Моисей Самойлович Каган

Избранные труды

в VII томах

Работы по общим проблемам философии, культурологии,
эстетики и теории отдельных искусств, истории культуры и искусства,
художественной критики

Санкт-Петербург

Издательский дом «Петрополис»

Моисей Самойлович
Каган

Том VI

Из истории мировой культуры и философско-эстетической мысли

Санкт-Петербург

Издательский дом «Петрополис»



УДК 1–18
ББК 87
К 12

Каган М. С. Избранные труды в VII томах. Том VI. Из истории мировой культуры и философско-эстетической мысли. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2013 г. — 692 с.

ISBN 978-5-9676-045901

© Каган М. С., 2013
© ИД «Петрополис», 2013

Содержание

Том VI. Из истории мировой культуры и философско-эстетической мысли

Раздел I. Историческая типология художественной культуры

К постановке проблемы взаимоотношений культурологической мысли и исторической науки 12

2001. Публикуется впервые

Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование (главы из многографии)

Коллективная монография под научной редакцией и с участием М.С. Кагана
Ленинград, 1984

От редактора 28

Глава 2. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции

§ 1. Общая характеристика художественной культуры 29
§ 2. Информационное (духовно-содержательное) измерение художественной культуры 33
§ 3. Институциональное (организационно-функциональное) измерение художественной культуры 36
§ 4. Морфологическое (зонально-видовое) измерение художественной культуры 42

Глава 10. Западноевропейская художественная культура в Средние века

§ 3. Морфологическое измерение художественной культуры средневековья 48
Заключение 57

Художественная культура в капиталистичском обществе (главы из многорафии) 59

Коллективная монография под научной редакцией и с участием М.С. Кагана. Ленинград, 1986.

Предисловие 60

Часть I. Художественная культура эпохи Возрождения 62

Глава 1. Возрождение как переходный тип культуры 62

Глава 2. § 4. Художественная культура Возрождения: морфологический аспект 70

Часть II. Основные этапы развития художественной культуры буржуазного общества в Западной Европе и в США

Глава 3. § 3. Художественная культура XVII–XVIII вв.: духовно-содержательный аспект 77

§ 4. Художественная культура XVII–XVIII вв.: морфологический аспект 84

Глава 4. § 4. Художественная культура XIX в.: морфологический аспект 91

Глава 5. § 4. Художественная культура XX в.: морфологический аспект 101

Часть III. Региональные особенности развития художественной культуры в эпоху становления капитализма

Вступление 110

Глава 6. § 2. Развитие художественной культуры в России (в соавторстве с А. П. Валицкой) 112

Глава 8. § I. Особенности художественной культуры народов Кавказа в XVIII–XX вв. 126

Заключение 134

Историческая типология художественной культуры (Пять лекций)

Самара. 1966 г.

Лекция 1. Зарождение художественной деятельности и эстетического сознания 141

1. Методологическое введение 141

2. Генезис эстетической и художественной энергий культуры 143

3. Эстетическая и художественная грани первобытной культуры 146

Лекция 2. Эволюция эстетического сознания и художественной деятельности в истории традиционной культуры 150

1. Три пути выхода из первобытного состояния 150
2. Эстетический и художественный аспекты культуры феодального общества 157

Лекция 3. Пути перехода от традиционной культуры к культуре инновационно-креативной 163

1. Проблема Возрождения в истории культуры 163
2. От Возрождения к Просвещению 166
3. Становление критики как механизма самоуправления художественной культуры креативного типа 169

Лекция 4. Эстетический и художественный аспекты культуры развитого буржуазного общества 172

1. Антитеза «Романтизм — Позитивизм» в европейской культуре XIX века 172
2. Эстетические позиции и художественно-творческие принципы Романтизма 177
3. Эстетические установки Позитивизма и его влияние на художественную практику 179
4. «Модернизм» как крайняя форма инновационно-креативного типа культуры 181

Лекция 5. Начало нового переходного этапа в истории культуры и проблема «постмодернизма» 190

1. Дискуссия о Постмодернизме в социологии, культурологии и эстетике ... 190
2. Постмодернизм как продолжение и отрицание Модернизма 192
3. Универсальная диалогичность как принцип переходного этапа в истории современной культуры 204

Об изучении современного состояния художественной деятельности ... 208

Материалы научн. конференции «Художественная культура на рубеже веков: состояние, противоречия, перспективы». СПб., 1-3 июня 1998 г.

Раздел II. Статьи по исторической культурологии и истории эстетики

Из истории французской эстетики: Абраам Босс и Шарль Сорель как теоретики искусства 211

Ученые записки ЛГУ № 252. Серия исторических наук. Вып. 29. Ленинград, 1958

Россия и Франция — история взаимоотношений и проблема перемен 237

Материалы VII Международной научн. конференции «РОССИЯ и Франция. Культура в эпоху перемен». 8–10 апреля 2003 г. СПб., 2004.

XVII век в его отношении к прошлому и будущему Европейской культуры 241

Материалы научн. конференции «XVII век в диалоге эпох и культур». СПб., 14-6 апреля 2001 г.

Марксизм и эстетика 243

К выходу в свет нового издания сборника «К. Маркс и ф. Энгельс об искусстве» «Иностранная литература» № 5, 1968

Некоторые предварительные соображения 243
К истории одного открытия 244
Система эстетических идей 247
Догматическое толкование или научный анализ? 255
Сто лет спустя 259

О путях развития современной культуры 264

Материалы 3-го Международного семинара «Культура на пороге III тысячелетия». СПб., 6-7 мая 1996 г.

Культура или сила — альтернатива XXI века 278

Тезисы Международного научн. конгресса «Народы содружества независимых государств накануне третьего тысячелетия: реалии и перспективы. СПб., 15-17 мая 1996

Онтологический статус воображения 281

Введение к материалам научн. конференции «Социальное воображение». СПб., 17 января 2000 г.

Раздел III. ГРАД ПЕТРОВ В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ 285

СПб., 1996. 1-ое изд. (2-ое изд. СПб., 2006)

Предисловие 286

ВВЕДЕНИЕ 291

О культуре вообще, о культуре города в частности и о культуре Петербурга в особенности 291
1. О понятии «культура» 291

2. Культура города как форма бытия национальной культуры 292
3. Искусство как самосознание культуры города 298
4. «Проблема Петербурга» в истории русской культуры 305

ЧАСТЬ I.

Глава 1. Время рождения города: замысел Петра Великого и его воплощение 313

1. Зачем нужна была царю новая столица? 313
2. Начало реализации замысла 323
3. Общая характеристика культуры петровского Петербурга 331
4. Становление светского типа русской культуры 338
5. Проблема европеизации русской культуры 341
6. Демократизм петербургской культуры 350
7. Рационалистическая доминанта культуры петровского Петербурга 355

Глава 2. Время становления: петербургское Просвещение 359

1. Петербург и Москва 359
2. Развитие светского начала в петербургской культуре XVIII века 363
3. Просвещение и просветительство 368
4. Материальные и духовные плоды Просвещения 380
5. Просветительский рационализм 384
6. Художественная культура Петербурга 387

Глава 3. Время расцвета: пушкинский Петербург 393

1. «Город пышный, город бедный...» 393
2. «Да здравствуют Музы, да здравствует разум...» 404
3. «Чувство соразмерности и сообразности...» 416
4. Место художественной культуры в пушкинском Петербурге 428

Глава 4. Время драматического диалога: Петербург Достоевского 439

1. О смысле понятия «Петербург Достоевского» 439
2. Влияние научно-технического прогресса на культуру Петербурга 459
3. Идеологическая атмосфера в столице во второй половине XIX века 465
4. Пластический образ Петербурга Достоевского 467
5. Строение художественной культуры в Петербурге Достоевского 470

Глава 5. Время трагического конфликта: Петербург-Петроград в эпоху трех революций 477

1. Культура и политика 477
2. Культурологическая мысль в духовной жизни столицы 483
3 Особенности духовной жизни Петербурга 491
4. Сциентизм и эстетизм 499
5. Проблема стиля петербургской культуры 512

ЧАСТЬ II.

Глава 6. Петербург как произведение градостроительного искусства 521

1. Становление эстетического самосознания города 521
2. Пластический строй архитектуры Петербурга 525
3. Город как «расширяющаяся вселенная»: центр, окраины, пригороды 551

Глава7. Петербуржцы 561

1. О смысле понятия «интеллигенция» 561
2. Петербургские интеллигенты 566
3. Дворянские интеллигенты 583
4. Интеллигенты-разночинцы 589
5. Пролетарские интеллигенты 597

ГлаваА 8. Петербург в противоборстве идеологий 607

1. Зарождение спора о Петербурге 607
2. Петербург в полемике западников и славянофилов 614
3. Развитие полемики во второй половине XIX столетия 625
4. Отношение к Петербургу в «серебряном веке» русской культуры 628
5. Петербург в эмигрантском сознании 635

Глава 9. «Распалась связь времен…» Восстановится ли? От Петербурга к Петербургу 643

1. Петербургские традиции в столкновении с социальной системой 643
2. Сталинизм в борьбе с ленинградской культурой 656

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: «Будем верить, что возродится…» 667

Именной указатель 67

Раздел I.

Историческая типология художественной культуры

К постановке проблемы взаимоотношений культурологической мысли и исторической науки

1.

О значении обозначенной в названии данной статьи проблемы говорит уже то, что в последние десятилетия отчетливо видно стихийное, за редкими исключениями методологически неотрефлектированное, взаимное тяготение молодой в нашей стране культурологической мысли и исторической науки, в том ее виде, какой она приобрела у нас под влиянием казавшихся марксистскими, а на самом деле весьма далеких от истинных взглядов К. Маркса, взглядов на принципы изучения процесса развития человечества. Однако речь сейчас не о мере адекватности этим взглядам сложившихся в 20–30-е годы позиций советских историков, а *о существе самих этих позиций,* суть которых сводилась к тому, что я назвал бы «*экономико-политической редукцией*» развития человечества: достаточно отметить сведение данного процесса к той формационной «пятичленке», которая у основоположника марксистского понимания истории была результатом анализа *именно и только экономических отношений и классовой структуры* общества, — об этом вполне определенно говорят сами понятия «*рабовладение*», «*феодализм*» и т. д., тогда как производственные отношения К. Маркс рассматривал как «*базис*» порождавшейся ими политической и юридической «*надстройки*», но как *производные от состояния производительных сил*, то есть в общей структуре социума как фактор *вторичный, а не первичный*. Именно отсюда следовал вывод, что коммунизм, как наиболее совершенная система организации жизни общества, может и должен прийти на смену капитализму только тогда, когда высокий уровень производительных сил сделает и возможным, и необходимым очередное радикальное изменение производственных отношений и их надстроечных образований, В. И. Ленин же, ревизуя эту основополагающую идею исторического материализма, счел возможным осуществить такое изменение в стране, предельно далекой по уровню развития производительных сил от того состояния, которое делает правомерным преобразование экономики, политической структуры и их правового обеспечения. Неудивительно, что верные учению К. Маркса мыслители, включая в нашей стране Г. В. Плеханова, восстали против ложного в теории и потому авантюристического на практике — что и подтвердил исторический опыт — ленинизма, порожденного тем самым «*нетерпением*», по меткому слову Ю. Трифонова, которое Владимир Ульянов унаследовал от Александра и его соратников, лишь

заменив индивидуальный террор на массовый — неизбежный спутник революции и гражданской войны...

Между тем, методология советской исторической науки была закономерным, строго логичным отражением и оправданием именно ленинизма, а не марксизма, ибо породила упомянутую выше *политико-экономическую* — даже не *экономико-политическую*! — трактовку истории человечества, и соответственно придала второстепенное значение истинно основополагающему фактору — *производительным силам*. Но ведь на языке культурологии производительные силы общества — это его *материальная культура!* Вместе с тем, формы общественного сознания, которые являются основой его *духовной культуры*, К. Маркс не включал в «надстройку», как это делал ленинизм, а утверждал, что они не отражают экономический базис, а лишь «*соответствуют*» ему. В конечном-то счете, если в состав производительных сил входят не только орудия и средства производства, но и сам человек, их созидающий и ими орудующий, а на высоком уровне развития цивилизации и наука, реализующаяся в технологии промышленного производства, то *основополагающими в общественном развитии становятся и созидательные силы духовной культуры*, от которых непосредственно зависит уровень культуры материальной, — что стало очевидным в наше компъютерное, постиндустриальное время, но чего никак не могут понять наши, все еще мыслящие по В. Ленину, а не по К. Марксу, правители.

Именно ленинская ревизия марксизма — не зря официальным названием философской идеологии большевизма стало понятие «*марксизм-ленинизм*»! — привела к тому, что если Г. Риккерт противопоставил «наукам о *природе*» «науки о *культуре*», В. Дильтей — «науки о *духе*», а Ч. Сноу «*гуманитарное* знание» (humanities), то философы, мыслившие по-ленински, противопоставили «*естество*знанию» «*общество*знание», смешав в понятии «*общественные* науки» и политическую экономию, и социологию, и политологию, и правоведение, действительно изучающие разные аспекты жизни *общества*, и «*культуроведение*» во всех его дисциплинарных ответвлениях, и «гуманитарные науки», предметом которых является не общество и не культура, а *Человек как живой носитель общественных отношений и культуры*, остающийся в то же время *природным существом*, животным (точнее — наиболее хищным зверем изо всех зверей, ибо он убивает себе подобных, и совсем не для получения пищи); поэтому гуманитарные науки отличаются и от общественных, и от культурологических тем, что изучают самую сложную систему — *био-социо-культурную*, в которой непосредственно взаимодействуют законы природы, общества и культуры.

Приходится признать, что до сих пор сохраняется непреодоленным растворение культуры и человека в «*совокупности общественных отношений*» (как неточно переводили у нас и совсем уж неверно комментировали один из полемических тезисов К. Маркса о Л. Фейербахе), что приводит к упоминавшейся *социологической (экономико-политической) редукции* истории человечества — само это понятие оказалось у нас подмененным «историей *общества*»; соответственно историки сосредоточивают все внимание на исследовании экономических отношений, классовой

структуры и политической организации изучаемых обществ, а их материальная культура, духовная культура и, конечно же, культура художественная либо вообще остаются вне поля зрения исследователей, либо, в крайнем случае, характеризуются снисходительной и некомпетентной скороговоркой; так строились «образцовые» в недалеком прошлом, но — увы! — сохраняющие свой научный авторитет и поныне, фундаментальные многотомные труды по всеобщей истории, отечественной истории, истории Москвы и Ленинграда, освященные грифами Академии наук... Так, во «Всемирной истории» многие главы, посвященные бытию отдельных народов, стран, государств на каждом этапе их развития, завершаются маленькими параграфами, типа «Духовная культура индейцев Северной Америки», или «Религия и культура инков», или «Литература и искусство эпохи Реформации», и только в некоторых случаях, когда слишком уж очевидной была роль культуры в данной исторической ситуации, ее характеристике посвящается отдельная глава — например, «Культура итальянского Возрождения»; но во всех случаях такие параграфы и главки выглядят некими необязательными «довесками» к основному тексту, никак с ним органично не связанными и потому на его содержание не влияющими.

Весьма показательный, в силу своей парадоксальности, конкретный пример пренебрежения к культурному аспекту исторического процесса — историография Санкт-Петербурга. В очерке, открывающем книгу автора этих строк «Град Петров в истории русской культуры»[1], было показано, как историки, изучавшие основание новой столицы Петром Великим, характеризовали замысел царя и его воплощение, сводя их к трем позициям — *военно-стратегической, торгово-экономической и государственно-политической;* таким образом, *культурный аспект* этого значительнейшего события русской истории либо полностью игнорировался, либо, «под занавес», о нем говорилось несколько слов, абзацев или страниц, как о чем-то мало существенном, третьестепенном. Так, классик нашей исторической науки В. О. Ключевский, анализируя «взаимную связь между различными отраслями преобразовательной деятельности» Петра, дабы оценить «историческое значение реформы», изо всей сферы духовной жизни этого переломного в развитии страны времени отметил только «меры Петра по народному образованию» и даже не упомянул об основании Академии наук, с ее первым в России университетом, о создании Кунсткамеры — первого в России музея, о закладке Летнего сада-музея античной скульптуры — более того, историк ничего не сказал о строительстве самого города как нового архитектурного явления и нового центра всей русской культуры! Такая аберрация исторического зрения привела ученого к заключению, что сущность реформ Петра — «экономическая перемена государства», затем «гораздо менее юридическая», ибо «Старая Русь развила и внушила Петру только хозяйственные инстинкты, которые и выразились в хозяйственной преобразовательной программе», в целом же это была отнюдь не «революция» в истории страны, а всего лишь «техническая переделка государства»[2].

---

[1] См. Каган М. Град Петров в истории русской культуры. СПб., 1996. С. 35–40.

[2] Ключевский В. О. Лекции по русской истории, читанные на Высших женских курсах в Москве. 1872–1875. М., 1997. С. 64.

Позиция В. О. Ключевского объясняется, разумеется, не влиянием «истмата», а тем, что, несмотря на настойчивое подчеркивание им своей отстраненности от полемики западников и славянофилов, он не мог преодолеть плохо скрываемую неприязнь к Петру и к символу его жизненного дела Петербургу, в котором произведена была именно «*культурная революция*», сопоставимая по значению с той, какой в сфере религиозного сознания было принятие на Руси христианства. Примечательно, что цитируя в обоснование своей позиции манифест Петра о вызове иностранцев в Россию, опубликованный в 1702 г., т. е. до основания Петербурга, в котором провозглашалось стремление царя научить его подданных «поныне им неизвестным познаниям и тем искуснее становиться во всех торговых делах»[3], он не привел сказанное Петром двенадцать лет спустя, в новой столице, при спуске в Адмиралтействе выстроенного там корабля: «Писатели поставляют древнее обиталище наук в Греции; изгнанные оттуда судьбами, они нашли убежище в Италии, потом рассеялись по всей Европе, дошли до Польши, но в отечество наше не проникли по невежеству наших предков, и мы остались в той самой тьме, в какую до появления их были погружены Германия и Польша... Теперь дошла до нас очередь, и просвещение уже не встретит препятствий в нашем отечестве... Я предчувствую, что русские когда-нибудь, а может, еще при нашей жизни, пристыдят самые просвещенные народы своими успехами в науках, своей неутомимостью в трудах и имя свое вознесут на верх славы»[4]. Думаю, достаточно оценки одного этого, поразительного для своего времени, суждения Петра Великого, чтобы понять вопиющую неадекватность трактовки его дела как «технической переделки государства» для осуществления традиционных для средневековой Руси «хозяйственных» интересов, произошедшую из-за игнорирования культурного аспекта петровских преобразований.

