своды с висячими гирьками, как бы опирающиеся на воздух, затейливой и чрезвычайно разнообразной формы купола, маковины, шатры, кровли разнообразной формы, в которых устраивались различные выпучины, бочковидности и прочее, — создавали впечатление нарушения законов тяготения.

Проблема преодоления пространства всегда была на Руси одной из особенностей восприятия окружающего мира. Она проступает в скорых передвижениях, в постановке высоких церквей и колоколен, издали видных.

В конце XVII в. определился еще один аспект этого стремления к преодолению пространства путем подъема человека на искусственную возвышенность, создания искусственного более или менее высокого уровня, как бы конкурирующего с уровнем земли и воды в естественной среде. Плавание в потешных прудах высоко над уровнем воды в Москве-реке давало, по-видимому, наиболее острое ощущение такого преодоления.

Петровские сады

Особый интерес Петра I к садам голландского барокко вовсе не объясняется только «местностью Петербурга»[13], а главным образом тем, что уже в детстве Петр привык к московским садам, испытавшим сильное влияние голландского барокко.

Вполне понятно, что Петр на всю жизнь сохранил особое отношение к садам и, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству[14].

Петру немногое пришлось менять в привычном для него садовом обиходе. Он сохранил, в частности, голландскую приверженность к цветам.

В отличие от московских садов, Петр I в своих петербургских садах стремился как можно интенсивнее населить их «значимыми» объектами, придать садам учебный характер, но так как обучению при Петре подвергалось все население России, то их наставительный характер должен был быть гораздо более универсальным.

Барокко из «школьного» XVII в. стало при Петре просветительским. С первых же лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством[15]. Нет никакого сомнения в том, что скульптурное убранство решало не только вопросы эстетического характера, но выполняло и определенный идеологический замысел — ввести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл «воскрешения» античной мифологии в послеренессансный период в Европе не заключался в восстановлении античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было, скорее, своеобразное «светское переосмысление» средневекового толкования мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового общеевропейского эмблематического значения.

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра на русском языке книга «Символы и эмблемы», затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, транспарантов, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой светской образованности, сменивший существовавшую до того церковную. Петру было необходимо перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему. Для установления более тесных культурных контактов с Европой он воспользовался наиболее сильно воздействующим искусством — садово-парковым.

Его Летний сад был своего рода академией, в которой русские люди получали начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт со скульптурными изображениями на темы «из фабол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из Эзоповых притчей»[16]. Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, Ораниенбаумского, а также Царскосельского.

С. Н. Шубинский отмечает, что в саду были клетки для птиц, голубятни, бродили «редкие породы пернатых», была устроена оранжерея, а относительно изображений басен Эзопа — что «император любил собирать здесь гуляющих и сам объяснял им смысл изображаемых басен»[17].

При всем их «учительском» характере петербургские сады сохраняли вместе с тем и свой развлекательный, «потешный» характер, столь типичный для голландского барокко. В дневнике Берхгольца подробно указывается, что именно находится в Летнем саду. В частности, «устроена в куще деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою, где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить, потому что уйти оттуда нет никакой возможности, как скоро отчалит стоящий вблизи ботик, на котором переправляются к беседке»[18].

Потешный элемент был и в других петровских садах — Сарском (Царском), Петергофском, в Стрельне и Ораниенбауме. Этот потешный элемент сохранялся и в последующем — во все время господства барокко. Даже в период, когда барокко уже отошло, в Камероновой галерее — в этом «прибежище философии», где были выставлены статуи и бюсты знаменитых мужей, по шуточной просьбе Ломоносова был шутливо же поставлен его бюст.

Большой простор для барочных шуток давали фонтаны. Здесь следует напомнить о различных «водяных курьезах» в Петергофе — «шутихах», «фаворитном фонтане», «забавном фонтане», «Егерской штуке», «Пирамиде».

Были в петровских садах и другие черты стиля голландского барокко. Не случайно любимым садоводом Петра был голландец Ян Роозен[19]. Как и в итальянских, в голландских садах дом хозяина мог находиться сбоку от оси сада — оси, на которой с обеих сторон располагались террасы и кабинеты. Это мы и видим в Летнем саду. Затем в голландском садоводстве было принято густо обсаживать дом или дворец деревьями. Так, в Голландском (Старом) саду Екатерининского парка деревья плотно примыкали к садовому фасаду Екатерининского дворца. Эти деревья в основном пережили Великую Отечественную войну и были вырублены лишь в 1960-е гг. в порядке более чем скромного «переустройства» Голландского сада под французский классицизм Версаля.

Пока что сохраняются еще деревья с морской стороны здания Монплезира в Петергофе.

Для голландских садов характерна была также асимметрия кабинетов, окружавших продольную соединительную аллею, как это мы видели до недавнего времени в Голландском (или Старом) саду Царского Села. Характерна также полная асимметрия двух еще недавно существовавших прудов в Голландском саду — левого и правого. Были в Голландском саду фруктовые участки и участки дикого леса — «Дикий сад». То же можно сказать и относительно Летнего сада в Петербурге, а также Петергофского, Ораниенбаумского и Екатерингофского.

Пейзажные парки рококо и романтизма

В Россию идеи пейзажных садов проникли с английскими руководствами Джона Лаудона. На русском языке идеи садово-паркового стиля «питореск», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с аглинского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 г.

Автор этой небольшой книжки подчеркивает органичность и «издавность» пейзажного стиля и приводит следующее характерное описание пейзажного парка: «Противуположение часто открывает красоты, которые бы, судя по положению места,

не можно было себе представить. Употребление онаго способнее во внутреннем расположении рощей, разные повороты дорог, закрытие и отверстие кустов, вид высоких больших деревьев, и внезапной переход от одного степени тени к другому могут впечатлеть в воображении величайшие идеи»[20].

Далее автор «Опыта» пишет, что «некоторой степени дикости в садах имеет противное действие симметрии строения, и большая часть здания от того лутчей вид имеют». Иными словами, контраст симметрии здания и нерегулярности окружающего сада — явление эстетически приветствуемое. В идейно-стилистической стороне пейзажных парков следует прежде всего отметить близость их к рококо, а затем — к романтизму.

Павловский парк, хотя и принадлежит к типичному проявлению предромантизма в садово-парковом искусстве, сохраняет, однако, и элементы рококо, где переход к «пейзажности» был очень характерен (вспомним живопись Буше, Ватто, Фрагонара и пр.). В частности, перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — реликт рококо.

В садах рококо очень сильна роль имитации. Вот что пишет А. Эфрос о Пиль-башне Гонзаго в Павловске: «Гонзаго получил строение готовым (до него здесь была мельница). Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своею росписью, придать строению характер “руины”. Вся суть этой работы Гонзаго — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью, — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши, и т. п.»[21]. А. Эфрос пишет о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфемеридах».

Иллюзионизм вымышленной архитектуры, живописный иллюзионизм, подмена действительности различными «обманками», оптические фокусы — все это типичные черты садов рококо, впитавших в себя и опыт итальянского ренессанса (живописный

иллюзионизм Перуцци в Фарнезине в Риме и др.), и голландского барокко. Гораздо большее значение, чем рококо, в пейзажных садах имел романтизм.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX в. одно из первенствующих мест. Пейзажный романтический парк — это не просто воспроизведение природы, близость к природе. Важнее говорить о другом — о близости пейзажных парков к пейзажной живописи.

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное и, в частности, романтическое садоводство только подражало природе, явственно видна и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы Ж. Делиля (1738–1813), имевшему в России XIX в. огромный успех.

Само название поэмы Делиля в подлиннике и в переводе А. Воейкова свидетельствовало о том, что в этом основном руководстве для устройства пейзажных садов суть их состояла в преобразовании природы: «Сады, или Искусство украшать сельские виды»[22]. В этом смысле Делиль — Воейков высказываются на протяжении всей книги неоднократно:

Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:
Твоя Природа! Сам рисуй и поправляй,
Но не спеши садить, смотря и замечая,
Учися украшать, Природе подражая.
Дерзай, Бог создал свет, а человек украсил.

Устроитель пейзажных садов, по мысли Ж. Делиля, должен в первую очередь подражать не природе, а живописцам — и живописцам прежде всего XVII в.: Никола Пуссену и Клоду Лоррену, писавшим по преимуществу виды Римской Кампаньи:

Печать отличия святыней почитай;
Картины сельские рисуй и украшай
Чертами красоты им свойственного рода:
Природа лучше там, однако все — Природа;
Картина верная, хоть нет ей образца.
Так Берген[23] и Пуссень, два славные творца,
Умели выбирать и овладеть красами;

И все, что живопись могла в природе взять,
Садовник! поспеши обратно ей отдать.

Подражание живописи определяет в поэме Делиля и всю терминологию; садовый архитектор становится для него прежде всего садовым живописцем: он живописует, рисует, накладывает краски, подбирает оттенки листвы, рассчитывает окружающие виды и открывающиеся перспективы.

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: «Садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу к изображению разными колерами и зеленями картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот напротив должен производить то же различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурою»[24]. Важные сведения о том, как практически осуществлялось в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов[25].

Сочетание природы и искусства живописи характерно для каждого пейзажного парка, в том числе и для первого по значению и красоте — Павловского.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Паулелуст. Великая княгиня Мария Федоровна Вюртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбили несколько построек, напоминавших ей места ее детства. «Домики Крик и Крак, хижина Пустынника, так же как и название деревни Эроп перенесены на дальний север из родного Марии Федоровны Монбельярского парка»[26]. Иными словами, Павловский парк устраивался на первых порах как парк личных воспоминаний. Мария Федоровна, конечно, придавала Павловскому парку значение Аркадии — поэтому-то в Павловске заняли такое важное место пастушеская хижина, молочная ферма. Но одновременно с этим Мария Федоровна ставила в парке мемориалы покойным: «Супругу благодетелю»

и «Памятник родителям». Смерть и счастье сочетались не только в саду Павловска.

Тема сочетания счастья и смерти широкой полосой проходит через все изобразительное искусство и литературу эпох рококо и романтизма.

Тема смерти, вводимая через ее атрибуты: мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы и прочее, — присутствует и в знаменитом описании Павловского парка у В. А. Жуковского:

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;
Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.

«Славянка»

К чувствам, возбуждающим в садах поэтические настроения, относится, по представлениям конца XVIII — начала XIX в., прежде всего меланхолия.

Н. К. Карамзин пишет в стихотворении «Меланхолия. Подражание Делилю»:

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, Печали, вид имеешь.
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней.

Далее Карамзин прямо переходит к отражению меланхолии в природе и к описанию того, что находящемуся в меланхолии всего приятнее в окружающем его пейзаже.

Для меланхолии необходимо прошлое, воспоминание о прошлом и прежде всего, как это выясняется из всего, что составляло меланхолическую особенность романтических садов, — дума об умерших друзьях и родных.

Мария Федоровна в своем «Розовом павильоне» стремилась отметить пребывание в Павловске поэтов, писателей и худож-

ников. Для посетителей в «Розовом павильоне» предназначался альбом, в который заносили свои впечатления от парка: художники писали небольшие акварели и делали зарисовки, поэты вписывали стихи или размышления. В «Розовом павильоне» собирались по воскресеньям и читали свои стихи Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов... Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях, не был безразличен к своей поэтической истории.

Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX в. было рассчитано на то, чтобы населить парки различными мемориями личного и исторического характера.

Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» говорят о памятниках Екатерининской военной славы, об обелисках и колоннах, воздвигнутых в честь побед русской армии и флота. Это не были публичные и парадные памятники для стечения зрителей, но для патриотических размышлений немногих. Стихи Пушкина носят именно этот характер, и они как бы продолжают тенденцию самих памятников «заговорить» о прошлом, вылиться в словесную форму. Другая группа памятников, связанных с личными воспоминаниями и чувствами царственных владельцев, в стихах Пушкина совершенно не отразилась, ибо он не был придворным пиитом, но темы дружбы, любви, уединенных встреч на лоне природы играют огромную роль в его лицейских стихотворениях. Изображенный в них пейзаж по преимуществу «лорреновский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов. Соединение в Екатерининском парке памятников победы русской армии и русского флота с мемориальными памятниками чисто личного значения (как, например, памятник собаке Екатерины) имеет принципиальный характер. В романтизме как бы уравниваются исторические события и лично биографические. Херасков во вступлении к поэме «Пилигримы» (1795) заявляет:

Я пел и буду петь героев и безделки.

В садах всех стилей особое значение имели музыка и благоухание. В садах романтизма музыка предпочиталась преимущественно «природная» — пение птиц, музыкальные инструменты, приводимые в движение ветром и водой, а характер благоухания, может быть, и изменялся, но мы имеем об этом слишком мало сведений.

Если в эпоху барокко деревья группировались в боскеты, то в романтических садах особое значение приобретает единственное и уединенное дерево — преимущественно дуб. Его уединение, иногда на вершине Парнаса (здесь оно было особенно желательно), среди романтической формы эрмитажа, среди поляны, на берегу вод (тут играло свою роль и его отражение), или, если дерево было старым, то в тесном окружении молодых деревьев, особенно ценилось в эпоху романтизма.

Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он «долгожитель» среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке, как липа; дуб — индивидуальность, которую в эпоху романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе.

За старыми деревьями в Павловском парке в конце XVIII и начале XIX в. был особый уход. Их, если было необходимо, подпирали столбами, бревнами, чтобы они не упали. И это считалось красивым, наводящим на меланхолические размышления, как и существовавшие в параллель к ним искусственные руины, полузакопанные в землю обломки статуй.

Еще в XVIII в. известный английский садовод Стефан Свитцер в книге «Образы садов» защищает старые деревья от вырубок. Лучше спалить собственный дом, пишет С. Свитцер, чем срубить старое благородное дерево, вырастить которое можно только годами и столетиями. Свитцер пишет также, что ландшафтные планы должны подчиняться природе в большей мере, чем природа подчиняется планам. Иными словами, планировщик садов должен в своих планах учитывать особенности уже существующих насаждений, бережно сохраняя старые деревья.

Русские усадебные сады

А. Т. Болотов наглядно описывает в «Жизни и приключениях Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков» выработку русского стиля паркового искусства. Новые усадебные сады он называет англо-русскими или русско-английскими. Характерные особенности русских усадебных садов определились в конце XVIII и начале XIX в. Происхождение их было в России не столько английское, сколько немецкое. Они создавались под влиянием сочинений о садах К. Гиршфельда, частично переводившихся А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине». Вблизи дома владельца располагался цветник. Цветник с его обычно архитектурным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка. Обязательным было выращивать в цветнике наряду с яркими цветами — душистые. Цветник мог представлять собой остатки регулярного сада. На русские помещичьи сады из регулярных стилей садоводства особенно повлияло голландское барокко (с середины XVII и до середины первой половины XVIII в.) и рококо с его полупейзажной буколичностью. Французский классицизм не прижился — ни в царских парках, ни тем более в садах среднего дворянства. Помпезный французский классицизм требовал слишком больших пространств перед домом и служил не столько для отдыха, сколько для пышных приемов. Деревья в России перестали стричь очень рано, и если в конце XVIII и начале XIX в. еще стригли кусты, то только вблизи дома. Если сад и парк разбивали в конце XVIII и начале XIX в. — в эпоху романтизма, то вблизи дома кое-какие намеки на регулярность сохраняли: считалось неудобным непосредственно переходить от архитектуры к свободной природе. Около дома сажались цветы в правильно оформленных клумбах. Мало того, прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность — прямые, но не стриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. Аллеи лип бывали действительно темные и прохладные. Кроме аллеи, устраивались и «зеленые

гостиные»: липы тесными рядами сажались вокруг площадки, где можно было поставить стол и скамейки-«сиделки». Исключение делалось только для широких подъездных дорог, которые обсаживались не только липами, но и дубами...

Между аллеями темных лип, стоявших темной стеной и дававших густую темную тень, бывал и подлесок, где укрывались соловьи. Подлесок никогда не вырубался сразу, как рассказывал мне замечательный знаток русских усадеб, хранитель тургеневской усадьбы Спасского-Лутовинова Борис Викторович Богданов. Подлесок вырубался в одном месте и оставлялся в другом — пока не подрастет эта птичья защита. В Спасском-Лутовинове среди тенистых деревьев росли незабудки и ананасная земляника.