Но вот уже в наши дни А. Б. Каменский — серьезный ученый, которого трудно заподозрить в славянофильском недоброжелательстве к Петербургу — в исследовании «От Петра I до Павла I», с важным в методологическом отношении подзаголовком: «Опыт целостного анализа»[5], выделив восемь пунктов «итогов петровских реформ», «которые представляются наиболее значимыми с позиций исторической ретроспективы», только один пункт посвятил характеристике «последствий петровских реформ в духовной сфере», но и их охарактеризовал односторонне и поверхностно, видимо, разделяя традиционное убеждение советских историков, что изучение культуры — это «по другому ведомству», что это особая специальность, вроде бы тоже историческая, но маргинальная и с «подлинной» исторической наукой связанная лишь факультативно, по личному вкусу историка, а не по объективной роли культуры в жизни и развитии человечества... Но можно ли претендовать на осуществление «*целостного анализа*» эпохи, отвлека-

---

[3] Там же. С. 715.

[4] Цит. по: Башуцкий А. Панорама Санкт-Петербурга. СПб., 1734. С. 130–131.

[5] Каменский А. Б. От Петра I до Павла I. Реформы в России XVIII века. Опыт целостного анализа. М., 1999. С. 154–163.

ясь от культурного аспекта этой целостности, — историческое значение времени «от Петра I до Павла I» состоит прежде всего в том, что это *эпоха русского Просвещения*!

Вот еще один свежий пример *экономико-политического редукционизма* в исторической науке, отличающийся тем, что он представляет иной масштаб данного типа мышления: речь идет здесь не о конкретном явлении — основании и судьбе одного города —, а о *трактовке бытия большой группы народов в древности и средневековьи — о кочевых обществах*. Посвященная этому монография Н. Н. Крадина [6] методологически характерна самой постановкой проблемы — поиском места этих обществ в традиционной пятичленной формационной структуре истории человечества, если же этого сделать невозможно, то отнесением бытия кочевников к шестой формации (поскольку К. Маркс размышлял о возможности дополнения этой структуры «азиатским способом производства»). Когда же анализ показал — чему не приходится удивляться —, что ни в одну из уже шести формаций кочевое общество не укладывается, историк предложил считать этот уклад жизни.... *особой, седьмой формацией* — на том основании, что ограбление кочевниками покоряемых в непрестанных набегах народов является «*особым способом производства*»!

Сколь бы остроумным ни казалось подобное парадоксальное решение проблемы, оно, разумеется, совершенно непродуктивно, ибо отвлекается от анализа и *материальной культуры* кочевников — их скотоводческого хозяйства, и их *духовной культуры,* воплощавшей специфический строй их *социальной психологии*, мифологии, обрядов, художественной деятельности... Огромная роль агрессивного образа жизни номад несомненна, но абсолютизировать ее значение неправомерно в такой же мере, как сделать это, например, с рабовладением, или с крепостническими отношениями в феодальном обществе, или с классовой структурой капиталистического общества, — при всем значении отношений сословий и классов в жизни человечества, они характеризуют каждый этап его истории *односторонне и не фундаментально*, почему и допускают не только различные, но подчас диаметрально противоположные формы бытия и сознания, выявить особенности которых может *только анализ культуры — материальной, духовной, художественной*; когда же историки относят, например, к рабовладельческому строю и древневосточные общества, и античные, в этом мире — и Грецию, и Рим, в пределах первой — и Афины, и Спарту, в пределах второго — и республиканский Рим, и императорский, не говоря уже о том, что рабовладельческим было и общество на юге США в Новое время, это характеристика оказывается столь однобокой и чаще всего второстепенной для понимания сущности данного социокультурного образования, что не открывает пути к пониманию его особенностей, его своеобразия, его уникальности.

Но тем самым истматовский политико-экономический редукционизм делал неизбежным *противопоставление культурологического взгляда на историю формационному* и, соответственно, *автономизации культурологических исследований*.

---

[6] Крадин Н. Н. Кочевые общества. Проблемы формационной характеристики. Владивосток, 1992.

На Западе, по понятным причинам — в силу признания *самостоятельного существования сферы духа, независимой ни от политики, ни от экономики* —, культурология конституировалась как автономная область научной мысли, опиравшаяся в одних случаях на этнографию, в других на литературоведение, в третьих на лингвистику и семиотику, в четвертых на историческую психологию: характерно в этом смысле сложившееся в США в 60-е годы на базе этнографии направление культурантропологии, получившее название «*Американские исследования*»[7], или ставшее господствующим течением в англоязычной исторической науке движение «*культурологические исследования*», представляемое созданным в 1964 году Бирмингемским Центром[8].

В этом направлении развивалась и культурологическая мысль в нашей стране. Крупнейший медиевист А. Я. Гуревич в «Категориях средневековой культуры», разделяя методологические позиции французской «школы Анналов», выделил «*крупным планом*», говоря кинематографическим языком, ряд таких «категорий», и исследовал их детально, скрупулезно, но разрозненно и внесистемно (что сам он и пояснил как свою принципиальную методологическую позицию: представление культуры в виде «всего лишь нескольких компонентов средневековой "модели мира": время и пространство, право, богатство, труд и собственность» — это «как бы разрозненные пробы в разных отсеках здания, именуемого "средневековый мир", причем историк отдает себе отчет в том, что «подобный отбор может вызвать упреки в произвольности», потому что в самом деле остается неясным, почему в целостном теле этого «мира» взяты *именно эти* и *только эти* исследовательские пробы)[9]. Еще один, совсем свежий, пример такой методологии — книга М. Ямпольского «Наблюдатель», вышедшая в 2000 году (и не случайно в издательстве «Ad Marginem»!), подзаголовок которой — «Очерки истории видения», как, впрочем, и само ее название — откровенно говорят об импрессионистической методологии автора, произвольно выделяющего какие-то сюжеты, которые по известным лишь ему самому причинам привлекли его исследовательское внимание (вот оглавление книги: «Старьевщик. Покров. Катастрофа. Стекло...» И т. д.)[10]. Неудивительно, что грандиозная эрудиция автора и множество любопытных наблюдений — именно «*наблюдений*», как и определил сам историк свою позицию — за художественной жизнью ряда европейских стран эпохи романтизма так и остаются разрозненными и немотивированными «вырезами» из культурного пространства тех или иных явлений, объяснение которых находится вообще вне сферы интересов историка.

Точно так же явления русской культуры XVIII–XIX веков в исследованиях другого выдающегося отечественного культуролога Ю. М. Лотмана были сделаны *самостоятельным предметом исследования*, что и обеспечивалось соответствующей методологической установкой — культурологический анализ вырас-

---

[7] Tate C. F. The Search for a Method in American Studies. Minneapolis, 1973.

[8] What is Cultural Studies? A Reader. Ed. by J. Storey. L. N.-Y. Sydney – Auckland,1996.

[9] Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд. М., 1984. С. 12.

[10] Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 5.

тал в научной биографии ученого из его семиотической теории, что и обрекало его на отъединенное от социальной реальности изучение, поскольку природа общества, экономических и политических отношений *не знаковая* и семиотическому анализу не поддается.

Не могу касаться в данной статье причин того, что в это же время — в 60–70-е годы — наши философы пошли навстречу историкам, выделив и начав рассматривать *феномен культуры* как особую сферу реальности, нетождественную «обществу» и не поглощаемую им; это выразилось в целеустремленной разработке корректировавшей квазимарксистский «истмат» *философской теории культуры*. Ц. Г. Арзаканьян, Л. М. Баткин, А. А. Зворыкин, В. М. Межуев в Москве, Э. С. Маркарян в Ереване, Э. Йон в ГДР, Э. В. Соколов, В. П. Тугаринов, автор этих строк в Ленинграде[11], с разных, подчас даже несовместимых, исходных позиций обосновывали необходимость введения в историософскую концепцию марксизма *культурологического аспекта,* без чего анализ истории человечества не способен представить ее в *ее реальной полноте, живой целостности, системной самоорганизованности*. А начиная с 80-х годов, и особенно в ходе освобождения отечественной научной и философской мысли от идеологического диктата советского квазимарксизма, культурологическая мысль стала развиваться все шире и шире, внедряясь в педагогический процесс в университетах и даже гимназиях, а подчас считая вообще возможным заменить собою преподавание философии. Но при этом оказывалось, что *философско-теоретический* анализ культуры постепенно вытеснялся *историческим описанием процесса ее развития*, от зарождения в первобытности до наших дней! Происходило это не только потому, что такое описание более доступно ученикам и студентам, да и легче самим преподавателям, но потому прежде всего, что *реальное бытие культуры есть история*. Появившиеся в последнее десятилетие многочисленные учебники по истории культуры, издававшиеся не только в Москве, но и во многих других российских городах, показывают, что изучение истории культуры превратилось в *самостоятельную отрасль исторической науки,* противопоставляющую себя так называемой «гражданской» истории, традиционно сводимой к политико-экономическому аспекту развития человечества в его *формационном* по «вертикали» и национальном по «*горизонтали*» членениях. Это приводит к тому, что в традиционных по методологии исторических ис-

[11] Назову эти работы в хронологическом порядке: Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. Л., 1960; Арзаканьян Ц. Г. Культура и цивилизация: проблемы теории и истории. «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 3; Зворыкин А. А. Определение культуры и место материальной культуры в общей культуре. М., 1964; Коммунизм и культура. Сб. М., 1966; Маркарян Э. С. Очерки теории культуры. Ереван, 1969; Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность. «Вопросы философии», 1969, № 9; Йон Э. Проблемы культуры и культурная деятельность. М., 1969; Соколов Э. В. Культура и личность. Л., 1972; Каган М. С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М., 1974, глава «Человеческая деятельность и культура».

следованиях игнорируется роль культурных сил в историческом процессе, а в трудах по культурологии, напротив, жизнь и развитие религии, искусства, философии, науки, нравов, образования и т. д. описываются как некое «самодвижение» эмпирически данных нам конкретных явлений.

Такой разрыв «*двух историй*» — гражданской и культурной — кажется неустранимым и прогрессивным с точки зрения интересов специализированного феноменологического исследования, однако с точки зрения системного понимания *целостности социокультурной реальности*, при всех особенностях ее социальной и ее культурной подсистем, изолированное изучение той и другой не позволяет получить адекватное представление не только об этой реальности в целом, но и о составляющих ее подсистемах, ибо они живут, функционируют и развиваются не независимо одна от другой, а во взаимных, прямых и обратных, связях, взаимодействиях, взаимоопосредованиях. Примечательно, что само это понятие-кентавр «*социокультурная*» стало все чаще использоваться и нашими учеными, и западными. Но, быть может, еще более интересно, что К. Ясперс в своем «Введении» во всемирную историю философии заметил: хотя обычно «различают историю реальной власти и историю мысли, поэзии, искусства и философии» — более того, «та и другая истории зачастую противопоставлялись друг другу, ...на самом деле речь идет о двух полюсах, оторвать которые друг от друга можно лишь искусственно... История представляет собой нечто целое»[12].

В нашей философии истории серьезный шаг в направлении преодоления традиционного разрыва «двух историй» был сделан двадцать лет тому назад В. Ж. Келле и М. Я. Ковальзоном в монографии «Теория и история»; здесь были выделены три взаимосвязанных аспекта исторического процесса — «*естественноисторический, деятельностный и гуманистический (личностный)*»[13]; иными словами, речь шла о дополнении *формационного* подхода к истории подходом *культурологическим*.

Приходится признать, что эта концепция не оказала существенного влияния ни на нашу историософскую мысль, ни на историческую науку; думаю, что объясняется это стойкостью представления о культуре как сфере *чисто духовной деятельности*; как бы ни разнились взгляды культурологов на природу самой духовности — сохраняют они традиционные ее трактовки: психологическую, религиозную, символическую, или разделяют новейшие: социально-психологическую, семиотическую, информационную. Отождествление «культурного» и «духовного» имеет давнюю традицию — в XX веке оно пошло от противопоставления неокантианцами и В. Дильтеем «наукам о *природе*» «наук о *культуре*», именовавшихся также «науками о *духе*», и привело к противопоставлению «*культуры*» и «*цивилизации*», однако сегодня становится очевидным, что оно обрекает и культурологическую мысль, и историческую науку на *раздробленное понимание бы-*

---

[12] Ясперс К. Всемирная история философии. Введение. СПб., 2000. С. 70–71.

[13] См.: Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Теория и история (Проблемы теории исторического процесса). М., 1981.

тия человечества и, соответственно, разобщенное изучение истории общества и истории культуры.

Существует, однако, возможность преодоления этого разобщения — хорошим примером может послужить исследование М. А. Гуковского «Итальянское Возрождение». Его первое двухтомное издание вышло в свет в 1947 и 1961 гг., а второе, посмертное, подготовленное его учениками в 1990 г., свидетельствует о том, что оно не устарело ни по своему содержанию, ни по методологии. А ее значение для нашей проблемы состоит, прежде всего, в том, что сам историк определил в Предисловии такими словами: «показать эпоху Возрождения как целое» и потому «дать сводное изложение политических событий, социально-экономических сдвигов и культурных достижений данного периода». Такое понимание задачи М. А. Гуковский считал новаторским, подчеркивая, что у него тут «совершенно не было предшественников», и объясняя построение книги, каждый раздел которой состоит из трех параграфов: 1) политическое положение страны, 2) социально-экономическая структура, 3) культура. Примечательно в этой связи такое признание автора: хотя некоторые области культуры, в частности, изобразительное искусство, «не могли быть проработаны исследовательски», подобно тому, как это способен сделать профессиональный искусствовед, и потому следовало бы «вообще опустить эти части», он отказался от такого решения проблемы, ибо в этом случае «картина сразу стала бы явно неполной и даже искаженной»[14]. Не менее существенно и то, что речь шла не о простом включении в поле зрения исследователя «различных сторон истории Возрождения», а об «установлении связей между... ее различными аспектами», ибо только выявление этих связей позволяет представить «эпоху как историческое целое».

Но при этом нельзя не обратить внимания на неопределенность понимания историком содержания культуры: применительно к первому периоду Возрождения он никак не дифференцирует ее, но включает широкий спектр явлений, от богословия до архитектуры, применительно ко второму периоду выделяет философию, литературу и изобразительные искусства, применительно к третьему различает «новый тип человека», литературу, изобразительные искусства и науку, применительно к четвертому вновь не дифференцирует ее краткое описание, а применительно к пятому добавляет к характеристике литературы, изобразительных искусств и науки еще технику. Понятно, что столь расплывчатое представление о культуре существенно ограничивало реализацию верной методологической установки, что лишний раз подтверждает значение не только для культурологии, но и для исторической науки теоретически обоснованного понимания сущности культуры. Примечательно, что сам М. А. Гуковский признался в Заключении, что реализация его новаторского замысла — изучение социокультурного бытия итальянского Возрождения в его полноте и целостности — натолкнулась на неожиданное препятствие, которое ученый не смог преодолеть: на необходимость объяснить «внутренние противоречия... между отдельными обла-

[14] Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. 2-е изд. Л., 1990. С. 11–12.

стями жизни, перечисленными выше (политика, социальный строй, культура)», поскольку в рассматриваемое им время в политической сфере «ясно обнаруживаются черты нового», в области социально-экономической, напротив, «сначала неприметно, а затем все более ощутимо обнаруживаются признаки застоя, а позже упадка», и одновременно начинается «исключительный, можно сказать , беспримерный расцвет культуры во всех областях: литературе, изобразительных искусствах, науке»[15]. Историк столкнулся здесь с одним из проявлений закона неравномерного развития разных граней социокультурной реальности, действие которого находится в сфере компетенции *философии истории*, а она способна его исследовать лишь исходя из определенного понимания строения этой реальности как целостной системы, объединяющей социальные и культурные процессы в динамике их взаимоотношений.

2.

В последние годы было сделано несколько попыток написания синтетических историй культуры, в виде учебных пособий к введенному в гуманитарных вузах соответствующему предмету. Однако авторы этих книг столкнулись с основной трудностью — как соединить в одном описании столь различные явления, как *наука, искусство, философия, педагогика и т.п.*, а в случае включения в эту сферу бытия и материальной культуры, соответственно, и *технику, и медицину, и спорт*... Предлагавшееся решение этой проблемы оказывалось, как правило, самым простым, потому что самым легким, — культура описывалась как сосуществование разных ее отраслей, которые характеризовались одна за другой, и оказывалась тем самым *их механической суммой* (не говоря уже о неизбежной при этом поверхностности и примитивности подобных характеристик). К тому же конкретный состав того, что входит в культуру, во всех случаях произволен — он зависит всего лишь от структуры эрудиции автора (или группы авторов, или руководителя авторского коллектива); свежий пример — вышедшая в 2000 году учебная книга Н. И. Яковкиной «История русской культуры. XIX век»[16].

Вряд ли нужно оговаривать право — более того, необходимость! — целенаправленного и сосредоточенного изучения специалистами тех или иных конкретных явлений истории культуры и, тем более, той или иной сферы жизни человечества — истории техники, или религии, или философии, или музыки, или экономики... Методологической проблемой является, однако, возможность *глубинного анализа* данного явления и данной сферы деятельности, если они «вырезаны» из целостности социокультурного бытия, — ибо каждая из его подсистем, и каждый элемент этой подсистемы, сколь бы самостоятельным ни казалось их существование, функционирование и развитие, в действительности *есть лишь бо-*

[15] Там же. С. 579.

[16] Яковкина Н. И. История русской культуры. XIX век. СПб., 2000.