Сады не служат больше для украшения придворного быта, для ансамблей, приема гостей, повышения престижа хозяев. Мы можем сейчас любоваться садами только через призму времени, и при этом они требуют сложных объяснений, знания мифологии. Сады стоили владельцам огромных расходов, подчас сотен садовников, оранжерей, теплиц, питомников. Признаками хорошего вкуса хозяина в XVIII и начале XIX в. были прежде всего сад и парки, их устройство. Поэтому на сады тратились громадные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX в. обычно была почти равной стоимости дворца.

Сады пережили богатую жизнь, отразили в себе различные садовые стили, обстроены постройками, не согласующимися с их первоначальными планами. Даже галерея Камерона не согласуется с рококо растреллиевского Екатерининского дворца, если между ними отсутствуют разделявшие их старые деревья. Нельзя снести в Летнем саду не только «Кофейный домик», но и памятник «дедушке Крылову».

Большинство садов изменило свою функцию в окружающей местности. Так, например, Летний сад стал частью громадного городского ансамбля. Зеленая ровная масса его высоких лип — это четвертая стена громадного ансамбля Марсова поля. Знаменитая ограда Фельтена со стороны Невы — оправа для больших деревьев, а не для неровного ряда молодых деревьев пер-

вой половины XVIII в. Старые липы Летнего сада стоят за этой оградой, как в драгоценной вазе, ровным рядом выступая из нее на одну треть. Не случайно единственным значимым элементом этой решетки являются вазы. Особенно многозначительны вазы на воротах ограды, где цветы выступают из них в том же пропорциональном отношении, что и деревья Летнего сада из самой ограды, — один к трем.

Как же быть с остатками дошедшего до нашего времени садово-паркового великолепия? Ни в одном искусстве вопрос о сохранении его памятников не стоит так сложно и не требует от хранителей такой общей эстетической культуры, знания истории искусств (при этом всех искусств) и такого умения соединять свои знания с общим интеллектуальным отношением к прошлому.

Возвращать сады ко времени их организации (а сады сажались «на вырост») или к поре их наивысшего процветания? Возможно ли полностью омолодить стареющий организм, вернуть его в обстановку старых эстетических и натурфилософских представлений, в обстановку исчезнувшего быта, забыть о том, что в садах существует множество исторических наслоений, поэтических воспоминаний?

Вырубить старые деревья и посадить на их место молодые, чтобы восстановить «вид»? Но это будет другой «вид». Сад утратит свою документальность. Да и немыслимо убрать из сада разновременные садовые постройки, скульптуры, памятники, каждые из которых имеют свою эстетическую и историческую ценность. Сады растут и постоянно меняются, меняются и коренным образом посетители, весь садовый быт. Изменился социальный строй, с которым были связаны наиболее прославленные из садов. Нет уже ни монархов и помещиков с их садовыми развлечениями, ни сотен садовников и садовых рабочих. Экзотические растения давно перестали быть экзотическими.

Исчезли многие сорта цветов. Изменились представления об идеальном мире — Эдеме, изменилась «философия природы», которую сады представляли. Их старые и высокие деревья играют роль своеобразных городских стен.

Я думаю, главная беда наших реставрационных работ вообще связана с неправильным пониманием того, что такое реставрация. Реставрация — это не возвращение памятнику его первоначального вида.

Попытки вернуться к первоначальному виду сопряжены обычно с субъективными истолкованиями этого первоначального вида, с современными представлениями о красоте и пр. В реставрациях такого рода больше всего появляется ошибок и невосполнимых утрат.

Восстанавливать первоначальный вид наших исторических памятников просто невозможно, за очень редкими исключениями, как невозможно подменить исторический документ его копией или макетом. Ведь памятники, а сады и парки тем более, «живут», меняются, обрастают пристройками. Убирать эстетически ценные наслоения разных эпох просто невозможно. Разросшийся парк приобретает новую, свою красоту, и нет нужды и права убирать эту красоту ни с исторической, ни с эстетической точек зрения. Тем более что «начинать все сначала», сажать новый парк и разводить новый сад не обязательно на старом месте, а можно сделать это на новом. Приобретенную же новую красоту старых парков, в результате их старения, надо только увидеть и выделить в них старое и ценное, убирая «самосев» (и то не всегда весь и всякий). Намек на старую регулярность можно давать стрижкой больших деревьев во всю их высоту, как это делается в венском Бельведере или в Вильнове под Варшавой, но при этом сохранять деревья-документы. К старым деревьям на место погибших можно отлично подсаживать молодые: они быстро догоняют старые в росте и поддерживают их, принимая на себя часть напора ветра и часть губительной для старых деревьев инсоляции и помогая сохранить на привычном для старых деревьев уровне грунтовые воды. Так надо было бы непременно сделать на площадке со стороны моря в петергофском Монплезире, которую А. Н. Бенуа считал самым красивым местом во всех петербургских парках.

Надо принять во внимание и то, что у нас нет разработанного источниковедения изобразительных материалов по садам. Со-

временные реставраторы часто относятся к старым гравюрам и акварелям так, как будто бы они сделаны на основе фотографического реализма. Знаменитые граверы XVIII в. на самом же деле нередко убирали со своих гравюр большие деревья, если они заслоняли им вид на главный объект изображения, или, напротив, показывали деревья там, где их не было, чтобы создать равновесие в композиции, дать «приличествующий» дворцу фон, просто заполнить пустое место. Например, Т. А. Васильев изобразил в 1827 г. Екатерининский дворец в Царском Селе. Здание Лицея уже существовало. Пушкин закончил в нем свое образование. Но здания Лицея нет на изображении Т. А. Васильева, так как оно заслонило бы ему вид на дворец.

Зато с правой стороны изображения Т. А. Васильев пририсовал высокие деревья, существование которых сомнительно. Просто художнику нужно было уравновесить композицию и создать кулисы. Другой пример недостоверности изображений иного рода — изображение топографом П. А. Сент-Илером в середине XVIII в. Нижнего Петергофского парка. Известно, что Петр сохранил лес в этом месте, приказав только прорубить в нем аллеи. Но у Сент-Илера нет леса, а есть как бы постриженные конусом маленькие деревья. На самом деле это не деревья, а топографические знаки деревьев — вернее леса. Восстанавливать Нижний Петергофский парк по планам Сент-Илера совершенно невозможно. Его изображения надо уметь «читать». Время уничтожает, но время же сохраняет. Красота, умирая, творит новую красоту. Регулярные сады сажались с расчетом на их будущий рост. Не следует возвращать красоту к ее младенческому возрасту — это и невозможно. Надо уметь находить в старости свою красоту и поддерживать связь новой (а по существу, старой) красоты со старой (а по существу, юной, младенческой).

«САДЫ ЛИЦЕЯ»

1

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

Сады, как известно, были непременной принадлежностью лицеев и академий, начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Спевсипп поставил в саду Платоновской академии изображения харит, а перс Митридат — статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой лицей вскоре после Платоновской академии, и также с садом, где преподавание происходило на прогулках учителя с учениками (школа перипатетиков).

В Средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставлявшиеся скульптурными группами, символизировавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской академии. В флорентийской Академии огромную роль играли сады Медичи при монастыре Сан-Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали

Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджело Полициано. Сад в Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры[2]. Во время пребывания в Академии Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Кстати, здесь же, в монастыре Сан-Марко, жил и будущий русский публицист и богослов — Максим Грек.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к Средним векам, — вспомним знаменитые “backs” в колледжах Оксфорда и Кембриджа. Знакома была эта традиция и самим лицеистам. Вот что писал И. И. Пущин в своих «Записках о Пушкине»: «новое заведение», Пущин разумеет Лицей, «самым своим названием поражало публику в России, — не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали с своими учениками»[3].

Садовое искусство было не только ученым и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике, — вспомним Петрарку, Томсона, Попа, Аддисона и Гёте[4]. Идеологический момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей»[5]. Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин 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 «В начале жизни школу помню я» (1830), в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада на душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в его лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо заглянуть в чрезвычайно сложную и малоизвестную у нас область садово-паркового искусства.

2

Европейское садовое искусство Нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в 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 Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в тема-

тике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированы и посвящены каждый своей теме. В одном бывал устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем — собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты, и залы во дворцах, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства, имеющий свои разновидности в стиле барокко, рококо или французского классицизма.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности[6]. Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат именно природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «...только природа — ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость сообразовываться с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов — это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов — писатели любовных историй. ...Что касается меня... мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» (Зритель. № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели не только «великие стили», стили эпохи, но и индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили

регулярного садоводства. Отметим два главнейших — французский классицизм и голландское барокко. Французский классицизм обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские барочные сады в большей мере, чем классицистические французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно сады голландского барокко (регулярные). Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец Ян Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским[7].

Вдоль фасада Екатерининского дворца, перестроенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась для того, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к естественной природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той эстетической агитации, которую развивали сторонники пей-

зажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она — в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством — сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполем о Вильяме Кенте (одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства): «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад»[8]. Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства во всех его стилях — барокко, классицизма и рококо. Нельзя считать также, что Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился значительно раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников эпохи смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, то есть Англией вигов»[9]. Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., то есть значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо. Однако элементы пейзажных парков уже достаточно отчетливо проявились в Италии и Англии еще в XVII в.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, и верность природе местности — верности природе в морали и политике. Партия вигов — это первый источник пейзажного

сада, философия рационализма — второй. Разум — человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе»[10]. Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере философски объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее,— пишет Н. Певзнер далее,— эта концепция (концепция пейзажного парка. — *Д. Л.*) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породили ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывает, как после Утрехтского мира свершение "большого путешествия" стало вопросом престижа, как ценители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как они нашли их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привезли на родину картины или гравюры с произведений этих художников, как воодушевляли художников Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов попробовали преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена»[11]. Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов[12].

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампаньи, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали Голландский сад в Царском Селе,

важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить всевозрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и прочее, и прочее). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту "sensibility of gardens"[13], которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок в своей садовой тематике. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок sensibility (чувствительности), и это отчетливо сказывается в знаменитой — благодаря пушкинским стихам — скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная — sensibility.

3

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на sensibility царскосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. «Сады Лицея» — это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах Средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым кабинетам Голландского сада перед Екатерининским дворцом, который ко времени Пушкина уже несколько изменил свой характер.

Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом

и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с кельей. Напомним хотя бы его поэму «Монах» и послание «Наталье», заканчивающееся словами: «Знай, Наталья! — я... монах!» Тема уединения рисуется им в стихотворениях «Городок (К***)», «Дубравы, где в тиши свободы...» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий микрокосм; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и пр.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над естественным уровнем прудах (пруды на террасах, возвышающихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и пр.). С этой шутливой семантикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа, пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок[14]. И это понятно: уже по представлениям XVIII и начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наибо-

лее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон» (1816). Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения:

Друзья мои! возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгу ночь глубок ваш будет сон!

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были непременным элементом пейзажных парков. Были они и в царскосельских парках.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но и чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.

Образы природы пейзажных парков Царского Села глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, злачные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе»). Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические — памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем, что

Павел I увез из Царского Села большинство статуй и «сады Лицея» вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам.

Памятники русским победам — это другая сторона sensibility Царского Села, и здесь следует отметить влияние поэзии Оссиана. В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами Оссиана связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место.

Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и пр.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов — архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства, как уже говорилось, не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII — начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, 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 натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утехи»[15].

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

Пушкинское понимание царскосельских садов как садов свободы, тишины, уединения было свойственно и другим поэтам-лицеистам. Дельвиг писал:

Я редко пел, но весело, друзья!
Моя душа свободно разливалась.
О царский сад, тебя ль забуду я?
Твоей красой волшебной оживлялась
Проказница фантазия моя,
И со струной струна перекликалась,
В согласный звон сливаясь под рукой, —
И вы, друзья, любили голос мой.

«К друзьям» (1817)

Царскосельские сады явились для Пушкина школой, в которой он учился понимать природу. Многое в его понимании пейзажей Михайловского и Тригорского явилось для него как бы продолжением философии свободного сада, выработанного в практике романтического садоводства.

Пушкин был нравственно воспитан «садами Лицея» и присущей им свободой вольной природы. Между его ощущением, с одной стороны, царскосельских садов, а с другой — природы Михайловского не было принципиальных различий. Подобно тому, как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу — Мильтона, Томсона, Попа,— пейзажная лирика Пушкина была так же тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы, особенно в деревне. Именно поэтому естественность и чистота природы вызывали в Пушкине по

контрасту чувство горечи от неправды в человеческих отношениях, а простор полей и свобода пейзажа — возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея» Пушкин, появившись в Михайловском, пишет стихотворение «Деревня», в котором с такою резкостью противопоставил «мирный шум дубрав и тишину полей» «рабству тощему» русского крестьянства.

Царскосельские сады, кроме того, научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина с постоянными, очень характерными для нее реминисценциями прошлого.

Царскосельский парк был парком воспоминаний, и, как указывал И. Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село», еще в Лицее тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «...именно в Царском Селе, в этом парке “воспоминаний” по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться наклонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже особенно любил этот душевный настрой»[16].

Уже в 1829 г. Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой...

Воспоминания рождала в Пушкине не только романтическая часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией человеческой регулярности и созданной временем природной свободой. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду — античные символические и аллегорические фигуры:

Всё — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры...

«В начале жизни школу помню я...»

Поскольку для Пушкина царскосельские сады во всех частях были прежде всего садами, навевавшими воспоминания, давшими ему, великому поэту, одну из самых важных тем его лирики, — хранить в них все воспоминания, связанные с Пушкиным, наш первейший долг, долг перед русской культурой.

Когда в начале XX в. А. Бенуа установил своего рода культ времени Елизаветы Петровны[17] и французского классицизма в садоводстве, это было своего рода снобистским увлечением, шедшим вразрез со всем пониманием царскосельских садов, установленным в русской поэзии Пушкиным. И не случайно Ахматова писала, как бы полемизируя с А. Бенуа:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

(Курсив мой. — *Д. Л.*)

Садово-парковое искусство — это прежде всего искусство содержательное, связанное с определенными философскими и поэтическими ассоциациями[18].

ПРИМЕЧАНИЯ

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

[1] *Делиль Ж.* Сады, или Искусство украшать сельские виды / пер. А. Воейкова. Спб., 1816. Перевод Воейкова издавался в начале XIX в. два раза.

[2] Здесь А. Воейков имеет в виду сад XVII в. «в селе Софьине в 40 верстах от Москвы по Коломенской дороге».

[3] Первое значение слова «виноград» — «фруктовый сад» (см.: Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975. Вып. 2. С. 185).

[4] *Раппопорт П. А.* Борисов городок // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1955. Т. 3, № 44. С. 59–76.

[5] Главные из работ И. Забелина: Московские сады в XVII столетии // Журнал садоводства. 1856. № 8 ; Домашний быт русских царей в XVI–XVII ст. М.,

1862. Ч. 1 ; Выписка заморских деревьев в 1654 году // Журнал садоводства. 1859. Янв. (отдел «Смесь») ; Материалы для истории города Москвы. М., 1884 ; История города Москвы. М., 1905 ; Опыт изучения русских древностей и истории. М., 1973. Ч. 2. См. также: *Снегирев И. М.* Взгляд на историческое садоводство в Москве до Петра I // Ведомости Моск. гор. полиции. 1853. № 168.

[6] *Забелин И. Е.* Черты русской жизни в XVII столетии // Отечественные записки. 1857. № 1. С. 339.

[7] *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1916. Т. IV. С. 8, 15.

[8] *Любецкий С. М.* Окрестности Москвы в историческом отношении и в современном их виде для выбора дач и гулянья. М., 1880. С. 142–149.

[9] *Забелин И.* Московские сады в XVII столетии. С. 13.

[10] *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI–XVII ст. С. 74.

[11] «Чердаками» назывались открытые помещения и отдельные строения, у которых не было стен, а крыша держалась на столбах или стенах, не закрывавших с них вида, а к ним — доступа воздуха.

[12] *Забелин И.* Московские сады в XVII столетии. С. 12.

[13] Так считает Т. Б. Дубяго (*Дубяго Т. Б.* Русские регулярные сады и парки. Л., 1962. С. 31).

[14] *Успенский А. И.* Императорские дворцы. М., 1913. Т. 2 (сноска 1 к с. 1). Фактическая история устройства садов при Петре I довольно хорошо изучена. Наиболее полный обзор материалов см. в указанной книге Дубяго Т. Б. «Русские регулярные сады и парки». Там же литература вопроса и отсылки к архивным материалам.

[15] *Дубяго Т. Б.* Летний сад. М. ; Л., 1951. С. 14.

[16] Там же. С. 39 и след. Опись 31 фонтана со скульптурными группами см. на с. 44 и след.

[17] *Шубинский С. Н.* Очерки из жизни и быта прошлого времени. Спб., 1888. С. 22.

[18] Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721–1725. М., 1902. С. 62.

[19] Весьма возможно, что многие садовые проекты французского архитектора Леблона (1679–1718), приехавшего в Россию в 1716 г., не получили своего осуществления, за исключением Петергофского сада и некоторых других, именно потому, что у Леблона был другой стиль оформления садов и Петру не нравились его проекты. Т. Б. Дубяго предполагает, что Петру Леблон казался недостаточно смелым проектировщиком, но дело, скорее, в другом — в несоответствии проектов Леблона «голландским» вкусам Петра, в частности его любви к цветникам. См.: *Дубяго Т. Б.* Летний сад. С. 24 и след.

[20] Опыт о расположении садов. С. 24. Неправильности грамматического согласования в тексте перевода оставляю, как в подлиннике.

[21] *Эфрос А. М.* Гонзаго в Павловске // Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 93.

[22] В подлиннике поэма Жака Делиля называется “Les jardins ou L’art d’embellir les paysages” (1782).

[23] Имеется в виду Klaus Berhem (1620–1683).

[24] Экономический магазин. 1786. Ч. XXVII. С. 227, 234, 240. «Экономический магазин» включал множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Т. Болотовым в 1780–1789 гг.

[25] См. об этом: *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738–1795. Спб., 1873. Т. 4.

[26] *Кобенко Дм.* Цесаревич Павел Петрович в 1754–1796: историческое исследование. 2-е изд., доп. Спб., 1888. С. 160.

«САДЫ ЛИЦЕЯ»

[1] Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. N. Y., 1964. Vol. 3. P. 129–131).

[2] Сад Медичи цел до сих пор (Giardino dei semplici), но уже без скульптур.

[3] *Пущин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1979. С. 31.

[4] Подробно см.: *Dixon H. J.* The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. L., 1976.

[5] *Свиньин П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. Спб., 1817. С. 146.

[6] Французский архитектор Жан Батист Александр Леблон указывал, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), пальметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и пр. (La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou Ton traite á fond les beaux Jardins appellés communément les Jardins de Plaisance et de Propreté. A la Haye, chez Pierre Husson, 1715).

[7] См.: *Вильчковский С. Н.* Царское Село. Спб., 1911. С. 143. Могу сослаться на свои личные воспоминания и на воспоминания старых царскоселов, помнивших «Голландку» — Старый сад.

[8] См.: *Cowell F. R.* The Garden as a Fine Art. L., 1978. P. 171.

[9] *Pevsner N.* Studies in Art. Architecture and Design. N. Y., 1968. Vol. 1. P. 100 (перевод мой).

[10] Ibid. P. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: *Hussy Chr.* The Picturesque. L., 1927. См. также: *Hadfield M.* Gardening in Britain. L., 1960 ; *Hyams Ed.* The Endlish Garden. L., 1962.

[11] *Pevsner N.* Op. cit. P. 101.

[12] См.: *Hyams Ed.* Capability Brown and Humphry Repton. L., 1971. P. 4.

[13] Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов».

[14] «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски,

то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (*Львов Н. А.* Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: *Гримм Г. Г.* Проект парка Безбородко в Москве: материалы к изучению творчества Н. А. Львова // Сообщения Института истории искусств. Вып. 4–5 : Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. С. 121–122).

[15] Сообщения Института истории искусств. С. 110.

[16] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 309.

[17] См.: *Бенуа А.* Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. Спб., 1910.

[18] См. подробнее: *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Воспитание любви к родному краю, к родной культуре, к родному селу или городу, к родной речи — задача первостепенной важности, и нет необходимости это доказывать, начинается с малого — с любви к своей семье, к своему жилищу, к своей школе. Постепенно расширяясь, эта любовь к родному переходит в любовь к своей стране — к ее истории, ее прошлому и настоящему, а затем ко всему человечеству, к человеческой культуре.

Истинный патриотизм — это первая ступень к действенному интернационализму. Когда я хочу себе представить истинный интернационализм, я воображаю себя смотрящим на нашу Землю из мирового пространства. Крошечная планета, на которой мы все живем, бесконечно дорогая нам и такая одинокая среди галактик, отделенных друг от друга миллионами световых лет!

Человек живет в определенной окружающей среде. Загрязнение среды делает его больным, угрожает его жизни, грозит гибелью человечеству. Всем известны те гигантские усилия, которые предпринимаются нашим государством, отдельными странами, учеными, общественными деятелями, чтобы спасти от загрязнения воздух, водоемы, леса,

чтобы сохранить животный мир нашей планеты, спасти становища перелетных птиц, лежбища морских животных. Человечество тратит миллиарды и миллиарды не только на то, чтобы не задохнуться, не погибнуть, но чтобы сохранить также природу, которая дает людям возможность эстетического и нравственного отдыха. Целительная сила природы хорошо известна.

Наука, которая занимается охраной и восстановлением окружающей природы, называется экологией и как дисциплина начинает уже сейчас преподаваться в университетах.

Но экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды. Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, нравственной самодисциплины и социальности. А между тем вопрос о нравственной экологии не только не изучается, он даже и не поставлен нашей наукой как нечто целое и жизненно важное для человека. Изучаются отдельные виды культуры и остатки культурного прошлого, вопросы реставрации памятников и их сохранения, но не изучается нравственное значение и влияние на человека всей культурной среды во всех ее взаимосвязях, хотя сам факт воспитательного воздействия на человека его окружения ни у кого не вызывает ни малейшего сомнения.

Вот, к примеру, после войны в Ленинград вернулось, как известно, далеко не все довоенное население, тем не менее вновь приехавшие быстро приобрели те особые, ленинградские черты поведения, которыми по праву гордятся ленинградцы. Человек воспитывается в определенной, сложившейся на протяжении многих веков культурной среде, незаметно вбирая в себя не только современность, но и прошлое своих предков. История открывает ему окно в мир, и не только окно, но и двери, даже ворота. Жить там, где жили революционеры, поэты и прозаики

великой русской литературы, жить там, где жили великие критики и философы, ежедневно впитывать впечатления, которые так или иначе получили отражение в великих произведениях русской литературы, посещать квартиры-музеи — значит обогащаться духовно.

Улицы, площади, каналы, дома, парки — напоминают, напоминают, напоминают... Ненавязчиво и ненастойчиво творения прошлого, в которые вложены талант и любовь поколений, входят в человека, становясь 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, пусть даже и плохонькие, — значит, у него нет любви к своему городу. Если человек равнодушен к памятникам истории своей страны — он, как правило, равнодушен и к своей стране.

Итак, в экологии есть два раздела: экология биологическая и экология культурная, или нравственная. Убить человека биологически может несоблюдение законов биологической экологии, убить человека нравственно может несоблюдение законов экологии культурной. И нет между ними пропасти, как нет четко обозначенной границы между природой и культурой. Разве не влияло на среднерусскую природу присутствие человеческого труда? Крестьянин веками трудился, ласково гладил холмы и 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 отраженинем. Деревянные стены долго сохраняли тепло рук их строителей. Золотая маковка не только издали светилась как украшение, но и была ориентиром для путника. Не само здание как таковое было нужно человеку, а здание, поставленное в определенном месте, украшающее его, служащее гармоническим завершением ландшафта. Поэтому и хранить памятник и ландшафт нужно вместе, а не раздельно. Вместе, в гармоническом их сочетании, они входят в душу человека, обогащая его представления о прекрасном.

Человек — существо нравственно оседлое, даже и тот, кто был кочевником, для него тоже существовала «оседлость» в просторах его привольных кочевий. Только безнравственный человек не обладает оседлостью и способен убивать оседлость в других.

Все мною сказанное не значит, что надо приостановить в старых городах строительство новых сооружений, держать их «под стеклянным колпаком» — так искаженно хотят представить позицию защитников исторических памятников некоторые не в меру рьяные сторонники перепланировок и градостроительных «улучшений».

А это значит только, что градостроительство должно основываться на изучении истории развития городов и на выявлении в этой истории всего нового и достойного продолжать свое существование, на изучении корней, на которых оно вырастает. И новое должно также изучаться с этой точки зрения. Иному архитектору, может, и кажется, что он открывает новое, в то время как он только разрушает ценное старое, создавая лишь некоторые «культурные мнимости».

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

Так же точно следует сказать, что простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование тра-

диции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему.

Возьмем, скажем, такой древний и всем хорошо знакомый русский город, как Новгород. На его примере мне легче всего будет показать свою мысль.

В древнем Новгороде не все, конечно, было строго продумано, хотя продуманность в строительстве древнерусских городов существовала в высокой мере. Были случайные строения, были случайности и в планировке, которые нарушали облик города, но был и его идеальный образ, как он представлялся в течение веков его строителям. Задача истории градостроительства — выявлять эту «идею города», чтобы продолжать ее творчески в современной практике, а не глушить новой застройкой, противоречащей старой, а потому по большей части мертвой и мертвящей.

Новгород строился по обоим низким берегам Волхова, у самих полноводных его истоков. В этом его отличие от большинства других древнерусских городов, стоявших на крутых берегах рек. В тех городах бывало тесно, но из них всегда виднелись заливные луга, столь любимые в Древней Руси широкие просторы. Это ощущение широкого пространства вокруг своих жилищ было характерно и для древнего Новгорода, хотя и стоял он не на крутом берегу. Волхов мощным и широким руслом вытекал из Ильмень-озера, которое хорошо было видно из центра города.

В новгородской повести XVI в. «Видение пономаря Тарасия» описывается, как Тарасий, забравшись на кровлю Хутынского собора, видит оттуда озеро, как бы стоящее над городом, готовое пролиться и затопить Новгород. Перед Великой Отечественной войной, пока еще цел был собор, я проверял это ощущение: оно действительно очень острое и могло повести к созданию легенды о том, что Ильмень грозил затопить собой город.

Но Ильмень-озеро виднелось не только с кровли Хутынского собора, но прямо от ворот Детинца, выходящих на Волхов.

В былине о Садко поется, как Садко становится в Новгороде «под башню проезжую», кланяется Ильменю и передает поклон от Волги-реки «славному Ильмень-озеру».

Вид на Ильмень из Детинца, оказывается, не только замечался древними новгородцами, но и ценился. Он был воспет в былине...

Кандидат архитектуры Г. В. Алферова в своей статье «Организация строительства городов в русском государстве в XVI–XVII веках» обращает внимание на «Закон градский», известный на Руси начиная по крайней мере с XIII в. Восходит он к античному градостроительному законодательству, заключающему четыре статьи: «О виде на местность, который представляется из дома», «Относительно видов на сады», «Относительно общественных памятников», «О виде на горы и море». «Согласно этому закону, — пишет Г. В. Алферова, — каждый житель в городе может не допустить строительства на соседнем участке, если новый дом нарушит взаимосвязи наличных жилых сооружений с природой, морем, садами, общественными постройками и памятниками. Византийский закон апопсии (вид, открывающийся от здания. — *Д. Л.*) ярко отразился в русском архитектурном законодательстве "Кормчих книг"...»[1]

При анализе 38-й грани 49-й главы «Закона градского», действовавшего на Руси, легко выявить рассматриваемые в этой главе градостроительные аспекты. В первую очередь внимание закона обращено на взаимосвязь построек города друг с другом и с природой. Иначе говоря, закону апопсии придавалось важнейшее значение не только в византийском градостроительном законодательстве, но и в русском.

Русское законодательство начинается с философского рассуждения о том, что каждый новый дом в городе влияет на облик города в целом. «Новое дело творит некто, когда хочет или разрушить, или изменить прежний вид». Поэтому новое строительство или перестройка существующих ветхих домов должны производиться с разрешения местных властей города и согласовываться с соседями: в § 4 закона запрещается лицу, обновляющему старый, ветхий двор, изменять его первоначальный вид, так как если будет надстроен или расширен старый дом, то он может отнять свет и лишить вида («прозора») соседей.

Особенное внимание в русском градостроительном законодательстве обращается на открывающиеся из домов и города виды на луга, перелески, на море (озеро), реку.

Связь Новгорода с окрестной природой не ограничивалась только видами. Она была живой и реальной. Концы Новгорода, его районы, подчиняли себе окружающую местность административно. Прямо от пяти концов (районов) Новгорода веером расходились на огромное пространство подчиненные ему «пятины» — области. Город со всех сторон был окружен полями, по горизонту вокруг Новгорода шел «хоровод церквей», частично сохранившийся еще и в настоящее время. Один из наиболее ценных памятников древнерусского градостроительного искусства — это существующее еще и сейчас и примыкающее к Торговой стороне города Красное (то есть красивое) поле. По горизонту этого поля, как ожерелье, виднелись на равных расстояниях друг от друга здания церквей — Георгиевский собор Юрьева монастыря, церковь Благовещения на Городце, Нередица, Андрей на Ситке, Кириллов монастырь, Ковалево, Волотово, Хутынь. Ни одно строение, ни одно дерево не мешало видеть этот величественный венец, которым окружил себя Новгород по горизонту, создавая незабываемый образ освоенной, обжитой страны — простора и уюта одновременно.

Сейчас по горизонту Красного поля появляются какие-то бесформенные хозяйственные постройки, само поле зарастает кустарником, который скоро превратится в лес и заслонит собою вид, вал, который издавна служил местом прогулок, особенно прекрасных вечером, когда косые лучи солнца особенно высвечивали белые строения по горизонту, не восстанавливается вид на Ильмень с Торговой стороны Новгорода, не только от Кремля, закрыт валами бесцельно вырытой земли для строительства предполагавшегося водно-спортивного канала, по середине русла Волхова стоят громадные быки еще в 1916 г. начатого, но так, к счастью, и не осуществленного железнодорожного моста.

Долг современных градостроителей перед русской культурой — не разрушать идеальный строй наших городов даже в самом малом, а поддерживать его и творчески развивать.

Что же, однако, происходит? Вид на Ильмень из центра Новгорода систематически сужается и загораживается. Вместо того, чтобы снести нелепый дом XIX в., портящий вид на Ильмень на Торговой стороне, за ним построена новая гостиница, еще более загораживающая вид на Ильмень. Между кремлем и Ильменем «вдвинут» неудачный памятник освобождению Новгорода, главными компонентами которого являются башня, «конкурирующая» с башнями кремля, и очень плохо сделанный конь, который, если только мысленно представить себе его в движении, неминуемо сломает себе ноги о нацистскую свастику.

...Стоит вспомнить о предложении академика Б. Д. Грекова, высказанном им еще в конце войны, после освобождения Новгорода: «Новый город следует строить несколько ниже по течению Волхова в районе Деревяницкого монастыря, а на месте древнего Новгорода устроить парк-заповедник. Ниже по течению Волхова и территория выше, и строительство будет дешевле: не надо будет нарушать многометровый культурный слой древнего Новгорода дорогостоящими глубокими фундаментами домов».

Это предложение следовало бы учитывать при проектировании новой застройки во многих старых городах.

Ведь новое строительство легче осуществлять там, где оно не будет врезаться в старое. Новые центры древних городов должны строиться вне старых, а старые должны поддерживаться в своих наиболее ценных градостроительных принципах. Архитекторы, строящие в давно сложившихся городах, должны знать их историю и бережно сохранять их красоту.

А как все-таки строить, если это необходимо, рядом со старыми зданиями? Единого метода предложено быть не может, одно бесспорно: новые здания не должны заслонять собой исторические памятники, как это случилось в Новгороде и в Пскове (церковь Сергия с Залужья, застроенная домами-коробками, против гостиницы «Октябрьская» в центре города или громадное здание кинотеатра, поставленное вплотную к кремлю). Невозможна также никакая стилизация. Стилизуя, мы убиваем старые памятники, вульгаризуем, а иногда невольно пародируем подлинную красоту.