лее или менее автономное проявление общих законов строения, функционирования и развития этого целого; поэтому каждый компонент целого может быть адекватно познан лишь в ходе движения исследовательской мысли «*от целого к части*», как формулирует это методология системного исследования, целое же потому и именуется «социокультурным», что оно образуется *органической взаимосвязью общественных отношений, культуры и конкретных людей как субъектов культурогенной деятельности*. Следовательно, знание целостного бытия данной системы необходимо и само по себе — то есть для проникновения в глубинные законы исторической жизни человечества —, и как опосредование изучения отдельных элементов социокультурного целого.

Но такой методологический тезис необходимо влечет за собой постановку вопроса — как получить знание этого целого, если не из суммирования знаний всех его элементов? Однако опыт науки показал, что столь излюбленные в Средние века «*Суммы...*», и даже созданная в XVIII веке просветителями на несравненно более высоком научном уровне «Французская энциклопедия», данной цели не достигали — не достигали потому, что, как четко сформулировал это основоположник холизма, «*целое больше, чем совокупность его частей*». Это «*больше*» есть не что иное как *связи частей целого*, образующие его *структуру*. Но из разрозненного анализа частей вывести их связи невозможно — связи А и Б не заложены однозначно в природе того и другого, ибо они могут представать как А + Б, и как А – Б, и как Б – А, и как А × Б, и как А : Б, и как Б : А, и как многочисленные другие, гораздо более сложные, их «алгебраические» связи — бесконечно более сложные в социокультурной сфере, чем в сфере природы.

Следовательно, если продуктивное познание должно идти *не от частей к целому, а от целого к частям*, структура социокультурной системы может быть выявлена лишь при ее рассмотрении, согласно ключевому принципу системного исследования, *как части более обширной системы (метасистемы)* и исходя из сформулированного П. К. Анохиным закона существования функциональных систем: «*функция определяет структуру*». В зависимости от того, как мы будем понимать функции социокультурной системы как таковой и каждой ее исторической модификации, мы и «выйдем» на характер связей общества и культуры, а затем, на следующем уровне этой многоуровневой системы, на строение и ее социальной, и ее культурной подсистем.

Нельзя не согласиться с А. Я. Гуревичем — мнение которого в данном случае особенно ценно потому, что основным предметом его изучения является *именно культура* —, что «проблема соотношения культуры и социального строя — это одна из труднейших проблем, стоящих перед историками, так же как и перед философами»[17]. Напряженные поиски ее решения оказались свойственными и ученым на Западе[18] — именно такой смысл имело введение в оборот лидерами

[17] Гуревич А. Я. Цит. соч. С. 33–34.

[18] См. хрестоматию «Сравнительное изучение цивилизаций», составленную Б. С. Ерасовым. М., 1999.

одного из самых влиятельных направлений исторической науки конца XX века Ф. Броделем и И. Валлерстайном понятия «*миросистема*», которое говорит не только о признании *системного характера* организации бытия человечества, но и о том, что данная система трактуется как объединение «трех арен» коллективных человеческих действий — *экономической, политической и социальной (или социокультурной)*[19]. Обсуждая эту концепцию на Круглом столе, состоявшемся в Москве несколько лет тому назад, В. Г. Хорос подчеркнул: «Наш разговор все чаще заходит о культурных факторах мирового развития, его цивилизационных аспектах. Стало быть, есть резон коснуться методологических проблем, прежде всего соотношения формационного и цивилизационного подходов»[20] (понятие «*формационный*» означает «отражающий развитие *экономики и ее надстройки*, а «*цивилизационный*» фактически является синонимом «*культурного*»; примечательно, что, вопреки распространившемуся и среди наших ученых противопоставлению *культуры* и *цивилизации*, участники дискуссии употребляли и синтезирующее понятие «*цивилизационно-культурный*», ибо как бы ни понимать их различие, оно является частным по отношению к их общему отличию от конституирующих социально-экономическую формацию производственных отношений). Общая точка зрения участников дискуссии сводилась к тому, что, согласно Б. С. Ерасову, культура является одним из четырех «основных блоков», взаимодействующих в системе «социальной регуляции»[21]; аналогична позиция Е. А. Брагиной: «...Современный опыт свидетельствует о недостаточности одного экономического подхода. Социальные, исторические, культурологические оценки необходимы для адекватного понимания каждой страны...»[22] Завершая дискуссию, В. Г. Хорос утверждал, что необходимо «обогащение формационной концепции цивилизационно-культурным измерением», при том, что ни у него, ни у кого либо другого «нет никакого готового решения проблемы»[23].

Думаю, что это объясняется не недостаточно высоким уровнем компетентности западных и отечественных историков, а тем, что такое решение *в принципе недоступно исторической науке — оно находится не в ее сфере компетенции, а* (согласно известной теореме Геделя) *за ее пределами — в проблемном поле философии,* поскольку выявление соотношений *общества, культуры и человека* есть прерогатива онтологии, философского учения о бытии, культура же как духовное явление существует лишь постольку, поскольку ее духовное содержание предстает *опредмеченным, материализованым, овеществленным*, то есть принадлежит *одновременно к сфере сознания и к сфере бытия*.

---

[19] См. «Время мира. Альманах современных исследований по теоретической истории, макросоциологии, геополитике, анализу мировых систем и цивилизаций». Вып. 1. Новосибирск, 2000. С. 105–127.

[20] Осмысливая мировой капитализм. (И. Валлерстайн и миросистемный подход в современной западной литературе). Сб. статей. М., 1997. С. 180.

[21] Там же. С. 151.

[22] Там же. С. 166.

[23] Там же. С. 190.

3.

Из сказанного явствует, что обсуждаемая в данной книге проблема соотношения исторической науки и культурологического знания зависит в первую очередь от того, как понимается *сущность самой культуры*, а тут, как известно, единомыслие не достигнуто ни в культурологической мысли, ни в историософии, ни в социальной философии; неудивительно, что и авторы статей, собранных в этой книге, далеко не одинаково понимая культуру, по-разному трактуют и обсуждаемую проблему. По-видимому, только применение каждой из этих трактовок в конкретных исторических исследованиях позволит сопоставить их результаты и определить меру эвристической ценности каждой. А пока, на стадии методологической рефлексии, следует определить и другой фактор, от которого зависит то или иное решение обсуждаемой проблемы, — понимание *сущности самой истории*. Отсылая читателя к статье Ю. В. Перова в данной книге и к его монографии «Историчность и историческая реальность»[24], я ограничусь выделением основополагающего для нашей темы *противопоставления самого историзма отрицающей историческое бытие культуры человечества, а значит, и исторический характер взаимоотношений культуры и общества, шпенглеровско-тойнбиевско-гумилевской теории «локальных цивилизаций»*.

Эта теория явилась реакцией на прямолинейно-прогрессистскую трактовку истории человечества, сложившуюся в эпоху Просвещения и унаследованную в XIX веке такими различными во всех других отношениях мыслителями, как Г. В. Ф.Гегель, О. Конт, К. Маркс. Не случайно родилась она именно в культурологии — описание особенностей каждого типа культуры как главная цель исследования при абсолютизации этих особенностей неизбежно вела к обособлению каждого ее типа и ото всех других, и от собственной его социально-практической почвы. Неудивительно, что такой, по методологической его сути позитивистский, подход получил широкое распространение на Западе, равно как и то, что в современной России делаются различные попытки сочетать его с традиционным для нашей историософии признанием прогресса как закона связи разных исторических состояний общества и культуры[25]. Представляется, что эти попытки не приводят еще к желанному результату потому, что лишены четкой методологической программы их осуществления и оказываются обреченными на эклектическое соединение марксистской и шпенглерианской позиций.

Между тем, в конце XX века научная мысль открыла перед историческим мышлением и культурологией возможность выработки такой методологии — я имею в виду *синергетическую концепцию нелинейного развития сложных, само-*

[24] Перов Ю. В. Историчность и историческая реальность. СПб., 2000.

[25] Они представлены в историко-культурологических концепциях Б. С. Ерасова, В. М. Пивоева и ряда других современных культурологов.

управляющихся и саморефлексивных систем. В данной статье нет нужды, да и необходимого пространства, для изложения этой методологической парадигмы, но это уже сделано мной в ряде работ последних лет, в частности, во «Введении в историю мировой культуры» (СПб., 2001). Автор отдает себе трезвый отчет в том, что это лишь первый эскиз ее исследования в этом ключе, что есть тут еще много не решенных проблем и белых пятен, что эффективная реализация данной методологии потребует усилий большого коллектива специалистов в разных областях исторического знания, но он убежден в том, что на современном уровне развития науки именно системно-синергетический подход позволяет осмыслить историю человечества в ее *социокультурной целостности*, точнее — *антропосоциокультурной*, поскольку развитие общества и культуры скрепляется развитием человека как субъекта деятельности и общественных отношений.

Так оказалось, что предлагаемое решение проблемы совпало по существу с той трехаспектной ее структурой, которая была обоснована В. Ж. Келле и М. Я. Ковальзоном 20 лет тому назад, но не получила — и не могла получить по тем временам — признания ни в социальной философии наших псевдомарксистов, ни в выросшей отсюда методологии наших историков. К счастью, наступило время, когда и в России можно свободно обсуждать проблемы философии истории во всех ее аспектах, в том числе и места культуры в общем ходе развития человечества.

Такая потребность становится особенно острой в наше время, в связи с теми проблемами, которые встали перед человечеством в условиях завершения эпохи индустриальной цивилизации, господства капитализма в экономике, модернизма в духовной культуре и наступления нового состояния человечества, определяемого пока содержательно неопределенными понятиями «*пост*индустриальная», «*пост*капитализм», «*пост*модернизм». Жизненно важно понимать, какую роль в этом повороте играет культура. О том, как зреет такое понимание, свидетельствует обобщающее исследование процесса глобализации, выражающее главное направление происходящих в мире преобразований — монография Р. Робертсона «Глобализация: Социальная теория и глобальная культура», издававшаяся с 1992 по 2000 год шесть раз (!), в которой, как явствует уже из ее названия, исследование выявляет *связь социальных и культурных процессов*. Автор подчеркивает, что «необходимо прямо признать культурный фокус того, что часто называют мировой политикой. Мы должны все более отчетливо понимать, что поскольку экономические проблемы имеют громадное значение в отношениях между обществами и в различных областях транснациональных контактов, отношения эти становятся существенным предметом культурных обстоятельств... Можно было бы даже сказать. что на разных уровнях все в интернациональной политике культурно», то есть что мы находимся «в периоде глобальной *культурной* политики (и, конечно же, в периоде гораздо большей степени политизации культуры...)»[26] Одну из глав своей книги он и

[26] Robertson R. Globalization. Social Theory and Global Culture. L., Thousand Oaks. New Delhi. 2000, P. 4.

назвал «культурный поворот», начав ее таким утверждением: «Культура привлекает сейчас особое внимание социологов и обществоведов...»[27]. Об этом свидетельствует и другой видный американский историк В. Макнил: в статье «Меняющийся образ всемирной истории», перевод которой опубликован у нас в 2001 г. в Новосибирском альманахе «Время мира», он говорит о двух группах современных ученых, «у которых появилось намерение построить более адекватную мировую историю, нежели представляли ее себе Шпенглер и Тойнби...»: одни «делают главный акцент на экономике – часто это марксисты или квазимарксисты, как И. Валлерстайн и А. Г. Франк», а другие считают, «что религиозные, художественные и научные столкновения играли самостоятельную и более или менее равнозначную с экономикой и технологией роль в определении хода евразийской, а затем Всемирной истории. Я отношу и себя к этому сообществу ученых...». Примечательно, что оба эти научные сообщества имеют свои журналы[28]. В том же Альманахе опубликована статья Дж. Бентли «Межкультурные взаимодействия и периодизация всемирной истории», автор которой утверждает: «Начиная с отдаленных времен и до наших дней межкультурные взаимодействия имели важные политические, социальные, экономические и культурные последствия для всех участвующих народов... Межкультурные взаимодействия служат хорошей основой периодизации для большей части Восточного полушария даже до начала Нового времени», а начиная с XVI в. «межкультурные взаимодействия дают основание для подлинно глобальной периодизации Всемирной истории»[29]. Не вступая в обсуждение решения американским историком данной проблемы, я хочу подчеркнуть лишь саму ее постановку, соответствующую рождающимся в современном мире потребностям органического соединения усилий всех отраслей знания, изучающих разные стороны строения, функционирования и развития человечества. Есть все основания заключить, что и на Западе, и у нас в России началось *встречное движение историков и культурологов*, все отчетливее осознающих, что эволюция человечества и каждый этап его бытия определяются взаимодействием социальных и культурных сил и что необходимо отрефлектировать методологические принципы целостно-системного изучения этого процесса; свое понимание решения данной проблемы автор этих строк изложил в монографии «Введение в историю мировой культуры»[30].

---

[27] Ibid. P. 32.

[28] Макнил В. Меняющийся образ всемирной истории // Время мира. Вып. 2. Новосибирск, 2001. С. 23.

[29] Бентли Дж. Межкультурные взаимодействия и периодизация всемирной истории. Там же. С. 172–173.

[30] Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Кн. 1. СПб., 2000; Кн. 2. СПб., 2001. (Методологические главы этого исследования опубликованы в журнале «Клио. Журнал для ученых», 1999, № 3(9)).

Художественная культура в докапиталистических формациях

Главы из монографии

От редактора

В последние десятилетия изучение культуры как специфического общественного явления привлекает все большее внимание ученых. В русле этой общей ориентации научной мысли лежит и интерес науки к теории и истории художественной культуры. Он диктуется, с одной стороны, запросами общей культурологии, ибо художественная культура — важная подсистема культуры, без исследования которой нельзя получить верного представления о культуре как целом, а с другой – запросами искусствоведческих наук, углубление которых в изучение истории литературы, живописи, музыки, театра, архитектуры и т. д. вело ко все более острому ощущению недостаточности разрозненно-односторонних подходов к многосторонне-целостному процессу художественного развития человечества. Так осознавалась необходимость сопряжения дифференцированного исследования истории различных искусств с выявлением *общих* законов движения художественной культуры, в которой отдельные виды и разновидности, роды и жанры искусства взаимосвязаны и друг друга опосредуют.

Видимо, пришло время, обобщая все сделанное в данном направлении и у нас в стране, и за рубежом, пойти дальше и рассмотреть художественную культуру как *сложную, многомерную, но целостную систему*, развивающуюся на протяжении всей истории человечества и имеющую большие перспективы в будущем. Приступая к решению этой задачи, авторский коллектив наметил исходные теоретические и методологические позиции, представляющиеся оптимальными для изучения истории художественной культуры, и осветил особенности основных типов художественной культуры в докапиталистических формациях. Хотя мировая художественная культура охвачена в настоящем исследовании далеко не полно, оно противопоставляет традиционному европоцентризму стремление воссоздать процесс развития художественной культуры в общечеловеческом масштабе. В какой мере это удалось, судить будет читатель.

Глава 2. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции

§ 1. Общая характеристика художественной культуры

Опираясь на то, что сделано в истории изучения художественной культуры, мы имеем возможность на нынешнем этапе развития научной мысли пойти дальше, интегрируя разрозненные представления о художественной культуре в единую и целостную ее системную теоретическую модель.

Системный подход к решению данной задачи означает: а) что художественную культуру следует рассматривать как относительно самостоятельный «слой» культуры, строение, функционирование и развитие которого связано с общими потребностями культуры, непосредственно обусловливаемыми характером социальных отношений; б) что художественную культуру нужно изучать как внутренне организованное сложное многомерное целое, имеющее устойчивую, хотя и исторически меняющуюся, структуру и определенные социальные функции, которые детерминируют данную структуру и изменение которых характеризует ее внутренние изменения.

Культуру, взятую целостно, мы понимаем как совокупный способ и продукт человеческой деятельности, призванный удовлетворять потребности человеческого общества и изменяться вместе с ним, выполняя тем самым и функции механизма социального наследования — опредмечивания, хранения, накапливания и трансляции человеческого опыта во всех сферах деятельности людей[1]. Особенности каждой из них обусловливают своеобразие разных областей культуры, в частности, своеобразие художественной деятельности определяет специфику художественной культуры как подсистемы культуры.

Отсюда должно стать понятным принципиальное отличие художественной культуры от культуры эстетической: последняя, выражая универсальность, по-

[1] Обоснование такого понимания культуры давалось нами в ряде работ. См.: Каган М. С. 1) Человеческая деятельность: Опыт системного анализа. М., 1974; 2) Понятие «культура» в системе философских категорий. — В кн.: Методологические проблемы науки и культуры, вып. IV. Куйбышев, 1979; 3) Культура как предмет философского исследования. —В кн.: Роль духовной культуры в развитии личности. Л., 1979; 4) О соотношении содержания понятий «природа», «общество», «человека», «культура» в системе философских категорий. — В кн.: Мировоззренческое содержание категорий и законов материалистической диалектики. Киев, 1981.

всеместность проявления эстетической активности людей, не имеет локальных границ и является не относительно самостоятельной областью (слоем, разделом, подсистемой) культуры, а ее аспектом (стороной, гранью, разрезом), обнаруживаемым как в художественной культуре, так и во всех других областях культуры — в культуре материального производства, быта, в физической культуре, политической, юридической, научной, военной и т. д. и т. п. Поскольку же художественная деятельность есть самостоятельный вид продуктивной деятельности людей, постольку художественная культура оказывается относительно самостоятельным слоем культуры.

Художественную культуру можно, следовательно, определить как совокупный способ и продукт художественной деятельности людей. Понятие «совокупный» означает в данном случае и то, что художественная культура охватывает все отрасли художественной деятельности — словесную, музыкальную, театральную, изобразительную и т. д., и то, что она включает в себя все процессы, протекающие «вокруг» искусства, — созидание, хранение, распространение, восприятие, оценку, изучение художественных произведений, а также процессы, обеспечивающие ее успешное функционирование, — воспитание художников, публики, критиков, искусствоведов, организаторов художественной жизни.

Место художественной культуры в культуре как целом определяется тем, что культура расчленяется на три основных «слоя» — материальный, духовный и художественный [2]. Обоснование такого взгляда состоит в следующем.