Приведу такой пример. Один из архитекторов Ленинграда считал самой характерной для города чертой шпили. Шпили в Ленинграде действительно есть, главных три: Петропавловский, Адмиралтейский и на Инженерном (Михайловском) замке. Но когда на Московском проспекте появился новый, довольно высокий, но случайный шпиль на обыкновенном жилом доме, семантическая значимость шпилей, отмечавших в городе главные сооружения, уменьшилась. Была разрушена и замечательная идея «Пулковского меридиана»: от Пулковской обсерватории прямо по меридиану шла математически прямая многоверстная магистраль, упиравшаяся в Адмиралтейскую иглу. Адмиралтейский шпиль был виден от Пулкова, он мерцал золотом вдали и притягивал к себе взор путника, въезжавшего в Ленинград со стороны Москвы. Теперь этот неповторимый вид перебит стоящим посередине Московского проспекта новым жилым домом со шпилем над ним.

Поставленный по необходимости среди старых домов новый дом должен быть «социален», иметь вид современного здания, но не конкурировать с прежней застройкой ни по высоте, ни по прочим архитектурным модулям. Должен сохраняться тот же ритм окон; должна быть 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, выдержанным в тех же архитектурных формах, что и вся площадь. Перед нами не стилизация, ибо дом в точности совпадает с другими домами площади. Есть смысл в Ленинграде так же гармонично закончить и другую площадь, начатую, но не завершенную Росси, — площадь Ломоносова: в дома Росси на площади Ломоносова «врезан» доходный дом XIX в.

Вообще же следует сказать, что ленинградские дома второй половины XIX в., которые принято бранить за отсутствие вкуса, обладают той особенностью, что не столь уж резко конкурируют с домами великих архитекторов. Архитектура второй половины XIX в. при всех ее недостатках «социальна». Взгляните на Невский проспект: дома этого периода времени не очень его портят,

хотя их много на участке от Фонтанки до Московского вокзала. Но попробуйте представить на их месте новые всемирно распространенного стиля дома, и весь Невский проспект, на всем его протяжении, будет безнадежно испорчен. То же, впрочем, случится, если эту часть Невского стилизовать под ту, что лучше сохраняет старую застройку XVIII и первой половины XIX в. — от Адмиралтейства до Фонтанки.

Культурную экологию не следует смешивать с наукой реставрации и сохранения отдельных памятников. Культурное прошлое нашей страны должно рассматриваться не по частям, как повелось, а в его целом. Речь должна идти не только о том, чтобы сохранить самый характер местности, «ее лица необщее выражение», архитектурный и природный ландшафт. Это значит, что новое строительство должно возможно меньше 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.

Именно такой, внутренне богатый человек и был со мной на Бородинском поле — Николай Иванович. Пятнадцать лет он не был в отпуске: он не может без Бородинского поля. Он живет несколькими днями Бородинской битвы: двадцать шестым августа (по старому стилю. — *Ред.*) и днями, которые предшествовали битве. Поле Бородина имеет колоссальное воспитательное значение. Я ненавижу войну, я пережил Ленинградскую блока-

ду, нацистские обстрелы мирных жителей из теплых укрытий в позициях на Дудергофских высотах, я был очевидцем героизма, с каким защищали советские люди свою Родину, с какой непостижимой стойкостью сопротивлялись врагу. Может быть, поэтому Бородинская битва, всегда поражавшая меня своей нравственной силой, обрела для меня новый смысл. Русские солдаты отбили на батарее Раевского восемь ожесточеннейших атак, следовавших одна за другой с неслыханным упорством. Под конец солдаты обеих армий сражались в полной тьме, на ощупь. Нравственная сила русских была удесятерена необходимостью защитить Москву. И мы с Николаем Ивановичем обнажили головы перед памятниками, воздвигнутыми на Бородинском поле благодарными потомками.

И здесь, на этой национальной святыне, политой кровью защитников Родины, в 1932 г. был взорван чугунный памятник на могиле Багратиона. Те, кто это сделал, совершили преступление против самого благородного из чувств — признательности герою, защитнику национальной свободы России, признательности русских брату-грузину, командовавшему с необыкновенным мужеством и искусством русскими войсками в самом опасном месте битвы. Как оценить преступление тех, кто в те же годы намалевал гигантскую надпись на стене монастыря, построенного на месте гибели Тучкова Четвертого его вдовой: «Довольно хранить остатки рабского прошлого!». Понадобилось вмешательство газеты «Правда» в 1938 г., чтобы надпись эта была уничтожена.

В 1980 г. отмечалось 600-летие Куликовской битвы. Но разве мы свято храним память об этом великом народном подвиге, героях исторической битвы? Приведу выдержку из очерка Юрия Селезнева «Подвижники народной культуры», в котором он цитирует слова народного художника СССР П. Корина: «На Куликовском поле решалось будущее России и Европы. Русские грудью своей, жизнями тысяч оплатили победу. В те далекие века было завещано помнить павших на поле Куликовом “пока стоит Россия”.

А первым павшим был Александр Пересвет, что перед сдвинутыми ратями принял вызов Челубея и погиб, сразив врага...

Пересвет и Ослябя упоминаются в каждой летописи, для множества поколений были они символом доблести и ратной чести.

Но многим ли известно, что Пересвет и Ослябя похоронены в Москве, в церкви Рождества? Сейчас она находится на территории завода "Динамо". В четверике старой церкви установлен мотор в 180 киловатт. На метр он углублен в землю... Древняя почва вся перерыта. Здание сотрясается от грохота. Близлежащие улицы, называвшиеся именами героев — Пересветинская и Ослябинская, теперь переименованы. Нет ни одного упоминания — хотя бы доски мемориальной. Ничего нет. Рев моторов над прахом героев. Вот вся тебе память и слава».

В юности, впервые приехав в Москву, я нечаянно набрел на церковь Успения на Покровке 1696–1699 гг. Я ничего не знал о ней раньше. Встреча с ней меня ошеломила. Передо мной вздымалось застывшее облако бело-красных кружев. Не было «архитектурных масс». Ее легкость была такова, что вся она казалась воплощением неведомой идеи, мечтой о чем-то неслыханно прекрасном. Ее нельзя себе представить по сохранившимся фотографиям и рисункам, ее надо было видеть в окружении низких обыденных зданий. Я жил под впечатлением этой встречи и позже стал заниматься древнерусской культурой именно под влиянием толчка, полученного мной тогда. Позже я узнал, что такие разные люди, как Наполеон и Достоевский, считали ее красивейшей церковью в Москве. Наполеон во время Великого пожара Москвы выставил у нее караул и тем спас от огня. По инициативе А. В. Луначарского соседний с ней переулок был назван по фамилии ее строителя крепостного крестьянина — Потаповским. Но вот пришли люди и снесли церковь. Это было в начале 1930-х гг. Теперь на этом месте пустырь с каким-то ларьком. Разве не убито в нас что-то? Разве нас не обворовали духовно?

И еще о чем хотелось бы вспомнить. Город, в котором я родился и живу всю жизнь, — Ленинград, связан прежде всего в своем архитектурном облике с именами Растрелли, Росси, Кваренги, Захарова, Воронихина. По дороге с главного ленинградского аэродрома стоял Путевой дворец Растрелли. Прямо в лоб: пер-

вое большое здание Ленинграда и Растрелли! Оно было в очень плохом состоянии — стояло близко от линии фронта, но советские бойцы сделали все, чтобы сохранить его. И если бы его реставрировать, какой праздничной была бы эта увертюра к Ленинграду. Снесли! Снесли в конце 1960-х гг. И ничего нет на этом месте. Пусто на его месте, пусто в душе, когда это место проезжаешь.

Кто же эти люди, убивающие живое прошлое, прошлое, которое является и нашим настоящим, ибо культура не умирает? Иногда это сами архитекторы — из тех, которым очень хочется поставить «свое творение» на выигрышном месте.

Иногда это реставраторы, заботящиеся о том, чтобы выбирать себе наиболее «выгодные» объекты, о том, чтобы восстановленное произведение искусства принесло им славу, и восстанавливающие старину по своим собственным, иногда очень примитивным представлениям о красоте.

Иногда же это совсем случайные люди: «туристы», разводящие костры вблизи памятников, оставляющие свои надписи или выковыривающие изразцы «на память». И за этих случайных людей ответственны все мы. Мы должны позаботиться о том, чтобы таких случайных убийц не было, чтобы вокруг памятников был нормальный нравственный климат, чтобы все — от школьников и до работников городских и областных организаций — знали, какие памятники доверились их знаниям, их общей культуре, их чувству ответственности перед будущим.

Одних запрещений, инструкций и досок с указанием «Охраняется государством» недостаточно. Надо, чтобы факты хулиганского или безответственного отношения к культурному наследию неукоснительно разбирались в судах и виновных строго наказывали. Но и этого мало. Совершенно необходимо в программе средней школы ввести преподавание краеведения с основами биологической и культурной экологии, шире создавать в школах кружки по истории и природе родного края. К патриотизму нельзя призывать, его нужно заботливо воспитывать.

Итак, экология культуры!

Есть большое различие между экологией природы и экологией культуры, к тому же весьма принципиальное.

До известных пределов утраты в природе восстановимы. Можно очистить загрязненные реки и моря, можно восстановить леса, поголовье животных, конечно, если не перейдена известная грань, если не уничтожена та или иная порода животных целиком, если не погиб тот или иной вид растений. Удалось же восстановить зубров — и на Кавказе, и в Беловежской Пуще, даже поселить в Бескидах, то есть там, где их раньше и не было. Природа при этом сама помогает человеку, ибо она «живая». Она обладает способностью к самоочищению, к восстановлению нарушенного человеком равновесия. Она залечивает раны, нанесенные ей извне — пожарами, вырубками, ядовитой пылью, сточными водами.

Иначе обстоит дело с памятниками культуры. Их утраты невосстановимы, ибо памятники культуры всегда индивидуальны, всегда связаны с определенной эпохой, с определенными мастерами. Каждый памятник разрушается навечно, искажается навечно, ранится навечно.

Можно создать макеты разрушенных зданий, как это было, например, в Варшаве, но нельзя восстановить здание как «документ», как «свидетеля» эпохи своего создания. Всякий заново отстроенный памятник будет лишен документальности — это только «видимость». От умерших остаются портреты. Но портреты не говорят, они не живут. В известных обстоятельствах «новоделы» имеют смысл и со временем сами становятся «документами» эпохи. Той эпохи, когда они были созданы. Старе място или улица Новый свят в Варшаве навсегда останутся символами патриотизма польского народа в послевоенные годы.

«Запас» памятников культуры, «запас» культурной среды крайне ограничен в мире, и он истощается со все прогрессирующей скоростью. Техника, которая сама является продуктом культуры, служит иногда в большей мере умерщвлению культуры, чем продлению ее жизни. Бульдозеры, экскаваторы, строительные краны, управляемые бездумными, неосведомленными людьми, уничтожают и то, что в земле еще не откры-

то, и то, что над землей, — уже служившее людям. Даже сами реставраторы, руководствуясь своими собственными, недостаточно проверенными теориями или современными представлениями о красоте, становятся иногда в большей мере разрушителями, чем охранителями памятников прошлого. Уничтожают памятники и градостроители, особенно если они не имеют четких и полных исторических знаний. На земле становится тесно для памятников культуры не потому, что земли мало, а потому, что строителей притягивают к себе старые места, обжитые и оттого кажущиеся особенно красивыми и заманчивыми для градостроителей.

Градостроителям, как никому, нужны знания в области экологии культуры.

В первые годы после Великой Октябрьской революции краеведение переживало бурный расцвет. По различным причинам в 1930-е гг. оно почти прекратило свое существование, специальные институты и многие краеведческие музеи были закрыты. А краеведение как раз и воспитывает живую любовь к родному краю и дает те знания, без которых невозможно сохранение памятников культуры на местах. На его основе можно серьезнее и глубже решать местные экологические проблемы. Давно высказывалось мнение, что краеведение следует ввести в качестве дисциплины в школьные учебные программы. До сих пор этот вопрос остается открытым.

Чтобы сохранить памятники культуры, необходимые для «нравственной оседлости» людей, мало только платонической любви к своей стране, любовь должна быть действенной.

А для этого нужны знания, и не только краеведческие, но и более глубокие, объединяемые в особую научную дисциплину — экологию культуры.

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ КУЛЬТУРЫ*

Преамбула

Генеральная конференция ЮНЕСКО,

— **рассматривая** культуру как главный источник гуманизации человеческой истории,

— **считая**, что культура любого народа, определяя его духовную уникальность, выражая его творческие силы и способности, одновременно является достоянием всего человечества,

— **понимая**, что диалог культур обеспечивает взаимопонимание между народами, выявление духовной уникальности каждого из них,

— **полагая**, что сохранение и развитие культуры каждого народа должно стать делом всего мирового сообщества,

— **осознавая**, что культура является основой социального и экономического развития народов, государств и цивилизаций, духовного и нравственного возвышения человека,

— **учитывая**, что культурные различия народов и неспособность к культурному взаимопониманию и взаимообогащающему диалогу культур стали одной из причин межэтнических войн и международных конфликтов XX столетия,

— **рассматривая** культурное развитие и культурную солидарность в совокупности с экономической и политической интеграцией современного мирового сообщества как залог толерантности, взаимопонимания и демократии, условие предотвращения войн и насилия,

— **исходя из** того, что реализация ценностей демократического устройства жизни и прав человека в значительной мере определяется уровнем культурного развития общества,

— **принимая во внимание**, что утрата любого элемента культурного наследия является невосполнимой потерей и ведет к духовному обеднению всей человеческой цивилизации,

---

* Окончательный вариант, разработанный коллективом ученых СПбГУП под научным руководством Д. С. Лихачева. Печатается по: Декларация прав культуры (проект). 3-е изд. СПб. : СПбГУП, 2001.

— **констатируя**, что в условиях ускорения цивилизационных процессов под угрозой оказывается целостность культур различных народов мира,

— **выражая озабоченность** усиливающейся экспансией антигуманных явлений массовой коммерческой культуры, угрожающих самобытности национальных культур и культурному развитию человечества в целом,

— **полагая**, что продуманная и целенаправленная политика государства в области культуры способна обеспечить сохранение и гармоничное развитие культуры каждого народа, наладить взаимодействие и продуктивный диалог между нациями,

— **осознавая** необходимость выработки национальных и международных мер по защите культуры,

— **исходя из** международных актов, затрагивающих вопросы культуры, в первую очередь статьи 27 Всеобщей декларации прав человека, провозглашающей, что «Каждый человек имеет право свободно участвовать в культурной жизни общества, наслаждаться искусством, участвовать в научном прогрессе и пользоваться его благами», преамбулы Устава ЮНЕСКО, утверждающего, что для поддержания человеческого достоинства необходимо широкое распространение культуры и образования среди всех людей на основе справедливости, свободы и мира,

— **учитывая** результаты и рекомендации ряда международных научных и научно-практических форумов, конференций и симпозиумов по вопросам охраны культурно-исторического наследия и развития культуры,

— **желая** дополнить и расширить ряд принципов и норм международной регламентации в области культуры, сформулированных в этих документах, уточнить и расширить сферу их действия,

— **провозглашает** настоящую Декларацию прав культуры:

Статья 1

В настоящей Декларации под культурой понимается сотворенная человеком материальная и духовная среда обитания, а также процессы создания, сохранения, распространения

и воспроизводства норм и ценностей, способствующих возвышению человека и гуманизации общества. Культура включает:

а) *культурно-историческое наследие* как форму закрепления и передачи совокупного духовного опыта человечества (язык, идеалы, традиции, обычаи, обряды, праздники, памятные даты, фольклор, народные промыслы и ремесла; произведения искусства, музейные, архивные и библиотечные фонды, коллекции, книги, рукописи, письма, личные архивы; памятники археологии, архитектуры, науки и искусства, памятные знаки, сооружения, ансамбли, достопримечательные места и другие свидетельства исторического прошлого; уникальные ландшафтные зоны и местности археологического, исторического и научного значения, совместные творения человека и природы, современные сооружения, представляющие особую ценность с точки зрения истории, искусства или науки, а также другие предметы и явления, обладающие историко-культурной ценностью);

б) *социальные институты и культурные процессы*, порождающие и воспроизводящие духовные и материальные ценности (наука, образование, религия, профессиональное искусство и любительское творчество, традиционная народная культура, просветительская, культурно-досуговая деятельность и т. д.);

в) *инфраструктуру культуры* как систему условий создания, сохранения, экспонирования, трансляции и воспроизводства культурных ценностей, развития культурной жизни и творчества (музеи, библиотеки, архивы, культурные центры, выставочные залы, мастерские, система управления и экономического обеспечения культурной жизни).

Статья 2

Культура является определяющим условием реализации созидательного потенциала личности и общества, формой утверждения самобытности народа и основой душевного здоровья нации, гуманистическим ориентиром и критерием развития человека и цивилизации. Вне культуры настоящее и будущее народов, этносов и государств лишается смысла.

Статья 3

Культура каждого народа, большого и малого, имеет право на сохранение своей уникальности и самобытности. Вся совокупность явлений и продуктов материальной и духовной культуры народа составляет органичное единство, нарушение которого ведет к утрате гармоничной целостности всей национальной культуры.

Статья 4

Культура каждого народа имеет право на сохранение своего языка как основного средства выражения и сохранения духовно-нравственного своеобразия нации, формы бытования национального самосознания, как носителя культурных норм, ценностей, идеалов.

Статья 5

Участие в культурной жизни есть неотъемлемое право каждого гражданина, поскольку человек является творцом культуры и ее главным творением. Свободный доступ к культурным объектам и ценностям, которые по своему статусу являются достоянием всего человечества, должен быть гарантирован законами, устраняющими политические, экономические и таможенные барьеры.

Статья 6

Культура каждого народа имеет право на участие в гуманистическом развитии всего человечества. Культурное сотрудничество, диалог и взаимопонимание народов мира являются залогом справедливости и демократии, условием предотвращения международных и межэтнических конфликтов, насилия и войн.

Статья 7

Культура обладает правом на международную защиту в ситуации войн и межэтнических конфликтов. Любые действия, ведущие к уничтожению памятников истории и культуры,

включая периоды войн, межгосударственных и межэтнических конфликтов, должны быть в международно-правовом плане квалифицированы как преступление против человечества.

Статья 8

Культура обладает правом на поддержку со стороны государства, которое несет юридические и моральные обязательства перед прошлым, настоящим и будущим за сохранение и развитие культурного наследия всех народов и этносов, проживающих на его территории.

Статья 9

Государство обеспечивает равенство возможностей и условий культурного развития всех граждан, определяет направления, содержание и формы государственной поддержки культуры с учетом национальных традиций, уровня политического и экономического развития общества.

Статья 10

Государственная политика в сфере культуры должна строиться на уважении человеческого достоинства, обеспечении свободы выбора каждым членом общества форм участия в культурной жизни и творчестве.

Статья 11

На государственных организациях (воспитательных, образовательных, информационно-просветительных) лежит прямая обязанность воспитывать уважение граждан к отечественной культуре, ее истории, традициям, национальным языкам, к носителям национального самосознания, формировать представление о месте национальной культуры в духовном наследии человечества, ее вкладе в сокровищницу мировой культуры.

Статья 12

Как гарант сохранения и развития культурного наследия государство обязано:

а) рассматривать в качестве приоритетной задачи сохранение культурного достояния нации и обеспечивать его передачу будущим поколениям, уделяя особое внимание системе образования и воспитания как социальному институту культурной преемственности;

б) содействовать воспитанию у граждан интереса, любви и уважения к культурному наследию своего народа, к культуре других народов мира;

в) обеспечивать художественное и эстетическое воспитание подрастающего поколения, поддержку молодых дарований и воспроизводство творческой элиты;

г) способствовать интеграции культурного потенциала каждого этноса в духовную жизнь всей нации;

д) брать под защиту объекты и памятники культуры, нуждающиеся в охране, консервации, реставрации и музеефикации;

е) осуществлять финансовую и организационную поддержку в издании полных каталогов музейных фондов, а также особо ценных малых собраний и отдельных произведений, хранящихся в частных руках;

ж) использовать для реставрации особо значительных памятников истории и культуры специалистов, имеющих международные дипломы высшей категории;

з) привлекать к судебной ответственности виновных за уничтожение, искажение или нанесение какого-либо ущерба произведениям, предметам и объектам, имеющим культурную ценность;

и) выявлять, учитывать и охранять составляющие достояние народа культурные ценности от незаконного ввоза, вывоза и передачи на них прав собственности;

к) не допускать разрушения созданных как единое целое исторических центров, ансамблей памятников истории и культуры, имеющих общечеловеческое значение (здания, алтари, деисусы, диптихи, триптихи, гарнитуры мебели, библиотеки, коллекции и т. д.);

л) обеспечивать стабильное местопребывание произведений культуры, имеющих национальное и общемировое значение,

и допускать их перемещение только по особым причинам исключительно культурного характера;

м) сохранять исторические поселения как единое культурное и стилевое целое.

Статья 13

Как субъект права государство обязано:

а) обеспечивать законодательную базу поддержки и развития культурной жизни и принимать административные меры по неукоснительному соблюдению международных и государственных норм в области культуры;

б) создавать систему социальных, экономических и правовых гарантий свободного творчества и профессиональной деятельности в сфере культуры;

в) обеспечивать свободный доступ к памятникам, произведениям и предметам культуры, вне зависимости от того, в чьем владении они находятся;

г) законодательно гарантировать выполнение воли жертвователей произведений и предметов культуры (как прижизненно, так и посмертно), имеющих общечеловеческую ценность;

д) не допускать ущемления права граждан пользоваться своим языком, который является главной культурной ценностью любого народа, малого или большого;

е) обеспечивать возможность получения среднего и высшего образования на родном языке представителям национальных меньшинств в местах их компактного проживания.

Статья 14

Как субъект власти государство обязано:

а) рассматривать культуру как основу духовной безопасности народа, как базовую предпосылку и критерий выработки моделей общественных преобразований;

б) считать главной целью национальной культурной политики создание системы экономических, правовых и иных условий, способствующих спасению, сохранению и развитию куль-

туры как духовной основы существования народа и предпосылки воплощения личностного потенциала каждого гражданина;

в) создавать условия для развития науки как важнейшего интеллектуального и духовного ресурса нации;

г) всесторонне поддерживать систему образования как ведущего социального института, обеспечивающего приобщение человека к отечественной и мировой культуре;

д) вырабатывать механизмы противодействия экспансии массовой коммерческой культуры, ведущей к деградации личности, угрожающей как сохранению самобытности национальных культур, так и культурному развитию человечества в целом;

е) обеспечивать минимум культурного развития членам общества, испытывающим трудности в реализации одного из фундаментальных прав человека на участие в создании, сохранении, распространении и потреблении культурных ценностей;

ж) поощрять создание материальной базы, отвечающей задачам культурной политики, развивать и укреплять сеть культурных и художественных учреждений как в крупных центрах, так и в небольших городах и сельской местности;

з) поддерживать негосударственные организации, способствующие развитию культурной жизни, обеспечивать правовые гарантии и создавать реальные условия для развития благотворительности в сфере культуры (включая налоговую политику);

и) стимулировать инициативу и участие различных групп населения в создании, сохранении, распространении и потреблении ценностей культуры;

к) осуществлять государственную политику в области подготовки компетентных кадров, способных осуществлять организационно-управленческую, консультативную, художественно-творческую, научно-исследовательскую, экспертную деятельность в сфере культуры;

л) обеспечивать сохранение национальной культуры как гармоничной целостности и информировать общественность о возможных негативных последствиях для духовного здоровья нации утраты даже отдельных ее явлений и объектов.

Статья 15

Как субъект международного права, государство обязано:

а) способствовать установлению международных контактов и сотрудничества в области сохранения и развития культурных богатств, поощрять распространение культурных ценностей, благоприятствующих укреплению мира и безопасности;

б) участвовать в международном сотрудничестве с целью возвращения незаконно вывезенных с территории того или иного государства культурных ценностей;

в) неукоснительно соблюдать требования «Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта» от 14 мая 1954 года, поскольку основной ущерб культура несет от военных действий;

г) осуществлять международное культурное сотрудничество на основе признания права культуры каждого народа и этноса на самобытность и целостность.

Статья 16

Для обеспечения выполнения положений Декларации при ЮНЕСКО по решению Генеральной конференции учреждается комиссия по соблюдению прав культуры, действующая на основе положения, выработанного Исполнительным советом.

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ КУЛЬТУРЫ И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ*

Зачем нужна особая Декларация прав культуры при наличии многих десятков различных установлений, от имени государства вроде бы защищающих культурные, исторические, научные и прочие ценности?

Дело в том, что культура не ограничивается памятниками культуры и истории, как не ограничивается научными открытиями и составляющая единое целое с культурой наука. Театр — это не только отдельные постановки, хотя бы и взятые в целом. Искусство — это не совокупность памятников культуры, как и история — не совокупность документов о прошлом. Ювелирные изделия не составляют собой ювелирное искусство. Произведениями живописи не ограничивается живопись.

Необходимо не только заботиться о сохранности отдельных произведений искусства, свидетельствах истории или научных открытиях, но и защищать права на их существование, безопасность, доступность как для специалистов, так и для всех интересующихся. Мы должны оберегать всю сферу культуры, свободу культурной (в том числе и научной) информации, отстаивать точность информации о культурных ценностях (повторяю — и научных в равной степени). А разве можно быть безучастным к судьбам культуры малых народов, живущих в окружении народов многочисленных и обладающих государственной властью? Особой заботой должны быть окружены архивы, библиотеки, музеи, коллекции, находящиеся во владении государства или отдельных собственников, национальные традиции и обычаи, традиционные религии и т. д.

Наша обязанность — поддерживать и совершенствовать культурный климат как наиболее благоприятный для сохранения и развития всех форм культуры. Система образования

---

* Впервые опубликовано в кн.: День науки в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов : материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Гуманитарная культура как фактор преобразования России», 23–24 мая 1996 г. / отв. ред. В. Е. Триодин. СПб. : СПбГУП, 1996.

и информации должна быть построена так, чтобы способствовать развитию общечеловеческой культуры и культуры малых народов — их национального лица, их языка и фольклора.

Культура — она ведь всемирная, не закрытая, а именно открытая эстетическая система. Сколько десятилетий нашу культуру, нашу науку старались отгородить от всего мира «железным занавесом». Ничего не вышло. Она пережила странные, уродующие ее, деформирующие процессы, но выстояла. От народа скрывали истинные шедевры литературы и искусства — Булгакова, Платонова, Набокова, Пильняка, Ахматову, Кандинского, Шагала, Малевича... Но не скрыть их в мире современных коммуникаций. Произведения этих авторов становились достоянием зарубежья и оттуда, признанные и прославленные, возвращались на Родину. Наша литература, наше искусство обогатили мировую культуру, стали катализатором общественной и духовной жизни. Так литература и искусство зарубежных стран воздействуют на нашу культуру, обогащая нас духовно, эстетически. Важно, чтобы этот процесс шел беспрерывно. И это одна из целей Декларации прав культуры.

Нам нечего бояться всемирного взгляда на природу и человека, искусство и культуру. Сотрудничество, диалог и взаимопонимание народов мира являются залогом справедливости и демократии, условием предотвращения международных и межэтнических конфликтов, насилия и войн.

Именно поэтому государство, как подчеркивается в «Декларации прав культуры», обязано:

— способствовать установлению международных контактов и сотрудничества в области сохранения и развития культурных богатств, поощрять распространение культурных ценностей, благоприятствующих укреплению мира и безопасности;

— участвовать в международном сотрудничестве с целью возвращения незаконно вывезенных с территории того или иного государства культурных ценностей;

— неукоснительно соблюдать требования «Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфлик-

та» от 14 мая 1954 года, поскольку основной ущерб культура несет от военных действий;

— осуществлять международное и культурное сотрудничество на основе признания права культуры каждого народа и этноса на самобытность и целостность.

Для меня знаменательно, что первыми идею разработки Декларации прав культуры поддержали преподаватели и студенты Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, на который я возлагаю особую надежду. Ведь в нашем Университете готовятся специалисты гуманитарного профиля, обладающие отличной профессиональной подготовкой и высокой внутренней культурой. Наверное и поэтому тоже есть у меня сегодня уверенность, что духовное возрождение России состоится.

ПРИМЕЧАНИЯ

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

[1] *Алферова Г. В.* Кормчая книга как ценнейший источник древнерусского градостроительного законодательства // Византийский временник. 1973. № 35. С. 197.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Д. С. ЛИХАЧЕВА

28 (15) ноября 1906 г. в Санкт-Петербурге родился Дмитрий Сергеевич Лихачев.
Отец — Сергей Михайлович Лихачев, инженер-электрик, мать — Вера Семеновна Лихачева, урожденная Коняева.

1914–1923	Ученик гимназии Императорского Человеколюбивого общества, ученик гимназии и реального училища К. И. Мая, ученик Советской трудовой школы им. Л. Лентовской.
1923–1928	Студент романо-германской и славяно-русской секции отделения языкознания и литературы факультета общественных наук Ленинградского государственного университета.
1928	Окончил Ленинградский государственный университет.
8 февраля	Арестован за участие в студенческом кружке «Космическая академия наук», осужден на 5 лет за контрреволюционную деятельность.
ноябрь 1928 — август 1932	Политзаключенный Соловецкого лагеря особого назначения (СЛОН), затем — Бел-Балтлага.
1930	Опубликована первая научная работа Д. С. Лихачева «Картежные игры уголовников» в журнале «Соловецкие острова» (1930, № 1; переизд.: *Лихачев Д. С.* Статьи разных лет. Тверь, 1993).
8 августа 1932	Освобожден из заключения досрочно. Вернулся в Ленинград.
1932–1933	Литературный редактор Соцэкгиза (Ленинград).

1933–1934	Корректор по иностранным языкам в типографии «Коминтерн» (Ленинград).
1934–1938	Ученый корректор, литературный редактор, редактор Отдела общественных наук Ленинградского отделения издательства Академии наук СССР.
1935	Женился на Зинаиде Александровне Макаровой.
1937	Родились дочери-близнецы Вера и Людмила Лихачевы.
1938–1954	Младший, с 1941 — старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ИРЛИ АН СССР).
осень 1941 — весна 1942	Находился с семьей в блокадном Ленинграде. Издание первой книги «Оборона древнерусских городов» (1942), написанной совместно с М. А. Тихановой.
1941	Защитил диссертацию на степень кандидата филологических наук на тему: «Новгородские летописные своды XII века».
июнь 1942	Вместе с семьей эвакуировался по «Дороге жизни» из блокадного Ленинграда в Казань.
1945	Издание книг «Национальное самосознание Древней Руси» и «Новгород Великий».
1946	Издание книги «Культура Руси эпохи образования Русского национального государства (конец XIV — начало XVI в.)».
1946–1953	Доцент, с 1951 — профессор Ленинградского государственного университета. На историческом факультете ЛГУ читал спецкурсы «История русского летописания», «Палеография», «История культуры Древней Руси» и др.
1947	Защитил диссертацию на степень доктора филологических наук на тему: «Очерки по истории литературных форм летописания XI–XVI вв.».
	Издание книги «Русские летописи и их культурно-историческое значение».

1950	Издание «Слова о полку Игореве» в серии «Литературные памятники» с переводом и комментариями Д. С. Лихачева. Издание «Повести временных лет» в серии «Литературные памятники» с переводом (совм. с Б. А. Романовым) и комментариями Д. С. Лихачева.
1952	Присуждена Государственная премия СССР за коллективный научный труд «История культуры Древней Руси». Т. 2. Издание книги «Возникновение русской литературы».
1952–1991	Член, с 1971 — председатель редколлегии серии АН СССР «Литературные памятники».
1953	Избран членом-корреспондентом Академии наук СССР.
1954–1999	Заведующий сектором, с 1986 — Отделом древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР.
1956–1999	Член Союза писателей СССР (Секция критики), с 1992 — член Союза писателей Санкт-Петербурга.
1958	Издание книги «Человек в литературе Древней Руси».
1961–1962	Депутат Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся.
1962	Издание книг «Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв.» и «Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.)».
1963	Избран иностранным членом Болгарской академии наук.
1965–1966	Член Организационного комитета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.
1967	Избран почетным доктором Оксфордского университета (Великобритания). Издание книги «Поэтика древнерусской литературы», удостоенной Государственной премии СССР.
1967	Член Совета Ленинградского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

Член Центрального совета, с 1982 — член Президиума Центрального совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

1969 Присуждена Государственная премия СССР за научный труд «Поэтика древнерусской литературы».

1970 Избран действительным членом Академии наук СССР.

1971 Избран иностранным членом Сербской академии наук и искусств.
Присуждена степень почетного доктора наук Эдинбургского университета (Великобритания).
Издание книги «Художественное наследие Древней Руси и современность» (совм. с В. Д. Лихачевой).