Разделение культуры на материальную и духовную следует понимать отнюдь не в том смысле, будто первая является чисто и только материальным образованием, а вторая — чисто и только духовным; продукты духовной культуры материализованы — иначе они просто не могли бы существовать, а в материальной культуре выражаются духовные цели, планы, модели. Дело, однако, в том, что в данных слоях культуры соотношение духовного и материального начал диаметрально противоположно: материальная культура материальна по своему содержанию и способу функционирования, а духовная духовна в этих же решающих отношениях; что же касается художественного творчества, то в нем духовное и материальное не просто соединяются, как в сферах материального и духовного производства, а органически сливаются, взаимно отождествляются, порождая нечто третье, некое качественно своеобразное явление — духовно-материальную целостность, именуемую «художественностью». Художественное творчество, в отличие, например, от научного или идеологического, должно быть интерпретировано поэтому не как простое материальное воплощение результатов работы мышления, но как «мышление в материале», т. е. в цветовых, пластических, зву-

[2] Такое строение культуры не является общепризнанным в современной культурологической литературе; однако нашу точку зрения разделяют и некоторые другие философы. — См.: Арзаканьян Ц. Г. Трактовка гуманизма в современных буржуазных концепциях культуры и цивилизации. — В кн.: От Эразма Роттердамского до Бертрана Рассела. М., 1969; Бирюков Б. В., Геллер Е. С. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973; Давидович В. Е., Жданов Ю. А. Сущность культуры. Ростов н/Д., 1979.

ковых отношениях — потому-то оно не перекодируется ни вербально, ни в какую-либо другую, в том числе и свойственную другому искусству, знаковую систему [3].

Выделение в качестве третьего слоя культуры культуры общения (В. А. Конев) или же политической культуры (М. Т. Иовчук, Л. Н. Коган) неправомерно именно потому, что ни в том, ни в другом случае соединение духовной и материальной деятельностей не ведет к образованию качественно своеобразного культурного субстрата — и общение, и политическая активность людей проявляются и в материально-практической, и в духовно-идеологической формах, ничем в этом смысле не отличаясь от деятельности религиозной, военной, спортивной, медицинской и т. д., тогда как художественная деятельность образует новый, качественно своеобразный субстрат — художественную «одухотворенную материю», или «материализованную духовность», из которой и состоит «ткань» произведений искусства и которая обусловливает особый характер их созидания и их восприятия, а значит, и существенные особенности художественного производства и художественного потребления. Вот почему художественная культура не укладывается в пределы духовной культуры, а обладает в общем «пространстве» культуры относительной самостоятельностью, отличаясь и от культуры духовной, и от культуры материальной.

Функции художественной культуры, как и функции культуры в целом, определяются пространственно-временными параметрами общественной жизни людей. В аспекте социального пространства, т. е. в синхроническом разрезе общественной жизни, художественная культура призвана обеспечить максимальную эффективность процессов создания художественных ценностей и процессов их восприятия публикой, в соответствии с конкретными духовными потребностями данного, исторически и этнически определенного, социума. Это означает, что перед художественной культурой стоит задача переработки всей общественно важной информации — идеологической (политической, религиозной, нравственной, эстетической) и познавательной — в информацию художественную и задача включения в данный информационный поток как можно более широкого круга людей. Вместе с тем художественная культура должна вырабатывать и совершенствовать способы самоуправления, дабы повышать эстетическую эффективность процессов созидания и воздействия произведений искусства.

В аспекте социального времени, т. е. в диахроническом разрезе, художественная культура призвана обеспечить сохранение и трансляцию художественных ценностей, поскольку историческая изменчивость социальной жизни, социальных отношений и социальных потребностей не ведет к уничтожению художественного наследия, но требует актуализации художественных ценностей, созданных в прошлые эпохи. С другой стороны, художественная культура должна обеспечить постоянное обновление искусства в соответствии с изменениями,

[3] Подробнее эта особенность художественной деятельности была описана в кн.: Каган М. С. 1) Человеческая деятельность. С. 194—197; 2) Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.

происходящими в общественной жизни и в других областях культуры. В этом временном аспекте у художественной культуры тоже есть внутренняя функция— передача из поколения в поколение мастерства, традиций, творческого опыта, накапливаемых веками способов художественного освоения человеком мира.

Такой ансамбль функций определяет основные особенности структуры художественной культуры — ее трехмерное строение. Необходимость превращения в художественную всей информации, поступающей извне, из других сфер культуры и общественной жизни, порождает первое измерение художественной культуры — духовно-содержательное, или информационное. Речь идет о специфическом для искусства и модифицирующемся в каждом типе художественной культуры строе художественного сознания. Вырабатываемая культурой общая модель бытия — картина, мира, представление о человеке, общественный идеал — превращается в соответствующем типе художественного сознания в образ мира и отношения человека к миру, а отсюда вырастает определенный способ художественного освоения действительности — творческий метод и воплощающий его стиль (или стили). Однако художественное сознание—это идеальное образование, которое становится реальным феноменом культуры лишь благодаря его опредмечиванию в процессах производства художественных ценностей и их потребления. Организация этих процессов осуществляется обществом в различных институционализированных формах, в силу чего художественная культура обретает второе, необходимое ей измерение — организационно-функциональное, или институциональное.

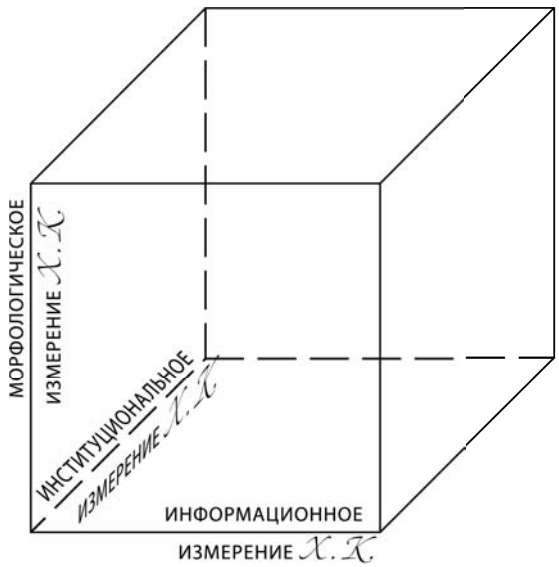


Рис. 1

Поскольку, далее, характер художественной информации и способов ее порождения, хранения и трансляции зависит от особенностей каждого вида искусства, постольку художественная культура членится на музыкальную, театральную и т.п. культуры, которые в ряде отношений своеобразны и соотношение которых меняется в ходе художественного развития человечества — ведь они обладают разными возможностями воплощения сменяющих друг друга типов художественного сознания. Так обнаруживается третье измерение художественной культуры — зонально-видовое, или морфологическое.

Мы вправе, таким образом, считать данные три измерения художественной культуры необходимыми и достаточными для построения ее структурной модели. Этот вывод может быть проиллюстрирован на рис. 1.

Рассмотрим более внимательно каждое из трех главных измерений художественной культуры.

§ 2. Информационное (духовно-содержательное) измерение художественной культуры

Для логического анализа художественная культура «начинается» с выработки определенной образной картины мира и места человека в мире. Такое понимание исходного пункта теории художественной культуры проистекает из того, что если основная цель философии — быть теоретическим мировоззрением общества (в отличие от цели всех конкретных наук, исследующих те или иные стороны объективного мира), то художественная информация вырабатывает не воззрение на мир, а образ мира, и при этом не расчленяет онтологический, гносеологический, аксиологический, антропологический аспекты умозрения, а воплощает в системе образов целостное представление о мире и о человеке в их взаимосвязи, в синкретической нерасчлененности объективного и субъективного, в единстве бытийности ее переживания, истолкования, осмысления человеком[4].

До тех пор, пока мы рассматриваем творчество отдельного художника или отдельное произведение искусства, эта глобальность художественного миросозерцания может не ощущаться нами, а в ряде случаев вообще отсутствовать в рассматриваемом произведении (если оно имеет незначительную идейно-эстетическую ценность, выражая узкий, поверхностный взгляд на жизнь); но как только мы переходим к рассмотрению искусства определенной эпохи, а тем более искусства всего человечества как элемента его культуры, т.е. к осмыслению художественной культуры в ее полноте, становится очевидным, что в ее основе лежит именно такого рода специфическая информация: художественное сознание и самосознание человечества, определенного исторического социума или этноса, народных масс

[4] См. об этом: Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира. — Вопросы философии, 1983, № 7; Художественное творчество. Л., 1983.

или верхушки общества. Понятно, что какова бы ни была мера самостоятельности формирования каждого конкретного образа мира и человека в художественном сознании, образы эти по-своему воплощают общие для данной культуры принципы общественного сознания; более того, художественное сознание испытывает прямое и подчас весьма сильное, жесткое, императивное давление извне; со стороны религиозной и политической идеологии, со стороны морали и права, со стороны, наконец, эстетического сознания данного общества.

Детерминация художественного сознания особенностями духовной культуры каждого социального организма выражается, однако, не только и даже не столько в этом прямом «прессинге», в открытых «социальных заказах», сколько в выработке определенной мировоззренческой «матрицы», отвечающей структурным особенностям данного типа духовной культуры. Ее структура была намечена нами, исходя из анализа различных соотношений в культуре ее основных «составляющих» — видов человеческой деятельности: познавательного, ценностно-ориентационного, преобразовательного и общения[5]. В этом свете каждый тип художественной культуры раскрывает разное соотношение тех же деятельностных ее «потенциалов», которое преломляется в связи основных установок художественной деятельности: во-первых, в соотношении установок на образное воссоздание мира (мимесис) и на противопоставление эмпирическому бытию некоей идеальной художественной реальности, конструируемой искусством; во-вторых, в соотношении установок на образное познание мира и на его ценностное осмысление; в-третьих, в соотношении установок на воплощение в искусстве внеэстетических (религиозных, политических, нравственных) ценностей и на достижение его эстетического совершенства; в-четвертых, в соотношении установок на «предъявление» личности готовой образной картины мира, подлежащей лишь усвоению, и на совместную с читателем, зрителем, слушателем выработку духовной общности в процессе художественного общения создателей произведений искусства и публики.

Такая структура художественного сознания порождает максимально соответствующий каждому ее типу творческий метод, а затем и организующие реальную художественную «предметность» стили искусства. Здесь важно подчеркнуть, что и метод, и стиль характеризуют развитие художественной деятельности человечества в целом, а не того или иного вида искусства. Независимо от того, находило ли это свое терминологическое выражение, и независимо от податливости и от сопротивления разных искусств тому или иному методу и стилю, принципиальным является надвидовой, общекультурный масштаб таких «направляющих» художественного развития общества, как, например, античная классика и средневековый символизм, классицизм и романтизм, критический реализм и социалистический реализм. Искусствоведческие науки не способны выработать достаточно полного

[5] Постановку данной проблемы см.: Каган М. С. Принципы построения историко-культурной типологии. — Изв. Северокавказск. науч. центра высш. шк. Сер. обществ. наук, 1976, № 3.

представления о каждом из них, потому что все эти методы и стили по-своему выражаются в разных областях искусства; следовательно, такая задача ложится на плечи эстетики, в будущем же, по-видимому, она станет предметом особой научной дисциплины — культурологии искусства. Во всяком случае, если понятия «метод» и «стиль» часто используются при характеристике индивидуального творчества художника, а подчас даже его работы над отдельным произведением и качеств самого этого произведения, то возможно это лишь постольку, поскольку индивидуальные «метод» и «стиль» личностно преломляют складывающиеся в ходе развития художественной культуры общие для нее параметры художественного освоения мира.

Правда, его история показывает, что возможно одновременное существование разных (а подчас и взаимоисключающих) творческих методов, но это свидетельствует лишь об отсутствии единства в самой культуре данного социума. Мы можем, разумеется, говорить о «художественной культуре эпохи феодализма», но не забывая при этом, что в данной культуре отчетливо расчленяются художественная культура феодального замка, культура монастыря и храма, художественная культура крестьянства, «смеховая» культура городских низов; точно так же в развитом капиталистическом обществе описанное В. И. Лениным противостояние «двух культур» непосредственно проявляется в сфере художественной культуры, что и объясняет столкновение декадентских и реалистических ориентаций в искусстве XX в.; недавно советские искусствоведы весьма убедительно показали наличие трех «уровней» в европейской художественной культуре нового и новейшего времени[6].

По-видимому, разным типам художественной культуры свойственны определенные связи метода и стиля: в одних случаях связь эта взаимно-однозначна (одному методу соответствует один стиль — скажем, готический или классицистический), а в других — неоднозначна (один и тот же метод — например, романтический или реалистический — порождает разные стили, не допуская какой-либо канонизации того или иного его стилевого выражения). Эти два соотношения метода и стиля непосредственно обусловлены характером самих методов художественного творчества, которые могут заключать в себе установку на то или иное единственно для данного метода возможное стилевое построение художественной ткани, а могут предоставлять художнику свободу выбора стиля, не декретируя его заранее; а это означает, что тип связи метода и стиля в конечном счете детерминирован уровнем развития личностного начала в данной культуре, соотношением личности и общества: неразвитость личности на ранних фазах истории или же ее подавление политической организацией общества в новое и новейшее время (например, в условиях фашистской рефеодализации социальной системы) ведет к превращению стиля в сверхличностную художественную

[6] Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. М., 1983. 1) Лекции по марксистско-ленинской эстетике; 2) Художественная критика и научное изучение искусства. — В кн.: Советское искусствознание 6. вып. I. А., 1976; 3) Художественная культура как система. — В кн.: Вопросы социологии искусства. М., 1980.

структуру, заранее заданную силой традиции или императивами канона, а свобода личности в демократически организованном обществе влечет за собой и индивидуализацию стиля, признание права каждого художника на собственный стиль или даже на полистильность своего творчества в зависимости от решаемых им в каждом случае творческих задач.

§ 3. Институциональное (организационно-функциональное) измерение художественной культуры

Уточняя решение данной проблемы, предлагавшееся автором этих строк прежде[7], очертим строение художественной культуры как системы социальных институтов.

Отметим прежде всего, что изначально художественная культура не выделялась сколько-нибудь определенно из общего контекста культуры, поскольку художественная деятельность была растворена во всех процессах практической деятельности первобытных людей[8]; впрочем, этот ранний этап истории культуры не знает и разделения духовного и материального — вспомним, как классики марксизма подчеркивали «непосредственную вплетенность» духовного производства в материальное на первой стадии социогенеза[9]. Весь дальнейший процесс развития культуры был процессом внутренней дифференциации ее подсистем и, в частности, обособления, автономизации, самоопределения художественной культуры. А это влекло за собой все более отчетливое вычленение и институционализацию различных ее блоков, поскольку лишь внутренняя организованность могла обеспечить художественной культуре возможность самоуправления, необходимого ей несмотря на управление ею извне, осуществляемое экономикой, государством, церковью, господствующими идеологическими концепциями. Какова же функциональная организация художественной культуры?

Художественная деятельность начинается с процесса созидания произведений искусства; в культуре процесс этот выступает как институционализированное тем или иным способом художественное производство (или «производство искусства», говоря словами К. Маркса[10]). Художественное восприятие — заключительное звено художественной деятельности — вписывается в культуре в институт организованного тем или иным образом «художественного потребления» (или «потребления искусства»). Произведения искусства, связывающие производство и потребление, выступают здесь в роли носителей художествен-

---

[7] Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.

[8] См. об этом: Маркс К., Энгельс Ф.

[9] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 24.

[10] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46, ч. I. С. 47.

ных ценностей, именно этим приобретая конкретное социокультурное значение. Указанные подсистемы художественной культуры, взаимодействуя, обеспечивают процесс художественного общения людей в соответствии с требованиями, предъявляемыми к искусству каждым типом общества и культуры. Для успешного решения этой задачи художественная культура должна выработать определенные способы внутреннего управления художественным общением; один из них — организационный, другой— идейно-эстетический; таковы художественная критика, отчасти эстетика и научное искусствознание (см. рис. 2).

Охарактеризуем каждую из данных подсистем более обстоятельно.

1. Художественное производство есть институциональная форма общественно-исторической организации процессов созидания художественных ценностей. Совершенно очевидно, что потребность художника творить может быть реализована лишь при наличии определенных условий — скажем, наличия издательств, типографий, театрально-концертных организаций, выставок, кинофабрик и т. д. и т. п. На разных этапах истории художественной культуры все эти организационные условия творчества меняются, но они всегда существуют и так или иначе опосредуют творческий процесс, позволяют ему реально осуществляться. В самой творческой деятельности как способе опредмечивания художественного сознания различимы два уровня, каждый из которых имеет свои организационно-культурные особенности: уровень первичного производства, который представляет деятельность писателей, живописцев, композиторов, и уровень вторичного художественного производства, на котором находится деятельность исполнительская, сотворческая (актерско-режиссерская, музыкально-исполнительская и танцевально-исполнительская).

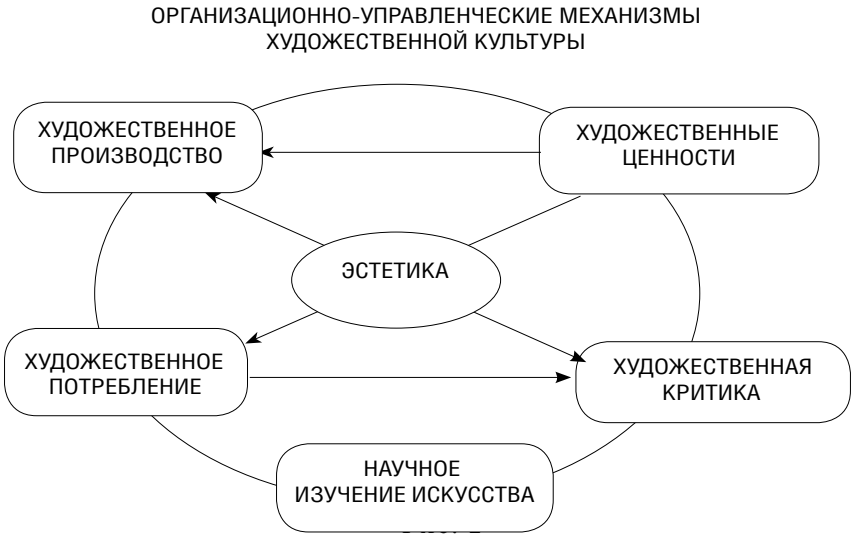


Рис. 2

Второй стороной художественного производства является организация процесса воспроизводства самих творцов художественных ценностей. Какой бы характер ни имела система обучения и воспитания новых поколений художников — такой, как в мастерской средневекового ремесленника или как в современном художественном институте, — она всегда выступает необходимым звеном художественного производства как социокультурного института, ибо именно в процессе формирования мастеров искусства и начинается их приобщение к существующей культуре.