1973 Избран иностранным членом Венгерской академии наук.
Издание книги «Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили».

1974–1999 Председатель Научного совета по комплексной проблеме «История мировой культуры» АН СССР.

1975 Издание книги «Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси».

1976 Избран членом-корреспондентом Британской академии.
Издание книги «“Смеховой мир” Древней Руси» (совм. с А. М. Панченко).

1977 Государственным Советом Народной Республики Болгарии награжден орденом Кирилла и Мефодия I степени.

1978 Издание книги «“Слово о полку Игореве” и культура его времени».

1978–1989 Инициатор, редактор (совм. с Л. А. Дмитриевым) и автор вступительных статей к монументальной серии «Памятники литературы Древней Руси» (12 томов), выходящей в издательстве «Художественная литература» (издание удостоено Государственной премии в 1993 г.).

1979	Публикация статьи «Экология культуры» (М., 1979. № 7).
1981	Издание книг «Литература — реальность — литература» и «Заметки о русском».
1981–1998	Член редакционного совета альманаха «Памятники Отечества» Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.
1982	Избран почетным доктором Университета Бордо (Франция). Издание книги «Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей» (переизд.: Л., 1991; СПб., 1998).
1983	Избран почетным доктором Цюрихского университета (Швейцария). Издание книги для учащихся «Земля родная».
1983–1999	Председатель Пушкинской комиссии АН СССР.
1984	Имя Д. С. Лихачева присвоено малой планете № 2877, открытой советскими астрономами: (2877) Likhachev-1969 TR2.
1984–1999	Член Ленинградского научного центра АН СССР.
1985	Издание книг «Прошлое — будущему: статьи и очерки» и «Письма о добром и прекрасном».
1986	В связи с 80-летием присвоено звание Героя Социалистического Труда с вручением ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот». Издание книги «Исследования по древнерусской литературе».
1986–1993	Председатель правления Советского фонда культуры (с 1991 — Российского фонда культуры).
1987	Избран депутатом Ленинградского городского Совета народных депутатов. Издание книги «Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII вв.». Издание «Избранных работ» в трех томах.
1989–1991	Народный депутат Верховного Совета СССР от Советского фонда культуры.

1990 Издание книги «Школа на Васильевском: Книга для учителя» (совм. с Н. В. Благово и Е. Б. Белодубровским).

1991 Издание книг «Я вспоминаю», «Книга беспокойств», «Раздумья».

1992 Избран иностранным членом Философского научного общества США.
Издание книги «Русское искусство от древности до авангарда».

1993 Президиумом Российской академии наук награжден Большой золотой медалью им. М. В. Ломоносова за выдающиеся достижения в области гуманитарных наук.
Присуждена Государственная премия РФ за серию «Памятники литературы Древней Руси».
Избран иностранным членом Американской академии наук и искусств.
Избран Почетным доктором Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.
Присвоено звание первого Почетного гражданина Санкт-Петербурга.
Издана книга «Статьи ранних лет».

1994 Издание книги: «Великая Русь: История и художественная культура X–XVII вв.» (совм. с Г. К. Вагнером, Г. И. Вздорновым, Р. Г. Скрынниковым).

1995 В Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов представил проект «Декларации прав культуры», разработанный под его научным руководством группой ученых СПбГУП.
Издание книги «Воспоминания».

1996 Награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» II степени за выдающиеся заслуги перед государством и большой личный вклад в развитие русской культуры.
Издание книг «Очерки по философии художественного творчества» (переизд. 1999) и «Без доказательств».

1997 Издание книги «Об интеллигенции: сборник статей».

1997–1999 Редактор (совм. с Л. А. Дмитриевым, А. А. Алексеевым, Н. В. Понырко) и автор вступительных статей монументальной серии «Библиотека литературы Древней Руси (изданы т. 1–7, 9–11; издательство «Наука»).

1998 Награжден орденом Святого апостола Андрея Первозванного «За веру и верность Отечеству» за вклад в развитие отечественной культуры (первый кавалер). Издание книги «“Слово о полку Игореве” и культура его времени. Работы последних лет».

1999 Учреждает «Конгресс петербургской интеллигенции» (вместе с Ж. Алферовым, Д. Граниным, А. Запесоцким, К. Лавровым, А. Петровым, М. Пиотровским).
Издание книг «Раздумья о России», «Новгородский альбом».

Дмитрий Сергеевич Лихачев скончался 30 сентября 1999 г. в Санкт-Петербурге. Похоронен на кладбище в Комарово 4 октября.

Д. С. ЛИХАЧЕВ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

Научно-педагогическое сотрудничество Д. С. Лихачева с Санкт-Петербургским Гуманитарным университетом профсоюзов началось в 1992 г. и продолжалось до последних дней жизни ученого.

В мае 1993 г. Д. С. Лихачев был избран Почетным доктором СПбГУП.

Д. С. Лихачев принимал участие в разнообразных научных и общественных мероприятиях, проводимых Санкт-Петербургским Гуманитарным университетом профсоюзов, в частности в форуме «Судьба российской интеллигенции» (1996), научно-практической конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России» (1997), Конгрессе российской интеллигенции (1997) и др.

В 1995/96 г. под научным руководством Д. С. Лихачева группой ученых СПбГУП был разработан проект «Декларации прав культуры», публикация которого вызвала широкий общественный резонанс. «Декларация прав культуры» по сути стала научным и нравственным завещанием академика.

С 1993 г. при непосредственном участии Д. С. Лихачева в стенах СПбГУП проводились ежегодные научные чтения, приуроченные к Международным дням славянской письменности и культуры. По инициативе ректора СПбГУП А. С. Запесоцкого и писателя Д. А. Гранина после смерти Дмитрия Сергеевича Лихачева чтениям был придан государственный статус (Указ Президента Российской Федерации В. В. Путина «Об увековечении памяти Д. С. Лихачева» № 587 от 23 мая 2001 г.).

Международные Лихачевские научные чтения проводятся ежегодно с 2001 г. и одной из центральных тем является изучение творческого наследия Д. С. Лихачева. Помимо Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, в число соучредителей Чтений входят Российская академия наук, Российская академия образования, Конгресс петербургской интеллигенции. О значении и представительности Лихачевских чтений говорит тот факт, что в их работе ежегодно участвуют крупнейшие российские и зарубежные ученые, деятели культуры и искусства, церковные иерархи, видные общественные и государственные деятели. Лихачевские чтения год от года собирают все большее количество единомышленников великого ученого.

В рамках подготовки к 100-летию академика Д. С. Лихачева Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов разработал и осуществил широкую юбилейную программу.

В дни Лихачевских чтений (май 2006 г.) была организована выставка, посвященная научной и образовательной деятельности Д. С. Лихачева в Гуманитарном университете профсоюзов.

Увидел свет сборник лекций и выступлений Д. С. Лихачева в СПбГУП «Д. С. Лихачев — Университетские встречи. 16 текстов», отражающий многие ключевые моменты его сотрудничества с Университетом. Ряд текстов, имеющих безусловное научное и историческое значение, опубликован впервые.

Увидело свет и другое издание — «Д. С. Лихачев. Избранные труды по русской и мировой культуре», положившее начало изучению теории культуры академика.

Издательскую часть юбилейной программы пополнил специальный выпуск журнала университетского сообщества СПбГУП «Очень^{UM}», составленный из воспоминаний современников Дмитрия Сергеевича, выпущен сборник «Дни науки в Университете», где представлены лучшие доклады участников Чтений за период 1993–2006 гг.: Д. С. Лихачева, Н. А. Платэ, О. Т. Богомолова, Д. С. Львова, Б. В. Раушенбаха, В. С. Степина, Н. Н. Моисеева, В. Г. Костомарова, И. С. Кона, С. П. Капицы, А. Б. Куделина, М. Л. Ростроповича, Г. В. Свиридова, М. К. Аникушина, Н. М. Дудинской, А. Д. Некипелова, Н. В. Карлова, Н. П. Бехтеревой, В. В. Кожинова, Н. Я. Петракова, А. М. Панченко, Т. И. Заславской и др.

23 ноября 2006 г. открылся университетский сайт «Площадь Лихачева»: http://www.lihachev.ru. В день 100-летия Д. С. Лихачева, 28 ноября 2006 г., на Аллее Славы Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов был открыт памятник великому ученому.

Всего на сегодня СПбГУП выпущено 159 работ, посвященных осмыслению научного и нравственного наследия великого ученого.

В планах научно-исследовательской работы Университета дальнейшее осмысление научного и нравственного наследия академика Д. С. Лихачева занимает особое место. Приоритетное направление научных разработок — феномен Дмитрия Лихачева как выдающегося культуролога XX в. Продолжается работа над «Декларацией прав культуры».

ИЗ ОФИЦИАЛЬНОЙ ХРОНИКИ

1993

19 мая — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Прошла торжественная церемония вручения диплома и мантии Почетного доктора СПбГУП академику Д. С. Лихачеву. Дмитрий Сергеевич выступил перед студентами с актовой лекцией «Петербург в истории русской культуры».

1995

23 мая — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Академик Д. С. Лихачев выступил на торжественной церемонии вручения мантии и диплома Почетного доктора СПбГУП балерине Н. М. Дудинской.

1 сентября — Академик Д. С. Лихачев выступил перед студентами на Дне знаний Университета с проектом «Декларации прав культуры».

1996

23 мая — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Академик Д. С. Лихачев выступил с докладом «Декларация прав культуры и ее международное значение» на пленарном заседании конференции «День науки в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов».

23 мая — *Дворец Белосельских-Белозерских.* Академик Д. С. Лихачев выступил с докладом «Интеллигенция — интеллектуально независимая часть общества» на научной дискуссии «Судьба российской интеллигенции», проводимой под эгидой СПбГУП.

9 октября — *Александринский театр.* Академик Д. С. Лихачев присутствовал на праздновании 70-летия ВПШК–СПбГУП и выступил на торжественной церемонии вручения мантии и диплома Почетного доктора СПбГУП композитору Г. В. Свиридову.

10 октября — *Дворец Белосельских-Белозерских.* Академик Д. С. Лихачев присутствовал на обсуждении «Декларации

прав культуры». В обсуждении участвовали ведущие профессора Университета, научная общественность Санкт-Петербурга.

28 ноября — *Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук.* Академик Д. С. Лихачев выступил с речью «Книга спасает от смерти» на праздновании 90-летия со дня своего рождения.

3 декабря — *Дворец Белосельских-Белозерских.* Академик Д. С. Лихачев выступил с докладом «У нас есть опыт преодоления падения культуры» на научной дискуссии «Судьба российской интеллигенции», организованной СПбГУП.

1997

22 мая — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Академик Д. С. Лихачев выступил с докладом «Великая культура примирительна по своей сути» на пленарном заседании Международной научно-практической конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России».

25 ноября — *Дворец Белосельских-Белозерских.* Академик Д. С. Лихачев участвовал в заседании круглого стола по проблемам российской интеллигенции, проведенного Санкт-Петербургским Гуманитарным университетом профсоюзов.

10 декабря — *Конгресс российской интеллигенции. Москва.* Академик Д. С. Лихачев выступил с видеообращением «Сила интеллигенции — в индивидуальности» к участникам конгресса, проводимого при участии СПбГУП.

1998

12 марта — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Академик Д. С. Лихачев выступил на торжественной церемонии вручения мантии и диплома Почетного доктора СПбГУП музыканту М. Л. Ростроповичу.

22 апреля — *Кабинет Д. С. Лихачева в Пушкинском Доме.* Почетный доктор СПбГУП, академик Д. С. Лихачев дал интервью «Спешите учиться» для документально-

го фильма СПбГУП о жизни и научной деятельности Д. С. Лихачева.

14 октября — *Дворец Белосельских-Белозерских.* Почетный доктор СПбГУП, академик Д. С. Лихачев выступил с речью «Нас ждет то, что мы сделаем сами» на научной дискуссии «Россия во мгле: оптимизм или отчаянье?», организованной СПбГУП.

1999

24 апреля — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Академик Д. С. Лихачев выступил с докладом «Всякая образованность создается чтением и книгами» на Дне школьного библиотекаря в Университете.

21 мая — *Театрально-концертный зал СПбГУП.* Почетный доктор СПбГУП, академик Д. С. Лихачев выступил на торжественной церемонии вручения мантии и диплома Почетного доктора СПбГУП актеру К. Ю. Лаврову.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ РАБОТ УЧЕНЫХ СПбГУП О НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ Д. С. ЛИХАЧЕВА

РАБОТЫ ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА РАН, РЕКТОРА УНИВЕРСИТЕТА А. С. ЗАПЕСОЦКОГО

1. Адвокат российской культуры : (к 100-летию академика Д. С. Лихачева) // Журнал российского права. — 2006. — № 12. — С. 137–141. — В прил. опубл. текст: Декларация прав культуры: [разраб. в СПбГУП под науч. рук. Д. С. Лихачева]. — С. 142–146.

2. Академик Лихачев: взгляд из XXI века // Наука и жизнь. — 2006. — № 12. — С. 16–21. — В прил.: Выдержки из выступлений академика Д. С. Лихачева: Нас ждет то, что мы сделаем сами: из выступления в дискуссии «Россия во мгле: оптимизм или отчаянье?», 15 октября 1998 г. Дворец Белосельских-Белозерских ; Петербург в истории русской культуры : из акт. лекции; Декларация прав культуры и ее международное значение. — С. 21–23.

3. Академик Дмитрий Лихачев: «Привычка обвинять, а не спорить сослужила дурную службу науке» // Известия. — 2007. — 23 мая (№ 88). — С. 8.

4. В начале было слово : (к 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева) // Личность. Культура. Общество. — 2007. — Т. IX, спец. вып. 1 (35). — С. 385–388.

5. Великий гражданин: Указом Президента В. В. Путина нынешний год объявлен Годом Лихачева / беседу с А. С. Запесоцким вел О. Кузин // Трибуна. — 2006. — 26 мая (№ 20). — С. 5.

6. Великий русский культуролог [о Д. С. Лихачеве] // С.-Петерб. ведомости. — 2006. — 27 нояб. (№ 221). — С. 4.

7. Великий русский просветитель : [о Д. С. Лихачеве] // Педагогика. — 2007. — № 5. — С. 3–13. — В соавт. с А. В. Карповым.

8. Возвращение к Лихачеву: работы академика дают ответы на многие вопросы современности // Рос. газета. — 2006. — 24 нояб. (№ 265). — С. 11.

9. Воспитание — это прививка нравственности: к 100-летию со дня рождения Дмитрия Лихачева // Учительская газета. — 2006. — 28 нояб. (№ 48). — С. 21.

10. Все начиналось с мантии для Лихачева / интервью взял П. Басинский // Русская мысль. — 2006. — 1–7 дек. (№ 45). — С. 8.

11. Все начиналось с мантии для Лихачева: в Санкт-Петербурге открываются VI Междунар. Лихачевские науч. чтения, посвящ. 100-летию выдающегося ученого / беседу вел П. Басинский // Рос. газета. — 2006. — 24 мая (№ 108). — С. 12.

12. Все начиналось с мантии для Лихачева // Запесоцкий А. С. Позиция : избранная публицистика. 1985–2008. — СПб. : СПбГУП, 2008. — С. 100–107.

13. Вступительное слово [о Д. С. Лихачеве] // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Междунар. Лихачевские науч. чтения, 23–24 мая 2002 г. / РАН, РАО, Конгресс петерб. интеллигенции, СПбГУП ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 8–9.

14. Вступительное слово [о первых Лихачевских чтениях и о Почетном докторе СПбГУП Д. С. Лихачеве] // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : Междунар. Лихачевские науч. чтения, 24–25 мая 2001 г. / Конгресс рос. интеллигенции, РАН, РАО, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН, СПбГУП ; сост. и отв. ред. В. Е. Триодин. — СПб., 2001. — С. 5–8.

15. Вступительное слово (от оргкомитета Чтений) // Образование в условиях формирования нового типа культуры : III Междунар. Лихачевские науч. чтения, 22–23 мая 2003 г. / Конгресс петерб. интеллигенции, РАО, СПбГУП ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 10–11.

16. Вступительное слово от оргкомитета IV Международных Лихачевских научных чтений // Образование в процессе гуманизации современного мира : IV Междунар. Лихачевские науч. чтения, 20–21 мая 2004 г. / Конгресс петерб. интеллигенции, РАО, СПбГУП ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2004. — С. 11–12.

17. Д. С. Лихачев — великий русский просветитель // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 497 – 511.

18. Д. С. Лихачев — выдающийся гражданин, просветитель, ученый // Гуманитарные проблемы современной цивилизации : VI Междунар. Лихачевские науч. чтения, 26–27 мая 2006 г. / РАН, РАО, Конгресс петерб. интеллигенции, СПбГУП ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2006. — С. 45–54.

19. Д. С. Лихачев — выдающийся гражданин, просветитель, ученый // Вестник РАН. — 2006. — Т. 76, № 11. — С. 1026–1030.

20. Д. С. Лихачев — выдающийся гражданин, просветитель, ученый : докл. прочитан на VI Междунар. Лихачевских науч. чтениях

«Гуманитарные проблемы современной цивилизации» (СПбГУП, 26–27 мая 2006 г.) // Дни науки в Университете : избранное. — СПб., 2007. — С. 464–484.

21. Д. С. Лихачев и А. А. Зимин: уроки научной полемики // Вестник Европы. — 2007. — Т. XXI. — С. 240–247. — В соавт. с Ю. В. Зобниным, А. А. Михайловым.

22. Д. С. Лихачев: многогранность научного наследия. — СПб. : СПбГУП, 2006. — 39 с. — (Избр. лекции Ун-та ; Вып. 47).

23. Д. С. Лихачев: оригинальная версия истории русской художественной культуры // Человек. — 2007. — № 5 [сент.-окт.]. — С. 5–18. — В соавт. с Т. Е. Шехтер.

24. Д. С. Лихачев: у истоков культурологической парадигмы // Общественные науки и современность. — 2010. — № 5. — С. 163–176. — В соавт. с А. П. Марковым.

25. Д. С. Лихачев: человек будущего в университете будущего // Д. С. Лихачев — Университетские встречи. 16 текстов / СПбГУП ; науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб., 2006. — С. 3–10.

26. Декларация прав культуры — наследие Д. С. Лихачева // Образование в условиях формирования нового типа культуры : III Междунар. Лихачевские науч. чтения, 22–23 мая 2003 г. / Конгресс петерб. интеллигенции, РАО, СПбГУП ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 35–37.

27. Декларация прав культуры — программа деятельности российской интеллигенции // Конгресс рос. интеллигенции [Москва, 10–11 декабря 1997 г.] / сост. и отв. ред. С. А. Филатов. — СПб. : СПбГУП, 1998. — С. 100–103.

28. Декларация прав культуры — программа деятельности российской интеллигенции // Судьба российской интеллигенции. — СПб., 1999. — Ч. 3: Конгресс интеллигенции России. — С. 254–256.

29. Дмитрий Лихачев — великий русский культуролог. — СПб. : СПбГУП, 2007. — 294 с. — (Новое в гуманит. науках ; Вып 21).

30. Дмитрий Лихачев — великий русский культуролог // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 64–72.

31. Дмитрий Лихачев — литературовед: классик и новатор // Нева. — 2007. — № 6. — С. 208–221.

32. Дмитрий Лихачев — литературовед: классик и новатор // Вечерний Петербург. — 2007. — 24 мая (№ 91). — С. 7.

33. Дмитрий Лихачев — многогранность научного наследия // Проблемы сохранения и изучения культурного наследия: к 100-летию академика Д. С. Лихачева : материалы науч. сессии. Москва, 20 декабря 2006 г. / РАН, Отд-ние ист.-филол. наук. — М., 2006. — С. 26–37.

34. Дмитрий Лихачев — многогранность научного наследия // Новая и новейшая история. — 2007. — № 3. — С. 36–42.

35. Дмитрий Лихачев — многогранность научного наследия // Тр. Отд-ния ист.-филол. наук. 2007 / РАН, Отд-ние ист.-филол. наук. — М. : Наука, 2009. — С. 302–310.

36. Дмитрий Лихачев и русская интеллигенция // Нева. — 2006. — № 11. — С. 129–140.

37. Дмитрий Лихачев и русская интеллигенция // MONOLITH digest. — 2007. — № 15. — С. 48–49.

38. Дмитрий Лихачев и современная теория культуры // Социально-гуманитарные знания. — 2007. — № 1. — С. 290–306. — 100-летию Д. С. Лихачева посвящается. — В соавт. с Е. А. Кайсаровым, Ю. М. Шором.

39. Дмитрий Лихачев о нравственности, свободе и патриотизме // Дополнительное образование и воспитание. — 2008. — № 6. — С. 3–8. — В соавт. с В. Г. Ивановым.

40. Дмитрий Лихачев о происхождении и развитии искусства // Социально-гуманитарные знания. — 2007. — № 6 [нояб.-дек.]. — С. 219–228. — В соавт. с Т. Е. Шехтер.

41. Дмитрий Лихачев о русском национальном характере // Дополнительное образование и воспитание. — 2008. — № 3. — С. 5–10. — В соавт. с С. Н. Иконниковой.

42. Дмитрий Лихачев о русском языке // Литературная учеба. — 2007. — № 4 (июль-авг.). — С. 152–165.

43. Дмитрий Лихачев: в России литература стала нацией. Слово в русской культуре — больше, чем имя вещей // Рос. газета. — 2007. — 25 мая (№ 110). — С. 11.

44. Дмитрий Лихачев: личность и власть // Континент. — 2007. — № 133. — С. 286–302.

45. Дмитрий Лихачев: личность и власть : [сегодня в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов открываются VII Междунар. Лихачевские науч. чтения — крупнейший ежегодный форум ученых-гуманитариев на берегах Невы] // Невское время. — 2007. — 24 мая (№ 89). — С. 18.

46. Дмитрий Лихачев: личность и власть // Запесоцкий А. С. Позиция : избранная публицистика. 1985–2008. — СПб. : СПбГУП, 2008. — С. 64–71.

47. Дмитрий Сергеевич Лихачев: многогранность научного наследия // День знаний в Университете, 1 сентября 2006 г. — СПб., 2007. — Вып. 12. — С. 3–16.

48. Дмитрий Лихачев: многогранность научного наследия // Актуальные проблемы культурологи : лекции в СПбГУП / сост., науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб. : СПбГУП, 2013. — Вып. 1. — С. 449–473.

49. Дмитрий Лихачев: многогранность научного наследия // Лекции и доклады членов Российской академии наук в СПбГУП (1993–2013) : в 3 т. / сост., науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб. : СПбГУП, 2013. — Т. 1 : Лекции: авторы от «А» до «М». — С. 384–403.

50. Дмитрий Лихачев: о сущности культурной традиции // Вопросы культурологии. — 2007. — № 7. — С. 4–12. — В соавт. с В. Г. Лукьяновым.

51. Дмитрий Лихачев: Россия — несомненная Европа // Московская правда. — 2007. — 9 февр. (№ 29). — С. 13.

52. Его харизма вызывала в душах резонанс : сегодня исполняется 100 лет со дня рождения выдающегося ученого современности академика Дмитрия Лихачева // Невское время. — 2006. — 28 нояб. (№ 218). — С. 10.

53. И быть в оппозиции власти, и сожительствовать с ней неинтеллигентно // Запесоцкий А. С. Размышления на злобу дня : статьи в «Комсомольской правде». — СПб. : СПбГУП, 2015. — С. 50–54.

54. Интеллектуальный штурм: имя Лихачева вновь собирает ученых на берегах Невы / беседу с А. С. Запесоцким вела М. Иванова // Учительская газета. — 2007. — 22 мая (№ 21). — С. 21.

55. К вопросу об исторической концепции академика Д. С. Лихачева // Отечественная история. — 2007. — № 2. — С. 151–158.

56. Концентратор национальной культуры: Дмитрий Лихачев о русском языке // Литературная газета. — 2007. — 23–29 мая (№ 21). — С. 12.

57. Концепция истории Дмитрия Сергеевича Лихачева и современная историческая наука // Новые подходы к изучению всемирной истории : (к 40–летию ИВИ РАН) : материалы юбил. Междунар. науч. конф., Москва, 10–11 ноября 2008 г. / РАН, Ин-т всеобщ. истории РАН. — М. : ИВИ РАН, 2011. — С. 28–38.

58. Культура: взгляд из России. — 2-е изд., доп. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2015. — 848 с. — Из содерж.: Разд. 5.3 : Интеллигенция: явление и субъект российской культуры. — С. 614–652.

59. Культура как смысл жизни // Звезда. — 2006. — № 11. — С. 69–78.

60. Культурология Дмитрия Лихачева : коммент. к кн. Д. С. Лихачева «Избранные труды по русской и мировой культуре» / А. С. Запесоцкий, А. А. Гусейнов. — СПб. : СПбГУП, 2006. — 31 с.

61. Культурология Дмитрия Лихачева. — СПб. : Наука : [СПбГУП], 2007. — 521 с. — (Новое в гуманит. науках ; Вып. 27).

62. Культурология Дмитрия Лихачева. — 2-е изд. — СПб. : Наука : [СПбГУП], 2012. — 521 с. — (Новое в гуманит. науках ; Вып. 27).

63. Культурология Дмитрия Лихачева // Общественные науки и современность. — 2007. — № 1. — С. 167–173.

64. Культурософия Д. С. Лихачева и вызовы эпохи : [к 100-летию со дня рождения] // Человек. — 2007. — № 1. — С. 5–15.

65. Лихачев и Гумилев: спор о евразийстве // Москва. — 2007. — № 1. — С. 203–213. — В соавт. с Ю. В. Зобниным.

66. Лихачев и Гумилев: спор о евразийстве // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 563–577.

67. Лишние люди // Известия. — 2006. — 28 нояб. (№ 220). — С. 10. — К 100-летию со дня рождения Дмитрия Лихачева.

68. Мантия для Лихачева // Очень^{UM}. — 2004. — № 4. — С. 66–75.

69. Мантия для Лихачева // Очень^{UM}. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 8–15.

70. Мантия для Лихачева // Запесоцкий А. С. Признателен судьбе : фрагменты будущих мемуаров. — СПб. : СПбГУП, 2011. — С. 14–23.

71. Мантия для Лихачева // Запесоцкий А. С. Признателен судьбе : фрагменты будущих мемуаров. — 2-е изд. — СПб. : СПбГУП, 2014. — С. 14–23.

72. Нам предстоит узнать Дмитрия Лихачева // Вопросы культурологии. — 2006. — № 8. — С. 9–13.

73. Нам ясен долгий путь?: Дмитрий Лихачев и Лев Гумилев: дискуссия продолжается... [гл. из книги о Д. С. Лихачеве, готовящейся к печати в изд-ве «Наука»] // Невское время. — 2007. — 2 февр. — С. 12. — В соавт. с Ю. В. Зобниным.

74. Неисполненное завещание академика Лихачева // Известия. — 2006. — 24 мая (№ 90). — С. 9. — Проект «Декларации прав культуры», разработанный под руководством Д. С. Лихачева, опубликован на с. 9. в ст. «Достояние человечества».

75. Неисполненное завещание академика Лихачева : Декларация прав культуры // Запесоцкий А. С. Позиция : избранная публицистика. 1985–2008. — СПб. : СПбГУП, 2008. — С. 96–99.

76. Несбывшаяся мечта Дмитрия Лихачева // С.-Петерб. ведомости. — 2006. — 25 мая (№ 92). — С. 6. — Проект «Декларации прав культуры», разработанный под руководством Д. С. Лихачева, опубликован на с. 7.

77. Новые смыслы научного наследия Дмитрия Лихачева // Очень[UM]. — 2006. — № 36. — С. 32–37.

78. О научном наследии Дмитрия Лихачева // Вопросы литературы. — 2006. — № 6 (нояб.-дек.). — С. 52–59.

79. О роли интеллигенции в жизни страны // Вестник Европы. — 2009. — Т. XXVI–XXVII. — С. 239–250.

80. О философской составляющей воззрений Дмитрия Лихачева // Вопросы философии. — 2006. — № 12. — С. 95–98.

81. Об экономических воззрениях академика Дмитрия Лихачева: (послесловие к празднованию 100-летия) // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 338 – 355.

82. Осмысление научного и нравственного наследия Дмитрия Лихачева только начинается // С.-Петерб. ведомости. — 2006. — 8 апр. (№ 61). — С. 6. — В прил. опубл.: Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры : акт. лекция, прочит. 19 мая 1993 г. в день вручения Д. С. Лихачеву диплома и мантии Почетного доктора СПбГУП. — С. 7.

83. Педагогическое наследие академика Д. С. Лихачева // Педагогика. — 2006. — № 9. — С. 44–54.

84. Педагогическое наследие академика Д. С. Лихачева // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 512–526.

85. Полная свобода разума: о Дмитрии Лихачеве вспоминает ректор СПбГУП А. С. Запесоцкий // Metro. — 2006. — 28 нояб. (№ 215). — С. 8.

86. Последний российский интеллигент : к 100-летию со дня рождения Дмитрия Лихачева // Огонек. — 2006. — 20–26 нояб. (№ 47). — С. 14–15.

87. Последний российский интеллигент // Запесоцкий А. С. Позиция : избранная публицистика. 1985–2008. — СПб. : СПбГУП, 2008. — С. 85–88.

88. Право на культуру есть право на жизнь // Декларация прав культуры: (проект) / СПбГУП. — СПб., 1996. — С. 5–8.

89. Право на культуру есть право на жизнь // Декларация прав культуры: (проект). — 3-е изд., испр. — СПб., 2001. — С. 5–8.

90. Право на культуру как право на жизнь // Культура и глобальные вызовы мирового развития : V Междунар. Лихачевские науч. чтения,

19–20 мая 2005 г. / Конгресс петерб. интеллигенции, РАО, СПбГУП ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2005. — С. 15–17.

91. Правовое обеспечение культуры: от декларации к практике // Учен. зап. юрид. фак. / редкол.: Б. П. Белозеров, П. П. Глущенко, А. С. Запесоцкий. — СПб., 2001. — Вып. 6 : Проблемы правоотношений в социально-культурной сфере. — С. 5–7.

92. Проблематика диалога культур в научном и нравственном наследии академика Д. С. Лихачева // Диалог культур и партнерство цивилизаций: становление глобальной культуры : X Междунар. Лихачевские науч. чтения, 13–14 мая 2010 г. : докл. / РАН, РАО, Конгресс петерб. интеллигенции, СПбГУП, при поддержке М-ва иностр. дел РФ ; науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб., 2010. — С. 76 – 79.

93. Проблематика диалога культур в научном и нравственном наследии академика Д. С. Лихачева // Запесоцкий А. С. Культура : взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 554–562.

94. Россия в контексте диалога культур Европы и Азии (на материале взглядов Д. С. Лихачева и Л. Н. Гумилева) / А. С. Запесоцкий, Ю. В. Зобнин // Диалог цивилизаций и международные отношения : моногр. / авт. кол.: М. Аббас, П. Баскевич, А. Гусейнов, А. Запесоцкий, Ю. Зобнин [и др.]. — Бейрут ; М. ; Н. Новгород : Издат. дом «Медина», 2009. — С. 446–464.

95. Россия на евразийском пространстве. Размышления о прошлом и будущем: (к вопросу о современной теории и практике евразийства) // Диалог культур и партнерство цивилизаций : XIV Междунар. Лихачевские науч. чтения, 15–20 мая 2014 г. / РАН, РАО, Конгресс петерб. интеллигенции, при поддержке М-ва иностр. дел РФ ; науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб. : СПбГУП, 2014. — С. 60–65.

96. Русский просветитель: [из кн.: Культурология Дмитрия Лихачева] // С.-Петерб. ведомости. — 2007. — 24 мая (№ 93). — С. 5.

97. Слово издателя // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 4.

98. Снова псы-рыцари идут на Русь: (о споре западников и славянофилов) // Запесоцкий А. С. Размышления на злобу дня: статьи в «Комсомольской правде». — СПб. : СПбГУП, 2015. — С. 84–88.

99. Совесть — гарантия свободы: [о Д. С. Лихачеве] // Литературная газета. — 2006. — 22–28 нояб. (№ 47). — С. 7.

100. Совесть — рулевой свободы : [о Д. С. Лихачеве] / беседу вела О. Бугрова // Играем с начала. Da capo al fine : муз.-информ. газ. — М., 2006. — № 11 (37). — С. 3.

101. Соответствие культурному контексту эпохи — критерий истинности исторического факта (Д. С. Лихачев и А. А. Зимин: уроки научной полемики) // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 210–223.