Основой художественного производства является осмысление художественного наследия, с помощью которого осуществляется непосредственная преемственная связь настоящего с прошлым и с будущим художественной культуры. Как показала кибернетика, всякой самоуправляющейся системе необходима «память», т.е. сохранение информации о прошлых ее состояниях; такая «память» в развитии художественной культуры обычно именуется традицией — фактором, необходимым художественной культуре независимо от силы ее новаторских устремлений на том или ином этапе[11]. Но, в отличие от памяти человека как психологического механизма, «память» культуры и, в частности, художественной культуры не может действовать стихийно и в пределах индивидуального опыта, она должна обеспечиваться сохранением объективированных, опредмеченных продуктов деятельности людей, предоставляемых тем самым каждому новому поколению как наследие, часть которого может быть им, этим поколением, актуализирована в соответствии с его потребностями, интересами, устремлениями. Таким образом, художественное наследие способно становиться «памятью» и тех, кто создает искусство, и самой широкой публики, и, разумеется, критиков и ученых, но все это — подчеркнем — благодаря тому, что система художественного производства так или иначе организует хранение и функционирование памятников искусства прошлых времен.

2. Художественное потребление, рассмотренное под тем же углом зрения, следует определить как конкретную социально-историческую форму организации восприятия публикой художественных творений. Выделим две стороны этого института. Первая состоит в организации самого акта общения людей с произведениями искусства. Это может выразиться: в товарно-денежном обусловливании данного общения, если произведение или право на его восприятие продаются и покупаются; в обеспечении свободного контакта публики с искусством, зависящего лишь от ее желания; во включении данного контакта в определенный внеэстетический ритуал — охотничий танец или церковное богослужение, что делает общение с искусством обязательным, неизбежным; но так или иначе восприятие художественных произведений реализуется в обществе в конкретно-организованной форме, обусловленной особенностями социальных отношений и типа культуры.

---

[11] См. об этом: Бернштейн Б. М. Традиция и канон: Два парадокса. — В кн.: Советское искусствознание' 80, вып. 2. М., 1981.

Другая сторона художественного потребления как социального института — формирование публики, соответствующей данному типу художественного производства и способной поэтому с максимальной эффективностью соучаствовать в выработке художественной информации. Разумеется, формирование художественно восприимчивой публики осуществляется прежде всего в процессе восприятия людьми художественных ценностей; однако наряду с этим в развитой художественной культуре возникают дополнительные способы художественного образования и воспитания публики — специальные занятия по литературе, музыке, изобразительному искусству в общеобразовательных школах, лекции по истории и теории искусства в музеях и филармониях, в домах культуры и клубах, в народных университетах культуры и искусства и т. п. Если мы вспомним слова К. Маркса о зависимости способности людей наслаждаться искусством от уровня их художественного развития[12], то станет ясным, сколь существенно формирование художественно восприимчивой, образованной, воспитанной, т. е. эстетически чуткой, публики для полноценного художественного потребления[13].

Наличие в художественном производстве первичного и вторичного (исполнительского) творчества порождает два типа потребления художественных ценностей — индивидуальный и коллективный: первый характерен для восприятия произведений литературы, станковых форм изобразительного искусства, предметов прикладного искусства, второй — для восприятия произведений, требующих исполнения (сценических, музыкальных, кинематографических), а также произведений архитектуры и связанного с ней монументально-декоративного изобразительного искусства. Правда, научно-технический прогресс предоставляет художественной культуре возможность превращать некоторые произведения исполнительского творчества в предметы индивидуального восприятия — благодаря грамзаписи, магнитофонной записи, кинопроекционной аппаратуре личного пользования; однако это не снимает принципиального различия двух форм потребления художественных ценностей, которое имеет глубокое общесоциологическое, социально-психологическое и специально-эстетическое значение: достаточно учесть историческую динамику соотношения индивидуальных и коллективных форм восприятия от первобытной и фольклорной культур к культуре современного типа, чтобы стало очевидным, какие важные культурологические проблемы скрываются в этой двойственности способов потребления художественных ценностей.

Есть еще одно отношение, в котором научно-технический прогресс оказал существеннейшее влияние на развитие художественного потребления как феномена культуры, — речь идет о дарованной им возможности воспроизведения и тиражирования произведений искусства: таковы, с одной стороны, возможности «размножения» подлинного художественного творения, которые открыли

---

[12] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 42. С. 151.

[13] См. об этом: Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление / Отв. ред. Ю. У. Фохт-Бабушкин.

книгопечатание и грамзапись, а с другой — возможности репродуцирования произведений изобразительного искусства или кинотелезаписей произведений сценического искусства. Происходившее на этой основе расширение аудитории и, следовательно, демократизация художественного потребления имели, безусловно, положительное историко-культурное значение, хотя замена подлинников репродукциями, нередкая в массовом художественном потреблении, отрицательно сказывается на уровне вкуса публики.

Художественное потребление связано с художественным производством создаваемыми им художественными ценностями. Для правильного понимания данной связи важно иметь в виду нетождественность произведений искусства как материально-духовного продукта деятельности художника и ценности, которой он обладает в культуре. Конечно, эта его ценность обусловливается заключенным в произведении духовным содержанием и качеством несущей данное содержание материальной формы; однако художественная ценность детерминируется также характером духовных потребностей общества и тем, в какой мере соответствует им конкретное произведение (а через него — и представляемые им стиль, метод, тип художественного сознания). Потому-то художественная ценность произведения искусства меняется — и часто весьма существенно! — при неизменности самого этого произведения.

Необходимо подчеркнуть, что художественную ценность произведения нельзя ни в коем случае сводить к его эстетической ценности — последняя составляет лишь один из моментов первой, сопрягаясь с другими ценностными ее аспектами: с нравственной, политической, религиозной (или антирелигиозной) ценностью данного произведения. Таким образом, художественная ценность имеет интегральный характер, и удельный вес всех ее аксиологических составляющих, в том числе и эстетической, может быть большим или меньшим в зависимости от характера данной культуры: например, соотношение религиозного и эстетического аспектов художественной ценности прямо противоположно в средневековой культуре и в культуре нового времени, так же, как соотношение политического и эстетического ее аспектов в буржуазной и в социалистической культуре. Поэтому художественная ценность может быть внутренне противоречивой (как это показал, например, В. И. Ленин в анализе творчества Л. Толстого), тогда как эстетическая ценность всегда определяется однозначно — положительно или отрицательно, высоко или низко[14].

3. Как уже было отмечено, автономизация художественной культуры в системе культуры порождала необходимость в специальных механизмах управления процессами взаимодействия художественного производства и художественного потребления, ибо управление, осуществляемое извне (государственными

[14] Более обстоятельно анализ соотношения эстетической и художественной ценностей см.: Каган М. С. Эстетическая и художественная ценность в мире ценностей. — В кн.: Техническая эстетика. Труды ВНИИТЭ, вып. 30. М., 1981; Коротков Н. З. Эстетическое и художественное освоение действительности. Пермь, 1981.

органами, экономическим стимулированием, идеологическими воздействиями), недостаточно для порождения художественной информации именно как художественной. Двумя путями решает эту задачу художественная культура: 1) созданием различных организационных форм самоуправления и 2) функционированием художественной критики, эстетики, а отчасти и разных наук, изучающих художественную жизнь общества.

Первый путь выразился в придании управленческих структур тем художественным учреждениям и организациям, в рамках которых непосредственно осуществляются процессы производства и потребления художественных ценностей. Таковы, с одной стороны, дирекции театров, киностудий, концертных организаций, музеев и т.д.; таковы, с другой стороны, творческие объединения деятелей искусства — союзы писателей, художников, композиторов и т. п. Второй путь — это чисто духовные способы воздействия на творцов и на потребителей художественных ценностей, реализующиеся прежде всего в деятельности художественной критики, а отчасти и эстетики и научного искусствознания.

Тот факт, что в системе художественной культуры произведение искусства функционирует как носитель художественной ценности, объясняет потребность культуры в специальном способе оценивания создаваемых произведений. В последние годы природа художественной критики выявлена и объяснена с достаточной обстоятельностью благодаря тому, что она была рассмотрена в системе художественной культуры как необходимое звено последней, выполняющее функцию обратной связи между художественным потреблением и художественным производством[15]. Критика решает эту задачу, устанавливая художественную ценность произведений искусства и тем самым корректируя идейные и эстетические установки художественного производства. Одновременно критика получает возможность обратного воздействия на само художественное потребление — на эстетическое сознание и вкусы публики, ибо критик является наиболее квалифицированным представителем публики, ее лидером в сфере художественных оценок, и это определяет диалектику их взаимоотношений. Наконец, критика формирует художественное сознание организаторов художественной жизни, влияя тем самым на их конкретные действия по управлению художественной культурой.

Художественная критика непосредственно связана с эстетикой и другими науками, изучающими искусство, связана столь тесно, что нередко критику вообще отождествляют то с искусствознанием, то с эстетикой. Между тем каждая из этих дисциплин, равно как и социология искусства, психология искусства, семиотика искусства и другие, имеет свои специфические функции. Это явствует уже

---

[15] См. об этом: Бернштейн Б. М. 1) История искусств и художественная критика. — В кн.: Советское искусствознание' 73. М., 1974; 2) Художественная критика как элемент художественной культуры. — Советское искусствознание' 76, вып. 1; 3) О методологии критики. Декоративное искусство СССР, 1977, № 5; Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства. —В кн.: Советское'искусствознание' 76. Проблемы теории литературной критики. М., 1980; Баранов В., Чаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.

из того, что науки, изучающие искусство и другие компоненты художественной культуры, принадлежат прежде всего к научной культуре общества и подчиняются законам ее развития и функционирования. Вместе с тем научное изучение художественной культуры и различных ее компонентов участвует и в развитии художественной культуры: опыт показывает, что знание законов художественного творчества, художественного восприятия, художественно-критической деятельности, функционирования и развития художественной культуры способно существенно влиять на работу всех ее звеньев. Тем самым научное изучение художественной культуры принадлежит не только сфере науки, но и самой художественной культуре, приобретая как бы двойное «подданство», двойную «прописку»[16].

Особое значение имеет тут эстетическая теория. Будучи выражением философского умозрения, обращенного на мир эстетических ценностей и на художественную деятельность в их взаимосвязях и единстве, эстетика непосредственно связывает художественную культуру и с научной жизнью общества, и с его идеологической жизнью (поскольку философия соединяет науку с мировоззрением). Свойственный эстетике уровень теоретической абстракции, позволяющий ей охватывать общим взором все виды искусства и все процессы, протекающие в художественной культуре, объясняет меру ее влияния на художественную жизнь общества.

§ 4. Морфологическое (зонально-видовое) измерение художественной культуры

Понятие «художественная культура» обозначает совокупное функционирование и развитие всех областей искусства — литературы, живописи, музыки, театра и т. п.[17], ибо в каждую эпоху между ними существует прочная внутренняя связь, детерминированная общим характером данной культуры и делающая — по законам образования системных целостностей — художественную жизнь общества чем-то большим, чем простое соседство разных ее отраслевых форм. Поэтому важная задача науки об искусстве — перейти от разрозненного описания историко-художественного процесса в разных областях искусства к целостному исследованию развития и функционирования художественной культуры человечества. Вместе с тем нельзя не видеть специфичности и относительной самостоятельности художественной жизни в каждой конкретной области искусства, которая проявляется и в способах художественного творчества, и в особенностях быто-

[16] Возможности науки в управлении художественной культурой хорошо иллюстрирует кн.: Человек в мире художественной культуры.

[17] См., напр.: Русская художественная культура XIX — начала XX века. В 4-х т. М., 1968–1980.

вания, функционирования, восприятия художественных произведений. Так возникает потребность изучения музыкальной культуры, театральной культуры и других отраслевых зон художественной культуры как целого [18].

Закономерности внутреннего строения системы искусств были рассмотрены в специальной монографии [19], однако угол зрения, под которым они там исследовались, был не культурологическим, а эстетико-искусствоведческим. Поскольку же сейчас нас интересуют именно те связи и отношения в мире искусств, которые порождены его местом в культуре, а не собственными и специальными дифференцирующими силами художественной деятельности, и поскольку место художественной культуры в культуре как целом определяется, как мы видели, слиянием материальной и духовной энергий художественной деятельности, постольку строение художественной культуры следует рассмотреть в той плоскости, в какой оно отражает соотношение материального и духовного начал художественно-творческой деятельности.

Опыт такого рода известен по эстетике Гегеля, который, как было отмечено в предыдущей главе, сделал одну из первых попыток рассмотреть искусство в системе культуры и положил в основу построения системы искусств изменение соотношения в них духовного содержания и материальной формы; в результате образовался ряд «архитектура — скульптура — живопись — музыка — поэзия». К сожалению, самому переходу от одного искусства к другому Гегель придал ценностный характер, отчего поэзия оказалась «высшим» искусством, и этот вывод получил подтверждение при проецировании Гегелем «лестницы» искусств в историческую плоскость. Идеалистическое понимание духовности привело к искажению глубокой мысли о закономерном, постепенном и поступенном — так сказать, спектральном— изменении соотношения духовной и материальной сторон в художественно-творческой деятельности человека; к тому же ограничение мира искусств пятью его видами неправомерно сузило сферу действия данного закона.

Задача марксистской эстетики — освободить учение Гегеля (в данном пункте, как и во многих других) от идеалистических и метафизических элементов, удержав и развив содержащиеся в нем рациональные диалектические «зерна». Решая эту задачу, мы приходим к следующим выводам.

Положение художественной культуры между материальной культурой и культурой духовной ведет прежде всего к тому, что на обеих границах художественной культуры образуются переходные зоны, в которых общественное производство, оставаясь материальным в одном случае и духовным в другом, становится одновременно художественным. Гегель проницательно установил, что архитектура находится именно в такой переходной зоне — зоне материально-художественной культуры; мы должны, однако, добавить, что рядом с зодчеством в этой зоне располагаются все прикладные искусства, в которых опредмечивается художественное ремесло (так же как в архитектуре опредмечивается «художе-

---

[18] См., напр.: Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. Л., 1975; Конев В. А. Социальное бытие искусства. Саратов, 1976.

[19] Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.

ственное строительство»), а с переходом от ремесленного производства к индустриальному образовалась еще одна разновидность того же типа материально-художественного творчества — художественное конструирование, или дизайн.

Подобным же образом, зеркально симметрично, складывается ситуация на границе духовной культуры и культуры художественной: если в искусствах архитектонических художественное творчество вырастает на базе техники — этого способа реализации материального производства, то на границе с духовной культурой художественная деятельность овладевает основным средством объективации духовной активности человека — языком, опредмечиваясь в словесном материале, и устном, и письменном; при этом важно отметить, что искусство слова выступает здесь не в виде поэзии, как казалось Гегелю, а прежде всего бифункционально, в «прикладных», если так можно выразиться, идеологически-художественных структурах, аналогичных бифункциональной структуре архитектонических искусств: таково ораторское искусство в устной речевой культуре и художественная публицистика в культуре письменной словесности.

Вступая в «собственное пространство» художественной культуры, в котором силы материального и духовного производства действуют уже опосредованно, мы встречаемся снова с двумя ситуациями, порождающими симметрично расположенные и изоморфные по внутреннему устройству зоны художественной культуры: в одной зоне располагается словесное творчество, уже не оформляющее конкретные продукты религиозной, нравственной, политической идеологий, а имеющие самостоятельный характер,— художественная литература в ее прозаической и поэтической формах; в другой зоне мы находим материально-предметное изобразительное творчество — живопись, скульптуру, графику, а в наше время и художественную фотографию. Здесь используются те же материалы, что и в архитектонических искусствах, но изобразительное творчество оторвалось от утилитарно-технической основы материального производства, сохранив за собой одни только зрелищные формы (подобно тому, как художественная литература ориентирована на одно мысленное созерцание).

В художественной литературе по сравнению с «прикладными» видами словесного искусства существенно возрастают удельный вес и значение материальной стороны; это выражается и в фонетической организации стиха, и в зрительной нагрузке художественной прозы — «словесной живописи», по традиционному ее определению. Следующая полоса динамической шкалы соотношений духовного и материального в структуре художественной образности — музыкальная культура; она начинается с «омузыкаливания» словесных форм творчества, а затем вырабатывает чисто инструментальные формы, в которых удельный вес материально-звуковой стороны становится еще большим, — об этом говорит хотя бы возникновение сложнейших по тембровому богатству симфонических или джазовых структур музыкальной ткани.

Зеркальную симметрию мы вновь обнаруживаем во встречной направленности движущих сил художественной культуры: если духовно-выразительные возможности изобразительных искусств существенно расширились по сравнению с таковыми в искусствах архитектонических, то новый шаг в этом же направлении

художественная культура делает, переходя от статических форм предметно-зримого творчества к динамическим его формам — к пантомиме и танцу, в которых духовно-выразительные возможности искусства еще более расширяются и за счет самого этого динамизма, и благодаря тому, что материалом искусства становится здесь живое человеческое тело, его мимические и жестикуляционные средства (интересно, что между скульптурой и пантомимой в художественной культуре стоят промежуточные формы динамического, но еще не живого изображения — театр Петрушки, куклы и марионетки).

Наконец, еще два встречных шага — и искусство пластико-динамическое, опредмечиваемое движением человеческого тела, встречается с искусством словесно-музыкальным, материализуемым человеческими же средствами, и эта встреча рождает синтетические формы актерского искусства, на которых строятся такие разновидности зрелищной культуры, как драматический и музыкальный театр, эстрада и цирк, киноискусство и телеискусство. Здесь достигается известное равновесие духовного и материального в художественно-образной ткани, непосредственно отражающее их равновесие в реальном бытии человека. Это-то и позволяет синтетическому актерскому искусству занять центральное место в художественной культуре и тем самым замкнуть спектральный ряд образующих ее зон.

Общая схема зонально-слоевого строения художественной культуры приобретает, следовательно, такой вид (см. рис. 3).

Не имея сейчас возможности обстоятельного анализа того, как соотносится данная схема строения «мира искусств» с той, которая была выстроена автором в «Морфологии искусства», заметим только, что спектральное движение художественного творчества от чисто словесных форм к вещественно-техническим есть не что иное, как движение от временного способа строения художественной ткани к пространственной ее структуре, в центре же данного спектра оказываются искусства, обладающие и пространственными, и временными — структурными параметрами.

Данная схема, так же как и предыдущая, вынужденно отвлечена от реального хода развития искусств и постоянных изменений места каждого из них в художественной культуре, однако при изучении реального историко-художественного процесса она приобретет различные начертания применительно к каждой его фазе. Условно говоря, ширина каждой из видовых «зон» художественной культуры будет при этом то увеличиваться, то сокращаться, и «зоны» эти будут то сдвигаться к центру художественной культуры, то отодвигаться на периферию. В дальнейшем исследовании в настоящей книге и будет описана и объяснена эта динамика, зависящая от меры соответствия специфических возможностей каждого искусства содержанию и структуре сменяющих друг друга типов художественного сознания и реализующим их установкам единого для всех искусств на каждом этапе его развития творческого метода[20], а также от особенностей художественного производства и художественного потребления.

---

[20] См. об этом подробнее: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, гл. XXV: Неравномерность развития видов, родов и жанров искусства.

ПЕРЕХОДНАЯ ЗОНА СЛОВЕСНЫХ «ПРИКЛАДНЫХ» ИСКУССТВ

ОРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО	ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

ЗОНА ЧИСТО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

ЗОНА МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

ЗОНА АКТЕРСКОГО СЛОВЕСНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

ЗОНА ПАНТОМИМИЧЕСКОГО И ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

ЗОНА ЧИСТО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДМЕТНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

ПЕРЕХОДНАЯ ЗОНА АРХИТЕКТОНИЧЕСКИХ БИФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

НА РЕМЕСЛЕННОЙ БАЗЕ	НА ИНДУСТРИАЛЬНОЙ БАЗЕ (ДИЗАЙН)

МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Рис. 3

Вместе с тем данная схема помогает увидеть закономерности влияния на художественную культуру смежных областей культуры— духовной и материальной. Влияние это симметрично в обратной пропорциональности своих «энергий»: духовная культура «поставляет» художественной культуре идеи, чувства, взгляды на мир и на человека, идеалы, т. е. политическую и нравственную, религиозную и философскую, научную и эстетическую информацию, и «внедряет» ее в художественную культуру как на уровне социально-психологическом, так и на уровне идеологическом, — дабы она была преобразована искусством в информацию художественную; материальная культура «поставляет» художественной культуре технико-технологические способы материализации художественной информации, начиная с конструктивной основы архитектурных сооружений, предметов прикладного искусства и дизайна, кончая технико-технологическими средствами кинематографии и театра, живописи и музыки и включая материальные способы репродуцирования книг, картин, музыкальных произведений. При этом существенно, что данные влияния особенно сильны в «пограничных зонах» художественной культуры, где ораторское искусство и художественная публицистика, с одной стороны, и архитектонические искусства — с другой, непосредственно подчиняются требованиям смежной сферы культуры, и постепенно слабеют, затухают по мере удаления каждой «полосы» зонального спектра художественной культуры от границ с материальной и с духовной культурой.

Такова краткая структурная характеристика всех трех измерений художественной культуры. Нам остается заключить, что только их единство позволяет представить художественную культуру общества в ее реальной многомерной целостности. Анализ истории изучения художественной культуры, произведенный в предыдущей главе, показал, сколь недостаточен любой односторонний подход к изучению сущности, строения, функционирования и развития художественной культуры и как двигалось ее изучение к преодолению такой односторонности. Представляется, что выстроенная здесь трехмерная модель художественной культуры, обобщая сделанное в этом направлении, позволяет поднять ее исследование на новый уровень. Весь последующий анализ должен проверить продуктивность и эвристическую ценность данной модели.

Но прежде чем перейти к непосредственному анализу истории художественной культуры, нужно возможно более четко определить методологические принципы исследования этой истории как специфического раздела общего исторического движения культуры.

Глава 10. Западноевропейская художественная культура в Средние века

§ 3. Морфологическое измерение художественной культуры средневековья

В каждом из четырех основных слоев средневековой художественной культуры соотношение разных видов, родов и жанров искусства складывалось по-своему.

Самый ранний ее слой — фольклорный — обладает теми морфологическими характеристиками, которые порождены генетической близостью фольклора первобытному искусству. Исходная *синкретичность* последнего, не знавшего сколько-нибудь четкого самоопределения различных способов художественного освоения мира сохраняется, насколько можно судить по известным нам памятникам культуры, в фольклоре народов, населявших Европу в середине I тысячелетия, как сохраняется в нем *неотчлененность* самого художественного творчества от практической жизни, религиозного культа, форм бытового общения [1]. Приведем достаточно характерный пример: «Во всех странах Западной Европы в деревнях устраивались майские игры. В Швейцарии и Баварии борьбу лета и зимы изображали два деревенских парня... Соперники сперва вступали в спор о том, кто из них владычествует над землей, а затем в плясовых движениях изображали борьбу, в результате которой лето торжествует над зимой. К спорщикам присоединялись и зрители, и тогда перекличка, переговоры, песни, пляски становились всеобщими... Подобные же игры, порожденные близкими условиями земледельческого труда, бытовали у народов Восточной Европы»[2].

Вместе с тем постепенно все более отчетливым становилось *расхождение двух обширных сфер крестьянского творчества — «мусического» и «пластического» фольклора*[3]. Различия между ними были обусловлены тем, что в одном случае художественное осмысление жизни осуществлялось средствами, имманентными человеку (голосом, речью, мимикой, жестом), что и порождало тот четырехчленный комплекс, который А. Н. Веселовский определил формулой «песня — сказ — действо — пляска», а в другом — средствами, внешними для человека, извлекавшимися им из окружавшей его природы (камнем, деревом, глиной, костью, металлом и т.д.).

---

[1] Hauser A. Socialgeschichte der Kunst und Literatur. Bd. 1. Munchen, 158. S. 165.

[2] История западноевропейского театра. Т. 1. С. 17.

[3] Подробнее об этом см.: Каган М. С. Морфология искусства. С. 183.

Вряд ли можно говорить о доминантном положении одной из этих двух сфер крестьянской художественной культуры, столь различными и несовместимыми были их функции. Социальное назначение художественного ремесла — *одухотворить, осмыслить, эстетизировать все области практической жизни народа:* труд, войну, быт, культ; назначение «мусического» фольклора — *идеологически-эстетическое,* поскольку словесное и телесное действия предоставляли широчайшие возможности, отрываясь от практики, воссоздавать жизнь в образах, моделировать ее и тем самым осмысливать, глядя на нее как бы со стороны. Поэтому соединение «мусического» и «пластического» фольклора вернее всего трактовать *по принципу дополнительности*[4]*:* они не дублировали друг друга, но *взаимно друг друга дополняли* в решении общей задачи «культурации» бесконечно трудной, варварской, полуживотной человеческой жизни[5].

Иначе обстояло дело *внутри* обоих художественных комплексов. И тот, и другой устойчиво сохраняли неразрывность в одном случае архитектонического и изобразительного способов формообразования, а в другом — словесного, музыкального, актерского, танцевального; это приводило к тому, что образное воспроизведение жизненной реальности, присущее живописи и скульптуре, словесному и актерскому творчеству и обладающее высоким гносеологически-аксиологическим, идеологическим потенциалом, не могло не подчиняться чужеродному принципу, свойственному архитектуре и конструированию вещей, свойственному музыке и танцу, — принципу ритмическому, орнаментальному, собственно эстетическому. Звериный орнамент в изделиях народного художественного ремесла достаточно наглядно выявляет эту *подчиненность изобразительного начала началу орнаментально-ритмическому* — это видно и в архитектуре эпохи переселения народов, и в искусстве лангобардов, ирландцев, англосаксов, скандинавов во второй половине I тысячелетия. «Огромная роль в раннем средневековом искусстве выпала на долю орнамента, — констатирует исследователь. — С какой-то детской радостью украшали в те времена сложнейшим узором всякую свободную поверхность: архитравы порталов, алтарные преграды, плиты киворий, спинки и подлокотники деревянных скамей и кресел, ножки и бортики кубков. Начиная с VI в. излюбленным типом узора становятся бесчисленно разнообразные мотивы плетений, среди которых внезапно появляется то птичья голова или крыло, то оскаленная морда хищника... Подобные же орнаменты завладевают страницами рукописей»[6].

Та же закономерность сделала господствующей в словесном народном творчестве форму аллитерирующего стиха. Более того, *сам поэтический текст трактуется как орнамент:* «...шведские рунические надписи — это не только тексты,

---

[4] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 328.

[5] Фадеева И. Е. Народное искусство как пластический фольклор. Советское искусствознание' 78, вып. 1. М., 1978.

[6] Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. Л.; М., 1974. С. 48–49; см. также: Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М., 1982. С. 265.

но и произведения изобразительного искусства. Как правило, эти надписи вписаны в узор причудливо переплетающихся лентообразных туловищ каких-то фантастических зверей с разинутой пастью, и узор этот — одна из разновидностей так называемого звериного орнамента»[7]. Точно так же в искусстве гистрионов, жонглеров, скоморохов характер жеста определялся *подчинением логики изображения реального человеческого поведения хореографической логике*. Иначе и не могло быть, если художник был в это время «не только поэтом и певцом, но и музыкантом и танцором, драматургом и актером, клоуном и акробатом, фокусником и дрессировщиком, одним словом, универсальным мастером развлечений этого времени... Он культивировал все жанры: плясовую и сатирическую песни, сказку и мимическое представление, жития святых и героический эпос»[8].

Причины неравенства сил повествовательно-изобразительного и ритмически-орнаментального начал в народном искусстве средневековья понять нетрудно: с одной стороны, безусловный примат утилитарно-конструктивных требований материального производства заставлял «укладывать» изображение в порождаемую им структуру предмета: поверхности сосуда, ткани, пряжки, ножен, — что и превращало изображение в орнаментальный декор вещи; с другой стороны, уровень познания реального мира и самопознания человека был еще столь низок, что потребность воссоздания подлинных жизненных процессов уходила на самый задний план, оттесняемая потребностью прямого — магического, культово-обрядового — воздействия на эти процессы; соответственно, ритмическая организация художественного действия и его плодов, эмоциональный эффект нагнетания повторяющихся элементов — жестовых, словесных, пластических — оказывались более ценными, чем интеллектуальное по природе своей использование слова, жеста, рисунка как средства воссоздания эмпирических форм реального бытия.

Формирование нового типа художественного творчества на основе христианской религии не могло не иметь серьезных морфологических последствий[9]. Идеологические требования, предъявлявшиеся христианством к искусству, обусловили *существенное повышение в нем роли повествовательно-изобразительного и прежде всего словесного начала:* христианская мифология была разработана куда более обстоятельно, чем любая языческая, и средневековье не довольствовалось полученными им в готовом виде библейскими и евангельскими текстами, но дополняло их новыми религиозными произведениями, житиями святых, апокрифами; вместе с тем в основе самого обряда богослужения лежит *словесный* текст — молитвы, песнопения, проповеди литургического обряда; равным образом вырастало значение *изобразительных* искусств — и в убранстве храма, в его экстерьере и интерьере, и в иллюстрациях священных книг, причем не только во втором случае, но и в первом очевидна *зависимость пластического изображения*

---

[7] Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 21; Об аллитерирующем стихе см. там же. С. 34–37, 64–65.

[8] Hauser A. Socialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 1. S. 172–173.

[9] Hollander H. Kunst der frühen Mittelaltern. Stuttgart, 1969. S. 8–9.

от словесного описания (вплоть до нередкого включения элементов текста в изобразительное поле росписи). Плоды художественного ремесла отступали на задний план, функционируя лишь как необходимые инструменты обрядового действа (одежда священнослужителя, церковная утварь, оклады священных книг и икон); только архитектура выделяется своей ролью в христианском искусстве, что обусловлено ее значением — создавать замкнутую и духовно-насыщенную среду для организации в ней массового богослужения. Поэтому в функциональном отношении храм как бы *интегрирует действие всех других искусств,* включая словесно-музыкальное и даже драматическое обрядовое действо, совершавшееся если не внутри храма, то у портала или на площади перед храмом[10]; и все же отсюда нельзя сделать вывод, что архитектура была доминирующим искусством в средневековой художественной культуре, ибо «дом божий» лишь создавал условия для решения *главной задачи* — несения «слова божьего». Такая роль слова характерна не только для христианской культуры — его роль не менее велика в мусульманстве (показательно, что «Коран» означает «чтение»). «Слово священной книги мусульман, произносимое вслух, выученное наизусть с детства, написанное на страницах манускриптов, на порталах и стенах зданий, вплетенное в орнамент архитектурного убранства, тканей, драгоценных изделий из металла, керамики и стекла, как бы вмещало для правоверных целый мир, охватывало все стороны их жизни»[11]. При всех различиях христианского и мусульманского искусства, их художественной — как и общеидеологической—доминантой было, несомненно, *слово,* но слово *живое, устное, произносимое, проповедническое,* а не омертвевшее в письменном его инобытии[12]; поэтому христианская художественная словесность сохраняет *прочную связь с музыкой и с актерским творчеством,* ярче всего обнаруживаемую в той новой форме ораторского искусства, которую средневековые нашло в *церковной проповеди* (в отличие от *политического по содержанию* античного ораторского искусства). Это обстоятельство, а также непосредственно с ним связанная эмоционально-суггестивная цель проповеди объясняют *высокую формообразующую роль музыкально-ритмического начала* в религиозном словесном искусстве; она ослабевает лишь в письменно закрепляемых формах христиан-

---

[10] По этому признаку выделяют три типа драмы: литургическую, полулитургическую и мистерию.

[11] Каптерева Т. П. О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов. — В кн.: Советское искусствознание' 80. Вып. 1. М., 1981. С. 180—181.

[12] Нельзя согласиться поэтому с теми, кто считает доминантой средневековой культуры жест (см., напр. решительные заявления на этот счет: Ястребицкая А. А. Западная Европа XI—XIII вв. Эпоха. Быт. Костюм. М., 1978. С. 19). В известной мере это справедливо для светской феодальной культуры, для рыцарской, но никак не для религиозной и тем более бюргерской. Весьма убедительными представляются нам рассуждения Л. Фэвра о господстве слухового восприятия над зрительным в средние века, выражавшемся, в частности, в роли живого слова в церковной проповеди, и о резком повышении значения зрительного восприятия мира в эпоху Возрождения (Febvre L. Le probleme de l'incroyance du XVI siecle. La religion de Rabelais. Paris, 1947. P. 461–473).

ской литературы. Самостоятельного существования музыка в эту эпоху не имеет и иметь не может: будучи по природе своей эстетическим средством выражения человеческих чувств, она церковью «осуждалась принципиально, но допускалась практически, а в значительной мере даже тактически»[13] — как напевание словесного молитвенного текста и его инструментальное сопровождение.

«Категорическим императивом» христианства была формула Августина: «Дух нужно любить больше, чем тело»[14], а слово и есть непосредственное явление духа. Поэтому богословы могли спорить о том, допустимо или недопустимо изобразительное искусство, но ни в одной религии не ставилась под сомнение необходимость молитвы как словесного общения с божеством. И хотя западноевропейское средневековье не знало иконоборчества, а в Восточной Европе оно потерпело поражение, можно понять логику П. Флоренского, заключившего, что «если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвышающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы»[15].

Чрезвычайно интересен в этом плане анализ формообразующих принципов религиозного изобразительного искусства. С одной стороны, поскольку храмовые росписи, скульптура, иконы — это «библия для неграмотных», в них должно было господствовать *уже не орнаментальное, а повествовательное* начало: каждое изображение служит иллюстрацией того или иного эпизода текста Священного писания (в рукописи, на стене храма или в его витражах); но с другой стороны, первоначально эти изображения строились *по законам орнамента, а не рассказа,* — со строго симметричным расположением персонажей мифа вокруг Христа или же с чисто орнаментальным ритмическим соположением героев в скульптурном фризе собора (например, в «галереях королей»), в арках портала, в росписи абсиды. Только готика высвобождает изображение из структурных «пут» орнаментализации, завершая процесс, начавшийся еще в каролингском искусстве, — «процесс обособления человеческого образа от общего орнаментального убранства стены»[16]; и все же витражи готических соборов «своими могучими красочными аккордами и певучими ритмами рождали не столько телесно-пластические, сколько поэтически-музыкальные образы»[17]. Аналогичный процесс протекал в книжной иллюстрации[18], что лишний раз свидетельствует о влиянии искусства слова на изобразительные искусства.

В светском «высоком» искусстве средневековья соотношение видов и жанров складывалось иначе, чем в искусстве религиозном. Это объясняется главным об-

---

[13] Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. М., 1973. С. 77.

[14] Цит. по: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962. С. 276.

[15] Священник Павел Флоренский. Иконостас. Богословские труды, IX, 1972. С. 97.

[16] Всеобщая история искусств. Т 2. С. 292.

[17] Там же. С. 293.

[18] Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. С. 158.