102. Становление культурологической парадигмы / А. С. Запесоцкий, А. П. Марков. — СПб. : СПбГУП, 2007. — 54 с. — (Дискус. клуб ун-та ; Вып. 10). — Из содерж.: Разд. 5 : Культурологический метод Д. С. Лихачева. — С. 27–54.

103. У истоков российской культурологии // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. — СПб. : СПбГУП ; М. : Наука, 2014. — С. 73– 88.

104. Философия и социология культуры : избр. науч. тр. — СПб. : СПбГУП, 2011. — 816 с. — Из содерж.: Разд. 2. 2 : Язык, литература, культура. — С. 149–188; Разд. 4.3 : Интеллигенция: явление и субъект российской культуры. — С. 558–596.

105. Философия искусства Д. С. Лихачева // Человек. — 2009. — № 2 (март-апр.). — С. 17–33. — В соавт. с Т. Е. Шехтер, Ю. М. Шором.

106. Экономические воззрения академика Дмитрия Лихачева (послесловие к празднованию 100-летия) // Труд и социальные отношения. — 2007. — № 4 [июль-авг.]. — С. 80–88; № 5 [сент.-окт.]. — С. 13–21.

107. Яркая личность Дмитрия Лихачева // Международная жизнь. — 2006. — № 12. — С. 86–96.

108. Dmitry Likhachev : a true celebrity // International Affairs : a Russian Journal of World Politics, Diplomacy & International Relations. — 2007. — Vol. 53, № 1. — P. 195–202.

109. Културософията на Д. С. Лихачов и предизвикателствата на епохата /преведе от руски Иван Ставрев // Простори. — Варна (Болгария), 2011. — № 4. — С. 81–89.

110. Млади хора имат нужда от идеали / разговора води К. Канева // За буквите. Кирил.-Метод. вестн. — 2006. — 24 ноем. — С. 8.

111. The issues of a cross-cultural dialogue in academician Dmitry Likhachov's scientific and moral heritage // Dialogue of cultures and partnership of civilizations : proceedings : of the 10th International Likhachov Scientific Conference, May 13–14, 2010 / scientific ed. A. S. Zapesotsky. — St. Petersburg : SPb UHSS Publishers, 2010. — P. 169–171.

РАБОТЫ СОТРУДНИКОВ УНИВЕРСИТЕТА

1. *Бирженюк Г. М.* Д. С. Лихачев как просветитель // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Междунар. Лихачевские науч. чтения, 23–24 мая 2002 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 23–27.

2. *Бирженюк Г. М.* Диалог культур и цивилизаций в современном мире / Г. М. Бирженюк, М. А. Мануильский // Человек. — 2007. — № 6. — С. 176–178.

3. *Бирженюк Г. М.* Для Лихачева культура всегда была приоритетом / [интервью взяла Е. Прудникова] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 88–93.

4. *Бобров М. М.* Дмитрий Лихачев — явление русской и мировой культуры // Диалог культур в условиях глобализации : XII Междунар. Лихачевские науч. чтения, 17–18 мая 2012 г. — Т. 1 : Доклады / науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб., 2012. — С. 32–34.

5. *Бобров М. М.* «Лихачев оказался нужен всем» / [записал А. Горичевский] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 70–75.

6. *Горшкова В. В.* Наследие Д. С. Лихачева как условие духовно-нравственного развития старшеклассников / В. В. Горшкова, Е. П. Ефимова, Н. А. Зинкевич // Педагогика. — 2009. — № 8. — С. 119–122.

7. Д. С. Лихачев — Л. Н. Гумилев : [материалы круглого стола 30 января 2007 года, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме]. — СПб., 2007 [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/diskusklub/krugl_stol.pdf [Среди участников: Ю. В. Зобнин и др.]

8. *Даринский А. В.* Д. С. Лихачев и краеведение // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : Междунар. Лихачевские науч. чтения, 24–25 мая 2001 г. / сост. и отв. ред. В. Е. Триодин. — СПб., 2001. — С. 37–38.

9. *Дягилева Т. Д.* Вопросы теории культуры в творческом наследии Д. С. Лихачева // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Междунар. Лихачевские науч. чтения, 23–24 мая 2002 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 119–121.

10. *Ефимова Е. П.* «Дмитрия Сергеевича нет — за библиотеки заступиться некому» / [беседу вела Т. Львова] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 84–87.

11. *Ефимова Е. П.* Идеи Д. С. Лихачева и современность : междунар. форум старшеклассников // Педагогика. — 2011. — № 9. — С. 111–115.

12. *Ефимова Е. П.* Произведения Д. С. Лихачева в фонде Научной библиотеки Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : Междунар. Лихачевские науч. чтения, 24–25 мая 2001 г. / сост. и отв. ред. В. Е. Триодин. — СПб., 2001. — С. 93–94.

13. *Запесоцкий Ю. А.* Неожиданный Лихачев // Литературная учеба. — 2007. — № 6. — С. 80–90.

14. *Запесоцкий Ю. А.* Лихачевские чтения в Санкт-Петербурге // Международная жизнь. — 2007. — № 11. — С. 120–128.

15. *Запесоцкий Ю. А.* Лихачевские научные чтения: к обретению истины // Социологические исследования. — 2008. — № 10. — С. 122–126.

16. *Запесоцкий Ю. А.* Международные Лихачевские научные чтения как научный бренд // Вопросы культурологии. — 2015. — № 2.

17. *Запесоцкий Ю. А.* Петровские реформы как культурная доминанта (перечитывая Д. С. Лихачева) // Новая и новейшая история. — 2007. — № 4. — С. 67–74.

18. *Зобнин Ю.* Мы чувствуем себя крестниками Лихачева / [беседу вела Т. Львова] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 24–29 ; Санкт-Петербургские ведомости. — 2006. — 21 февр. (№ 31). — С. 4.

19. *Иванов В. Г.* Моральный кодекс Дмитрия Лихачева // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : Междунар. Лихачевские науч. чтения, 24–25 мая 2001 г. / сост. и отв. ред. В. Е. Триодин. — СПб., 2001. — С. 99–102.

20. *Иконникова С. Н.* Штрихи к портрету Д. С. Лихачева // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Междунар. Лихачевские науч. чтения, 23–24 мая 2002 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 17–18.

21. *Каган М. С.* Уроки Д. С. Лихачева // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : Междунар. Лихачевские науч. чтения, 24–25 мая 2001 г. / сост. и отв. ред. В. Е. Триодин. — СПб., 2001. — С. 102–103.

22. *Кайсаров Е. А.* Д. С. Лихачев о месте и роли Петра I в диалоге культур Нового времени и Древней Руси // Диалог культур и партнерство цивилизаций : VIII Междунар. Лихачевские науч. чтения, 22–23 мая 2008 г. / науч. ред. А. С. Запесоцкий. — СПб., 2008. — С. 350–351.

23. *Марков А. П.* Научные идеи академика Д. С. Лихачева как ресурс национально-культурного самосознания России в XXI веке // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Междунар. Лиха-

чевские науч. чтения, 23–24 мая 2002 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 27–30.

24. *Марков А. П.* Персонифицированный идеал как ресурс образовательной деятельности [О Д. С. Лихачеве] // Высшее образование в России. — 2004. — № 2. — С. 94–100.

25. *Макаров Е. И.* Наследие Д. С. Лихачева и судьба культуры // Образование в условиях формирования нового типа культуры : III Междунар. Лихачевские науч. чтения, 22–23 мая 2003 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 13–15.

26. *Милонов Р.* «Лихачев стоял горой за неформалов» / [беседу вела Т. Львова] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 24–29 ; Санкт-Петербургские ведомости. — 2006. — 21 февр. (№ 31). — С. 36–41.

27. *Мироненко И. А.* Обсуждается партнерство цивилизаций // DIPLOMAT. — 2008. — № 9. — С. 48–50.

28. *Михайлов А. А.* Господин Великий Новгород [по поводу книги Тихановой М. А. и Лихачева Д. С. «Оборона древнерусских городов». Л., 1942]. — СПб., [2007] [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/gospodin_velik_nov.pdf

29. *Михайлов А. А.* Д. С. Лихачев о внутренней свободе интеллигента и ученого-историка // Свобода личности: правовые, исторические, философские аспекты : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 17 января 2008 г. / ред. кол. Е. Е. Амплеева, П. В. Курмилев, Н. И. Фатиев. — СПб., 2008. — С. 16–21.

30. *Михайлов А. А.* Дмитрий Лихачев — имя университетское // Аргументы и факты. — 2006. — № 11 (март). — С. 13.

31. Москва–Петербург: опыт сравнительной культурологии : [материалы круглого стола 2 марта 2007 года]. — СПб., 2007 [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/diskusklub/krug_stol_moskv_peter.pdf [Среди участников: А. П. Марков, А. А. Михайлов, Ю. М. Шор].

32. *Никонова С. Б.* К философии диалога культур. По материалам XIV Международных Лихачевских научных чтений // Философия и культура. — 2015. — № 6.

33. *Пасешникова Л. А.* К вопросу о прошедших 15–16 мая 2014 года в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов XIV Международных Лихачевских научных чтениях (о работе секции 4: часть 1 «Экономика и право в контексте мирового культурного развития» и часть 2 «Экономика, право, культура на пространстве Евразийского

экономического союза») / Л. А. Пасешникова, З. Н. Каландаришвили // Мир юридической науки. — 2014. — № 12.

34. *Петрова О. Ф.* Творческий коллектив Лихачевых // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Междунар. Лихачевские науч. чтения, 23–24 мая 2002 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2003. — С. 179–180.

35. *Проскуряков М. Н.* Инновационная концепция диалога культур в дискурсе XIV Международных Лихачевских научных чтений / М. Н. Проскуряков, Н. В. Гришанин // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 6.

36. *Ромашов Р. А.* Правовые культуры современности: от контраста цивилизаций к цивилизационному содружеству: в Петербурге состоялись VIII Международные Лихачевские научные чтения «Диалог культур и партнерство цивилизаций» // Журнал российского права. — 2008. — № 8. — С. 157–163.

37. *Рыжова Н. И.* Творческое наследие академика Д. С. Лихачева как основа духовно-нравственного развития современных школьников / Н. И. Рыжова, Е. П. Ефимова, Н. А. Зинкевич // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 5 [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.science-education.ru/111-r10379

38. *Санкин Л. А.* Академик и Университет // Санкт-Петербургские ведомости. — 2006. — 1 сент. (№ 162). — С. 7.

39. *Санкин Л. А.* Дмитрий Лихачев — имя университетское // День знаний в Университете 1 сентября 2006 г. / науч. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2007. — С. 16–22.

40. *Семенов П. А.* Традиции древнерусской смеховой культуры в литературной стилистике XVIII века (В свете трудов Д. С. Лихачева о «смеховом мире» Древней Руси) // Образование в процессе гуманизации современного мира : IV Междунар. Лихачевские науч. чтения, 20–21 мая 2004 г. — СПб., 2004. — С. 121–122.

41. *Семенов П. А.* Что ценил Д. С. Лихачев в работах отечественных лингвистов? (На материале статей о В. В. Виноградове и Б. А. Ларине) // Культура и глобальные вызовы мирового развития : V Междунар. Лихачевские науч. чтения, 19–20 мая 2005 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2005. — С. 214–215.

42. *Ставцева О. И.* Ценности и смыслы в эпоху глобализации / О. И. Ставцева, Н. И. Рыжова // Вопросы культурологии. — 2013. — № 12. — С. 6–12.

43. *Тонконогая Е. П.* Д. С. Лихачев «Письма о добром» (педагогический комментарий). — СПб., [2007] [Электронный ресурс]. — Электрон.

дан. — Режим доступа: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/ped_kom_pis_o_dob.pdf

44. *Триодин В. Е.* Десять заповедей Дмитрия Лихачева / [интервью взяла Е. Прудникова] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 52–59.

45. *Триодин В. Е.* Социально-культурная деятельность в зеркале творческого наследия Д. С. Лихачева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. — 2006. — № 1. — С. 5–9.

46. *Филатова А. И.* Лихачев среди книг и «древников» / [интервью взяла Е. Прудникова] // Очень[UM]. — 2006/2007. — № 1, спец. вып. : К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева. — С. 60–65.

47. *Филатова А. И.* Д. С. Лихачев: у истоков научной деятельности // Образование в процессе гуманизации современного мира : IV Междунар. Лихачевские науч. чтения, 20–21 мая 2004 г. — СПб., 2004. — С. 119–121.

48. *Филатова А. И.* История древнерусской литературы и ее исследователи на страницах «Трудов отдела древнерусской литературы» ИРЛИ РАН (Пушкинский дом) // Гуманитарные проблемы современной цивилизации : VI Междунар. Лихачевские науч. чтения, 26–27 мая 2006 г. / сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — СПб., 2006. — С. 187–189.

ПОЗНАКОМИТЬСЯ С БИБЛИОГРАФИЕЙ ТРУДОВ Д. С. ЛИХАЧЕВА И ПЕРЕЧНЕМ РАБОТ О НЕМ РЕКОМЕНДУЕМ НА САЙТЕ «ПЛОЩАДЬ ЛИХАЧЕВА»

http://www.lihachev.ru

Наследие Д. С. Лихачева, являющееся частью национального и мирового культурного достояния, чрезвычайно обширно и разнообразно. Среди произведений академика Лихачева — монографии, посвященные различным аспектам истории и теории культуры, научные статьи и публицистические заметки, комментарии к различным литературным памятникам, редакторские предисловия, рецензии, переводы и многое другое.

Рубрики сайта:

— Биография Д. С. Лихачева

— Электронная коллекция публикаций — библиография трудов Д. С. Лихачева (http://www.lihachev.ru/lihachev/bibliografia/)

— Фотоархив

— Аудиовидеоархив

— Декларация прав культуры

— Изучение наследия Д. С. Лихачева (http://www.lihachev.ru/lihachev/nasledie/)

— Международные Лихачевские научные чтения (материалы)

— International Likhachov Scientific Conference (материалы)

— Новости

— Конкурс творческих работ старшеклассников «Идеи Д. С. Лихачева и современность»

ЛИХАЧЕВ Дмитрий Сергеевич

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Ответственный редактор *И. В. Петрова*
Дизайнер *А. М. Бриль*
Технический редактор *Л. В. Климкович*
Корректоры: *О. В. Афанасьева, Т. А. Кошелева, И. Н. Чугунова*

ISBN 978-5-7621-0821-8

Подписано в печать с оригинал-макета 26.11.15
Формат 60×84 1/16. Гарнитура JournalC
Усл. печ. л. 33,75. Тираж 1000 экз. Заказ № 51 488

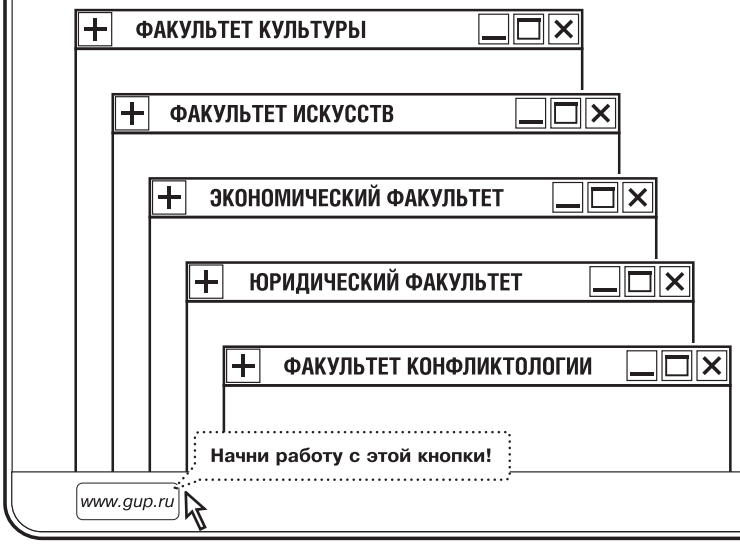
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

Отпечатано в типографии ООО «Омега-принт»
192212, Санкт-Петербург,
ул. Белградская, 30, лит. А, пом. 15Н

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

www.gup.ru

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ СПбГУП



Предлагаем также посетить сайт «Площадь Лихачева»

www.lihachev.ru

основные рубрики сайта:

Научное наследие Д. С. Лихачева	**Библиография Лихачева**	**Международные Лихачевские чтения**	**Декларация прав культуры**

и другие материалы