разом тем, что здесь господствовали *не идеологические, а гедонистические* установки— ведь на этом этапе развития феодализма основные мировоззренческие проблемы решались религией, подчинявшей себе и нравственное, и политическое сознание общества. В отличие от религиозного искусства, искусство светское всего лишь заполняло досуг, служило развлечением, удовлетворяло эстетическое чувство в первую очередь. Даже рыцарский роман приобрел своего рода *орнаментальную, «развлеченческую» структуру:* нескончаемые приключения героя нанизывались одно за другим как элементы занимательного узора, и подобно узору сюжет не имел ни начала, ни конца; эстетически действенным становилось, таким образом, нагромождение авантюрных и куртуазных мотивов, и похождения героя никак не сказывались на его характере, не развивали его, а лишь демонстрировали свойственный ему стандартный набор рыцарских качеств[19]. (Эта особенность рыцарского романа станет особенно ясной, если сравнить его с житийной литературой; рыцарский роман предвосхитил в этом отношении структуру приключенческой беллетристики XX в. Слово употреблялось и воспринималось *не столько в его изобразительной, сколько в музыкально-экспрессивной функции,* потому словесное искусство длительное время сохраняло здесь песенно-поэтический характер[20]. Показателен сам жанровый состав средневекового «концертного» искусства — любовные песни, застольные, охотничьи, исполнявшиеся бродячими музыкантами-шпильманами; нехитрый инструментарий — рог и волынка, скрипка и «сельская лира», барабан и кастаньеты — ограничивал возможности инструментальной музыки ролью аккомпанемента; художественной доминантой и оказывалось тут не словесно-повествовательное, изобразительное начало, а начало *декоративное, орнаментальное, игровое.* Оно не только выдвигало на авансцену культуры продукты художественного ремесла: одежду, бытовую утварь, оружие,— но придавало небывалый размах ювелирному искусству, призванному создавать драгоценные украшения, вообще лишенные какой-либо утилитарной основы[21]. Неудивительно, что рыцарский замок почти не включал произведений изобразительного искусства, которое полностью отдавало себя оформлению храмов и священных книг, — политическая идеология не обособилась еще от религиозной в такой мере, чтобы потребовать *собственной* живописи и скульптуры.

В этом слое художественной культуры не нашлось места и для драматического искусства: возможная в религиозной культуре в форме мистерии драма не получила почвы в рыцарском замке, зато турнир, превращавший драматический конфликт в спортивную игру, оказался здесь одной из самых любимых форм развлечения, и состязания бардов или менестрелей становились своего рода турнирами. Именно в этом, а не в религиозном, слое культуры жест, действительно, становился *более важным средством общения, нежели слово,* — отсюда роль танца в

[19] Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе.

[20] Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960. С. 219.

[21] Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства. С. 277.

кругу эстетических развлечений рыцарского замка, в полную противоположность религиозной культуре, полностью отказавшейся в Европе от художественных средств танца; танец был либо закреплен за «плясками смерти» и «праздниками шутов», либо вообще отдан нечистой силе, став формой поведения ведьм и чертей на «шабашах», в «вальпургиеву ночь»[22].

Функциональная структура самого молодого слоя средневековой художественной культуры — городской — оказалась *противоположной* строению и рыцарской, и религиозной субкультур: первой — в том смысле, что в художественной культуре города *доминантой* была не развлекательная, орнаментальная, гедонистически-игровая установка, а *идеологическая;* но, в отличие от религиозного искусства, бюргерское художественное сознание имело не мистико-идеализирующую, а *познавательную* ориентацию, и его этические принципы извлекались из анализа *реальных жизненных отношений,* а не из нормативных абстракций христианской морали. Понятно, что роль художественной доминанты в культуре феодального города стал играть принцип *повествовательности*. Соответственно на первый план этого слоя художественной культуры средневековья выходит *литература*.

Развитие художественной прозы обусловлено переходом словесного искусства от *устных* форм бытования к формам *письменным;* переход этот начался еще до изобретения книгопечатания, но полным своим торжеством он обязан именно книгопечатанию, сделавшему чтение, а не слушание, *преобладающим массовым способом восприятия произведений словесного искусства*. Потребность в такой прозаически-повествовательной структуре художественного изображения действительности, которая была бы адекватна описываемой жизненной реальности, обусловила и развитие изобразительного искусства: это выразилось не только в росте элементов реализма в религиозной готической скульптуре и живописи, но и в *широком развитии внерелигиозных изображений* в книжных миниатюрах, в гравюрах календарей, запечатлевавших едва ли не все стороны повседневной жизни средневекового человека — его труд, быт, военные действия, развлечения и пр.

Идеологическое самоопределение бюргерского искусства проявилось весьма отчетливо и в первых шагах светского театра, который в середине XIII в. в жанрах моралите, фарса, фаст-нахтшпиля оторвал драму от религиозной культуры и заложил основы грядущего блестящего расцвета театра в эпоху Шекспира, Корнеля, Лопе де Вега — ведь этот вид искусства *непосредственно моделирует межличностные отношения* и может процветать лишь в условиях *самоопределения и развития личности,* сознательно и свободно выбирающей каждый свой поступок из широкого спектра возможных действий и несущей ответственность за этот выбор как перед другими людьми, так и перед самой собой.

Аналогичные процессы протекали в архитектуре. «Если церковное и замковое строительство готического периода с конца XIII века постепенно идет на убыль, то значение городского гражданского зодчества, напротив, все время

[22] Худеков С. Н. История танцев. Ч. II. СПб., 1914. С. 10–16, 26–28, 30, 64.

возрастает»[23]. Его особенность состояла в том, что оно противопоставляло поэтической возвышенности церковной архитектуры и грозной величавости архитектуры замковой свою *прозаическую эстетику* — эстетику бюргерского жилого дома, торговых рядов, рыночной площади, ратуши, предвосхищая тот принцип, который В. Г. Белинский сформулирует в XIX в. применительно к литературе — «извлекать поэзию из прозы жизни» — и который восторжествует в архитектуре еще сто лет спустя, в эпоху конструктивизма и функционализма; городской бюргерский дом отказался от изобразительно-орнаментального декора, заполнявшего в храме все поверхности его стен, купольных перекрытий, окон, дверей, рассказывая и украшая, декорируя и повествуя, и стал искать средства эстетизации своего функционально-конструктивного содержания.

Точно так же одежда, мебель, домашняя утварь бюргера были бесконечно более скромными по использованию орнаментального декора, чем обстановка жизни и одежда феодальной знати. Это объяснялось не только экономическими причинами, и не только теми многочисленными ордонансами, коими правящий класс стремился ограничить возможности горожан уподоблять свою одежду одежде дворянства[24], но и *эстетическими установками формирующегося третьего сословия*. Образцом для прикладного искусства служила здесь — как, впрочем, и во всех других историко-культурных ситуациях — архитектура, которая принципиально не хотела надевать на себя внешний, нефункциональный и неконструктивный, декор; со скромным достоинством она утверждала собственную художественно-образную выразительность. При этом оказывалось, что выразительность эта присуща не столько отдельно стоящему дому — подобно тому, как это было свойственно церковной и замковой архитектуре, сколько цепочке тесно прижавшихся друг к другу домов, образовывавших целостные архитектурные системы: улицу, квартал, площадь. Эти системы, словно символизировавшие сплоченность горожан, вбирали в градостроительный художественный контекст даже храм, собор, делая его элементом общего архитектурного ансамбля города и — более того — постепенно «передоверяя» собору выполнение ряда функций городской жизни (военных, организационных, культурно-просветительских).

Морфологическая перестройка художественной деятельности в культуре средневекового города выразилась и в резком изменении соотношения эстетических аспектов изображения действительности — *возвышенно-трагедийного* и *иронико-комедийного*. В противоположность религиозному искусству, насквозь трагедийному, и рыцарскому искусству, создававшему образы возвышенно-прекрасные, искусство горожан оказалось влекомым к иным краям эстетического спектра— так выражалась его *демократическая, антифеодальная и антиклерикальная направленность*. Поначалу этот критический пафос разворачивался в пределах официальной идеологии — так называемая «смеховая культура», в кар-

[23] Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. С. 293.

[24] См. об этом: Ястребицкая А. А. Западная Европа XI–XIII вв. С. 85–87.

навальной форме пародировавшая христианскую обрядность[25], словно не осознавала еще антагонизма двух систем ценностей, двух мировоззрений: религиозно-мистического и стихийно-материалистического, гуманистического. Равным образом пародирование подвигов героев рыцарского романа в похождениях «героев» плутовских повестей *не казалось эстетической альтернативой* — только в XVII в. сатирический реализм Сервантеса, Скаррона, Мольера представит себя как *самостоятельный и оптимальный* метод художественного изображения жизни, противостоящий всем направлениям идеализирующего искусства.

Не обсуждая полемику А. Л. Гуревича с М. М. Бахтиным о действительной силе гротескно-смехового начала в демократической культуре средневековья[26], ограничимся заключением, что в сравнении с религиозной и рыцарской художественной субкультурами его удельный вес в бюргерской субкультуре был *неизмеримо более высок* — первая вообще не признавала смеха, а вторая допускала комизм лишь в ограниченных пределах придворного шутовства. «В средневековой культуре комическое играло роль важную и большую», — справедливо подчеркивает историк[27], имея в виду именно культуру города.

В этом слое средневековой культуры исподволь складывалась морфологическая ситуация, подготавливавшая формирование нового — *ренессансного* — типа художественной культуры.

---

[25] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса; Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.

[26] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 80; Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 274.

[27] Хлодовский Р. И. Декамерон. Поэтика и стиль. С. 14.

Заключение

Исследуя закономерности исторического развития человеческого общества, К. Маркс намечал разные возможности членения этого процесса — его деление на *пять сменяющих друг друга общественно-экономических формаций;* на *три больших этапа:* доклассовый, классовый антагонистический и бесклассовый; на *другие три фазы:* докапиталистическую, капиталистическую и социалистическую. Изучение истории мировой художественной культуры показывает, что все эти членения приложимы к данной конкретной области исторического процесса и помогают выявить *существенные закономерности ее развития*.

Так, мы могли убедиться в том, что переход от доклассового, первобытнообщинного строя к обществу, разделенному на классы, непосредственно сказался на истории художественной культуры, и сказался в *двух отношениях:* во-первых, если первобытнообщинный строй не знал еще самостоятельного существования и функционирования художественной культуры, если она еще диффузно растворена здесь в общих социокультурных процессах, то в рабовладельческих и феодальных обществах художественная культура *начинает вычленяться как относительно автономная сфера культуры, приобретающая собственные институциональные формы и социальные функции;* во-вторых, образование классово, сословно, этнически расчлененных общественных систем привело к *утрате первоначального единства художественного сознания, единства метода и стиля, способа художественного общения, морфологической структуры художественной деятельности* под влиянием социально дифференцирующих сил, и художественная культура становилась *все более раздробленной* — вплоть до ее «четырехслойности» в эпоху феодализма.

Наш анализ показал, далее, зависимость истории художественной культуры от *формационной периодизации* исторического процесса. При несомненной близости в ряде отношений художественного сознания и форм художественного общения в рабовладельческих и феодальных обществах перед нами *два существенно разных типа художественной культуры,* разных и по структуре порожденных ими образов мира и человека, и по соотношению видов искусства, и по формам управления художественным производством и потреблением. Феодальная культура в Западной Европе оказалась даже антагонистически враждебной культуре греко-римской античности. Однако различие между этими двумя историческими типами художественной культуры еще глубже и фундаментальнее — оно коренится в *неравном значении рабовладения и феодализма в историческом процессе:* если феодализм был *необходимым и неминуемым* этапом социально-экономического, а значит, и политического и общекультурного развития, то и рабовладение, и выделявшийся К. Марксом азиатский способ производства были *необяза-*

тельными периодами общественного развития, которые многие страны Западной и Восточной Европы миновали, «перескочив» непосредственно от первобытности к феодализму. Эта особенность рабовладельческого и азиатского способов производства делала порожденные ими типы культуры в ряде случаев *переходными структурами,* в которых лишь зарождались черты, доведенные в феодальной художественной культуре до логического предела, — например, подчинение познавательной ориентации творческого метода его ценностной ориентации, подчинение искусства, художественного производства и потребления религиозному культу, нормативная регламентация творчества и т. д.

Третий принцип марксистской периодизации истории имеет не меньшее значение для интересующего нас ее аспекта. Ибо в ряде отношений все три описанных в данной книге типа художественной культуры объединяются в *едином крупном таксоне* «художественная культура докапиталистических формаций», которому противостоит идущая ему на смену художественная культура *капитализма*. Эта общность *докапиталистического* художественного развития человечества заключается, как мы видели, в том, что художественное сознание имело *мифологический* характер, делавший невозможным свободное и широкое развитие реалистического метода, порождавший различные формы *идеализации реальности,* связывавший искусство с теми или иными разновидностями культа; она выразилась и в том, что все эти типы художественной культуры имели *традиционный, канонический, нормативный* характер, резко ограничивавший креативный потенциал художественного освоения мира; она сказалась и в том, что роль личностного начала на протяжении всего рассмотренного нами этапа художественного развития человечества была *весьма скромной,* а доминирующим оказывалось начало *имперсональное, коллективно-анонимное* или *регламентированное* коллективным религиозно-политическим сознанием; она проявилась, наконец, в том, что в художественном производстве господствовали не товарно-денежные отношения, а *внеэкономическое принуждение и соответствующее распределение художественных ценностей.*

Произведенный в данной книге анализ оправдывает, таким образом, выделение рассмотренного в ней этапа истории мировой художественной культуры как *целостной фазы этой истории*. Следующая ее фаза — *становление, развитие и кризис художественной культуры капиталистического общества* — должна стать предметом специального исследования.

Художественная культура в капиталистическом обществе

Главы из монографии

Предисловие

Настоящая книга является продолжением вышедшей в издательстве ЛГУ в 1984 г. коллективной монографии «Художественная культура в докапиталистических формациях». Сохраняя в настоящем исследовании тот же структурно-типологический подход, авторский коллектив поставил перед собой три основные задачи: 1) рассмотреть *переходный от феодализма к капитализму* тип художественной культуры, сложившийся в Западной Европе и получивший название «Возрождение»; 2) исследовать *процесс становления, расцвета и кризиса* европейской и североамериканской художественной культуры в XVII–XX вв. как процесс формирования буржуазного типа художественной культуры; 3) выявить *особенности данных процессов в других районах земного шара,* где переход от феодального типа художественной культуры к буржуазному и развитие художественной культуры капиталистического типа протекали своеобразно — в Восточной Европе и Латинской Америке, на Ближнем, Среднем и Дальнем Востоке; тем самым структурно-типологический анализ развития художественной культуры человечества должен охватить оба измерения истории культуры — *временное* и *пространственное,* т. е. выявить и внутреннюю динамику художественного развития буржуазного общества, и его модификации в разных странах и социокультурных системах; скрещение этих измерений позволило увидеть связь *качественных* изменений в ходе развития художественной культуры с *количественными* — связь, выразившуюся в различии темпов развертывания однотипных процессов в разных регионах и странах земного шара; это феномен *перехода замедленного развития в ускоренное развитие*.

Общие методологические установки, которыми руководствовались авторы, были сформулированы в книге «Художественная культура в докапиталистических формациях». Они заключаются в том, что каждый тип художественной культуры, каждая его историческая фаза и каждая региональная модификация исследуются:

а) в *обусловленности социокультурным контекстом,* выражающейся во влиянии на художественную культуру материальной культуры данного социума, его духовной культуры и господствующей системы социальных отношений;

б) в *трехмерном внутреннем строении,* объединяющем институциональный (организационно-функциональный), информационный (духовно-содержательный) и морфологический (зонально-слоевой) аспекты данного типа художественной культуры;

в) в *связи художественной практики с теоретическим самосознанием художественной культуры,* предстающим в форме эстетических теорий, искусствоведческих концепций, художественно-критических действий, в теоретической рефлексии самих мастеров искусства.

Часть I. Художественная культура эпохи Возрождения

ГЛАВА 1
Возрождение как переходный тип культуры

На современном этапе изучения культуры и искусства Возрождения первостепенное значение приобрел вопрос: принадлежит ли Ренессанс истории одной итальянской, в крайнем случае — западноевропейской, культуры или же это закономерная фаза развития культуры как на Западе, так и на Востоке — и в Восточной Европе, и на Кавказе, и в Азии?

На этот вопрос даются прямо противоположные ответы и ведутся острые научные дискуссии[1]. Понятно, что определенная точка зрения должна была быть выработана авторами настоящего исследования, поскольку оно охватывает процесс художественного развития человечества в мировом масштабе. Для этого следовало уточнить смысл самого понятия «Возрождение», которое толкуется в современной науке далеко не однозначно.

Отметим прежде всего, что нам представляется поверхностной точка зрения на Возрождение, исходящая из буквального понимания самого этого слова и сводящая обозначаемый им этап истории культуры к *возрождению некоей старины,* чаще всего собственной древности данного народа; так, доказывая наличие русского Возрождения, историк пишет: «...если нельзя увидеть прямого обращения к античному наследию в древнерусской культуре... то почему мы говорим о русском Возрождении? Дело в том, что речь идет о возрождении национальных традиций Руси, ее домонгольской культуры...»[2] Приведем обобщающее в методологическом отношении утверждение: «На наш взгляд, без возрождения собственной древности не может быть собственного (будь то восточный, западный, грузинский и т. д.) Ренессанса»[3].

---

[1] Отчет о ряде таких дискуссий см.: Нуцубидзе Ш. И. Руставели и Восточный Ренессанс. 2-е изд. Тбилиси, 1967; Вопросы истории, 1969, № 11. С. 108–115; Проблемы азербайджанского Ренессанса. Кн. I. Баку, 1984. См. также: Ferguson W. K. The Renaissance in historical thought. Five centuries of interpretation. Cambridge (Mass.), 1948.

[2] Рогов А. И. Было ли русское Возрождение? М., 1971. С. 5.

[3] Кулизаде З. А. К вопросу о восточном Ренессансе. — В кн.: Проблемы азербайджанского Ренессанса. Кн. I. С. 118.

При такой постановке вопроса Возрождение перестает быть стадией истории культуры и оказывается частным проявлением одной из закономерностей духовного развития общества — переоценки ценностей художественного наследия прошлого, возвращением к былым состояниям культуры. Однако даже в западноевропейском Возрождении восстановление авторитета античности не было решающим признаком — в этом легко убедиться, сравнив северный Ренессанс с итальянским[4]; тем меньше оснований считать типологическим признаком возвращение к прошлому, безотносительно к тому, каким оно было.

Отношение определенного состояния культуры к предшествующим является следствием неких глубинных процессов, а не сущностью данного этапа ее истории. Применительно к итальянскому Ренессансу ученые доказали это с предельной убедительностью[5]. Остается искать сущность Возрождения в фундаментальных принципах лежавшего в его основе *типа общественного сознания.*

Вот как решал эту задачу И. И. Иоффе: «Ренессанс есть не только возрождение античности, но прежде всего поворот от религиозно-космических воззрений к гуманистическим, освобождение человека от небесно-земной иерархии, промежуточной и подчиненной частицей которой он был до того, и утверждение его самостоятельной и активной силой мира. Человек — высшее творение мира; его плоть создана из лучшей материи, его тело имеет совершеннейшие формы, его разум — высшая духовная сила. Органы чувств суть не низменные греховные способности тела, а органы разума — основа познания мира, познания сущности и законов бытия. Все человечество стало воплощением божества, каким раньше был Христос... Природа, вещи мира выступают в их чувственно-конкретной, человечески воспринимаемой форме, в их реальных рациональных связях, а не в отношениях к божественному и дьявольскому. Это и есть основа гуманистического мышления в отличие от религиозного, спиритуалистического»[6].

Не следует, разумеется, видеть в ренессансной идеологии некую антирелигиозную, последовательно материалистическую систему взглядов — такое понимание природы, общества и человека сложится позднее, в эпоху Просвещения. Ренессансное сознание было скорее *пантеистическим,* чем атеистическим, ибо человек был обожествлен, а не поставлен на место бога, жизненная реальность была осмыслена мифологически, а не противопоставлена мифу; материальное и духовное, реальное и идеальное, земное и божественное, христианское и языческое, индивидуальное и всечеловеческое оказывались *не антагонистами, а*

---

[4] Бенеш О. Искусство северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973.

[5] Нельзя не согласиться с Э. Панофским, когда он в названии своей известной работы об истории отношения западноевропейского искусства к античности предложил различать даже терминологически «Возрождение» и периоды «восстановления» авторитета античности в средние века (Panofsky E. Renaissance and renascences in Western Art. Stockholm, 1960).

[6] Иоффе И. И. Русский Ренессанс. — Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1944. Сер. филол. наук, вып. 9. С. 261–262.

сторонами искомого гармонического целого. В этом стремлении к гармонии, вере в гармонию и целостность — неповторимое духовно-эстетическое обаяние ренессансной культуры и причина ее интереса к культуре античной.

Более подробное описание ренессансного сознания будет дано ниже, а пока обратим внимание, что на современном уровне развития научной мысли нельзя ограничиться простым перечислением тех или иных черт культуры Возрождения[7]. Л. М. Баткин вполне убедительно показал, что описание той эпохи, «сопровождаемое привычными замечаниями о гуманизме и культе античности, об антропоцентризме, индивидуализме, обращении к земному и плотскому началу, о героизации личности, о фантастическом преувеличении ее возможностей, о художественном реализме, о зарождении науки, об увлечении магией и гротеском и т. д. и т. п.», еще не раскрывает внутренне необходимой связи этих примет ренессансного мировосприятия, т. е. не дает *целостного, системного* о нем представления[8]. Вырабатывая такое представление, историк удачно использует понятие «диалогичности», обозначающее «встречу» двух пластов культурного наследия — античного и средневеко-вохристианского, «впервые осознанных как исторически особенные, но с ощущением их общности в абсолюте», сама же ренессансная культура оказывалась третьим ее типом, реализующим данный диалог[9].

Уникальность Возрождения как фазы развития западноевропейской культуры становится теоретически объяснимой именно при системном его рассмотрении, необходимость которого диктуется современным этапом развития научного знания. Ибо пока Возрождение рассматривается как простая совокупность определенных идеологически-эстетических позиций, его можно отнести — что не раз делалось историками — и к средневековому, и к буржуазному типу культуры, благодаря общности Возрождения с тем или другим по какой-то из данных позиций; когда же мы видим в Ренессансе целостное культурное образование, качественное своеобразие которого состоит не в той или иной из этих позиций, а в *их связи и взаимодействии,* и когда находим в *диалогичности системное свойство ренессансной культуры,* раскрывающее тайну ее уникальности и целостности, тогда понятие «Возрождение» не может быть отнесено к другой культурной целостности только потому, что она в каком-то одном или нескольких отношениях подобна Ренессансу, — такое частичное подобие, несомненно, важно видеть, фиксировать, объяснять, но не менее важно видеть, фиксировать и объяснять различие данных целостностей.

---

[7] См., например, шесть признаков Возрождения, выделенных И. С. Брагинским (Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969. С. 413).

[8] Баткин Л. М. Замечания о границах Возрождения. — В кн.: Советское искусствознание'78; вып. 2. М., 1979. С. 96.

[9] Там же. С. 104–105. См. также: Баткин Л. М. 1) Диалогичность итальянского Возрождения. В кн.: Советское искусствознание'786, вып. 2. М., 1979. С. 96. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль культуры. М., 1978. Ср.: Философия эпохи ранних буржуазных революций. М., 1983. С. 115.

Но в таком случае возникает следующий вопрос: а какова причина диалогичности ренессансной культуры, являющейся ее системным свойством? Ответ на него историк-марксист должен, разумеется, искать в глубинных процессах, протекавших в эту эпоху в общественном бытии.

Долгое время исследователям казалось, что западноевропейское Возрождение есть порождение раннего капитализма, что его природа и суть — буржуазные[10]. Между тем в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса Возрождение получило более тонкую трактовку — понятие «бюргерский», употреблявшееся ими в данной связи, следует понимать не как «буржуазный», а как «горожанский»[11], ибо речь шла не о капиталистическом производстве, а о *городском ремесле, имевшем докапиталистический характер;* показательно, что Ф. Энгельс подчеркивал: титанов Возрождения можно упрекнуть в чем угодно, только не в «буржуазной ограниченности»[12].

Таким образом, социальной базой Возрождения оказывалось особое экономическое состояние, которое точнее всего определить *как переход от феодализма к капитализму*. Такой взгляд на природу Возрождения высказал в середине 60-х годов академик Н. И. Конрад[13], он получил поддержку и разностороннее фактическое обоснование в работах многих советских ученых (см. книги и статьи М. Л. Абрамсона, М. В. Алпатова, Л. М. Баткина, А. А. Гаджиева, А. Х. Горфункеля, А. Я. Гуревича, Т. П. Знамеровской, М. С. Кагана, А. Ф. Лосева, Л. Пинского, Г. Померанца, В. И. Рутенбурга и др.).

Разумеется, в известном смысле любую эпоху в истории человечества можно считать переходной, ибо каждая фаза непрерывно текущего процесса развития есть переход от предыдущего состояния к последующему; однако переходность переходности рознь: одно дело — понимание некоего исторического состояния как постепенного превращения предыдущего в последующее, и совсем другое — выделение *особых фаз процесса развития, в которых соединение прошлого и будущего образует самостоятельный этап данного процесса, качественно отличающийся и от предыдущего, и от последующего социокультурных состояний*[14]. Применительно к Возрождению эту переходность образно определил Л. М. Баткин: «Ренессансная Италия — в одинаковой мере и вечерняя заря средневековья, и утренняя заря Нового времени»[15]. Или строже: «Формула этой переходной культуры... уже не средневековая и еще не буржуазная»[16]. Возрождение потому и оказалось относительно кратковремен-

---

[10] [10] См. об этом подробнее: Знамеровская Т. П. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л., 1975. С. 30–32.

[11] См. там же. С. 32–33.

[12] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20. С. 346.

[13] Подробнее см.: Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения. — В кн.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972. С. 239–243.

[14] Каган М. С. Принципы построения историко-культурной типологии. Изв. Северокавказск. науч. центра высш. шк. Сер. обществ. наук, 1976, № 3.

[15] Баткин Л. М. Замечания о границах Возрождения. С. 112.

[16] Там же.

ной полосой в развитии европейской культуры, что оно обладало, по меткому определению исследователя, «перенапряженной структурой», которая недолговечна по самой своей сути[17].

Согласимся, однако, с А. Х. Горфункелем: недостаточно признать «переходный» характер Возрождения, нужно выявить свойственные данной переходной эпохе «своеобразное лицо и конкретную качественную определенность»[18]. Переходность Возрождения коренилась в особенностях социально-экономического развития Западной Европы в XV—XVI вв., которые К. Маркс определил как эпоху «первоначального накопления»[19]: средоточием этого развития был город, превращавшийся из феодального, средневекового поселения в качественно новое общественное образование. «Лаборатория культуры Возрождения — город. Возрождение противоположно средневековой культуре, как городской строй противоположен феодальному укладу»[20]. Совершенно справедливо при этом замечание А. А. Гаджиева: «Необходимо уточнить, о каком историческом типе города можно говорить как о ренессансном городе». Сам он отвечает на этот вопрос так: ренессансный город—«это развитый, многоотраслевой город ремесла и торговли... Это открытый, международный, транспортный город... Это многонациональный, религиозно, культурно, этнически полигамный город»[21].

Следовательно, ренессансная культура — не просто «городская культура эпохи феодализма», но *особая ее разновидность, порожденная теми социально-экономическими процессами, которые складывались в средневековом городе, когда в нем стали стремительно развиваться простое товарное производство и обеспечивавшаяся им международная торговля, а на этой основе складывался новый тип светского миросозерцания, противопоставивший себя религиозно-спиритуалистическому миросозерцанию и нашедший себе опору в дофеодальном типе общественного сознания.* Потому-то в наиболее «чистой» форме Возрождение сложилось в Италии; именно здесь историко-типологическое качество «ренессансности» проявилось во всей своей полноте, ибо в *Италии* развитие такого «типа города совместилось с возможностью оживления наследия античной культуры[22]. Совмещение этого пучка разнородных факторов создало условия для быстрого, скачкообразного — как в стремительно протекающей химической реакции — возникновения нового культурного качества, *уже не феодального и еще не капиталистического,* и приобретшего резко выраженную *стилевую* — в широ-

---

[17] Там же. С. 105.

[18] Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977. С. 5.

[19] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 28. С. 633, 725–728 и др. — Обстоятельный анализ социально-экономической почвы Возрождения см.: Знаменовская Т. П. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. С. 29–47.

[20] Дживилегов А. К. Начало итальянского Возрождения. М., 1925. С. 7.

[21] Гаджиев А. А. Ренессанс и поэзия Низами Гянджева. Баку, 1980. С. 22, 24–25.

[22] Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

ком культурологическом смысле — *определенность*[23]. В странах и регионах, где данный процесс в силу отсутствия тех или иных условий растягивался на многие века, он не приводил и не мог привести к появлению подобного удивительного, уникального культурного образования.

С этих позиций и становится возможным ответ на энергично обсуждаемый уже несколько десятилетий вопрос — вправе ли мы говорить о Возрождении и в других районах земного шара, от Восточной Европы до Дальнего Востока?

В середине 50-х годов академик Н. И. Конрад так сформулировал существо проблемы: «...не следует ли считать то, что в *история народов* Европы получило наименование "Возрождение", проявлением общей закономерности исторического процесса, обязательно наступающим в определенный момент исторического развития народов великих цивилизаций?»; соответственно, ученый признал наличие китайского и среднеазиатского Возрождения[24]. Впрочем, как отметил В. И. Рутенбург[25], идея восточного Ренессанса появилась еще в конце XIX в.; затем, кроме китайского Ренессанса VIII—XVI вв., были «опознаны» грузинский Ренессанс XI—XIII вв., армянский Ренессанс, Ренессанс в Иране и Индии XI—XIII вв., арабский Ренессанс XI—XII вв., Ренессанс в Средней Азии XV в., турецкий Ренессанс XVI—XVII вв. Историки литературы и искусства, от Д. В. Айналова до Д. С. Лихачева, настойчиво искали и в России Ренессанс, Возрождение или хотя бы Проторенессанс или Предвозрождение[26]. Но при этом оказывалось — и это чрезвычайно характерно! — что нельзя точно определить время «русского Ренессанса»: оно варьируется в трудах историков в крайне широких пределах — от XV до начала XIX в., ибо даже пушкинскую эпоху можно трактовать как ренессансную![27] И в самом деле, «растянутость» процесса перехода России от феодализма к капитализму по сравнению со странами Западной Европы позволяет обнаружить в русской культуре различные ренессансные черты на протяжении нескольких столетий, но ни в одном отрезке ее истории мы не найдем той *совокупности* признаков, той *системы* идеологических и эстетических характеристик, которые составляют суть Ренессанса. Вполне закономерен поэтому вывод Д. С. Лихачева, что «русское Предвозрождение» «не перешло в настоящее Возрождение», ибо этому воспрепятствовало своеобразие экономического, политического, а затем и общеидеологического развития России в XVII—XVIII вв.[28]

---

[23] Л. М. Баткин имел поэтому все основания ввести понятие «стиль» в его широком смысле в название своей книги (Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль культуры).

[24] Конрад Н. И. Запад и Восток. С. 82.

[25] Рутенбург В. И. Античное наследие в культуре Возрождения (некоторые вопросы историографии). — В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 66—67. — Краткое описание истории проблемы «Восточный Ренессанс» см.: Брагинский И. С. К историографии Ренессанса. — В кн.: Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.

[26] См., напр.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.,1979. С. 33–34.

[27] Кожинов В. В. Русская литература и термин «критический реализм». — Вопросы литературы, 1978, № 9. С. 107–114.

[28] Лихачев Д. С. Предвозрождение на Руси в конце XIV – первой половине XV в.

И действительно, наличие ряда ренессансных черт в русской художественной культуре этого времени объясняется резким разрывом со средневековьем, начатым петровскими реформами; однако ускоренное развитие России, за столетие прошедшей путь от Возрождения к Романтизму[29], от Феофана Прокоповича к Александру Пушкину, не позволило раскрыться в полной мере, укрепиться и расцвести ренессансным процессам, они оказались скоротечными и не выявленными сколько-нибудь резко. Не менее существенно для понимания своеобразия развития русской художественной культуры этого времени, что прямая ориентация Петра I и Екатерины II на Западную Европу, находившуюся уже не на ренессансной, а на просветительской стадии развития, вела к «наложению» на ренессансные тенденции тенденций классических и барочных, рационалистических и сентименталистских; В. Г. Белинский ощущал это с предельной остротой: «Мы вдруг переживаем, — писал он, — все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно»[30].

Таково закономерное следствие ускоренного развития культуры, сменяющего фазу ее замедленного развития, — явление, характерное не только для России, но и для всех восточноевропейских стран[31]. Вполне резонно поэтому заключил В. Я. Дьяков, обобщая изучение так называемой «эпохи национального возрождения» в истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы, что эти страны «фактически не прошли в своем развитии этапа, буквально соответствующего классическому Возрождению», и что здесь речь может идти лишь о «неразвившихся зачатках тех процессов, которые на Западе стали Возрождением»[32].

В этом свете становится понятным, почему идея «мирового Возрождения», Возрождения как стадии развития культуры, обязательной в истории едва ли не всех стран на земном шаре, при всей ее соблазнительности для стадиально-типологического подхода к развитию культуры, вызывала серьезные сомнения, если не решительное сопротивление[33]. По-видимому, *диалектика общего, особен-*

В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 181. См. также статью Я. С. Лурье на эту тему в данном сборнике.

[29] Термин «Романтизм» здесь и далее в настоящей книге пишется с прописной буквы в тех случаях, когда обозначает не художественное течение, а тип культуры, стоящий в одном ряду с такими эпохами ее истории, как возрождение и Просвещение. См. об этом: Лекции по истории эстетики / Под ред. М. С. Кагана. Кн. 2. Л., 1974. С. 10–11.

[30] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1954. С. 198.

[31] См. об этом: Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964.

[32] Дьяков В. Я. Об «эпохе национального Возрождения» в истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Советское славяноведение, 1974, № 6. С. 31, 35, 37. — См. также: Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. М., 1976. С. 18.

[33] Бартольд В. И. Учение мусульманского «ренессанса». Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее Российской наук СССР, 1930. Т. V. С. 1–14; Бертельс Д. Е. Предисловие. В кн.: Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1966. С. 10–11; Рутенбург В. И. Указ. соч. С. 69. Недавно эта точка зрения была весьма энергично разработана в ст.:

ного и единичного в процессе перехода от феодализма к капитализму была такова, что в его описании следует различать Возрождение в собственном, прямом и точном смысле этого слова, сложившееся в странах Западной Европы, и сходные с ним в тех или иных отношениях «ренессансоподобные» процессы в других районах мира, которые все же не привели к рождению «русского Ренессанса» или «китайского Возрождения». Подобные формулы — всего лишь образные выражения, и дело не в том, признаем мы их употребление правомерным или станем его осуждать, а в том, что нужно оговорить их *переносный, а не терминологический* смысл, дабы не потерять диалектику общего и специфического в отражении художественной культурой процесса перехода от феодализма к капитализму в разных регионах земного шара. Мы полностью присоединяемся к методологическому заключению Л. М. Баткина — «не распространять понятие Возрождения на весь евроазиатский материк от Англии до Японии, но и не отвергать возможности и плодотворности таких сопоставлений, а последовательно сравнивать Ренессанс с не-Ренессансом, Запад с Востоком, региональные и субрегиональные типы культуры. То общее, что при этом, возможно, удастся выявить, будет не “ренессансным”, а чем-то более широким, и для этих социологических и философско-исторических сверхзакономерностей потребовалось бы ввести новые понятия и категории, не принадлежащие итальянской, узбекской или японской историям и никак не проясняющие их своеобразия, но вступающие в силу только на уровне истории мировой»[34].

Данный взгляд на Возрождение обусловил структуру всего дальнейшего изложения — выделение соответствующей главы при характеристике процесса развития западноевропейской художественной культуры и отсутствие таковых при описании развития художественной культуры в эпоху перехода от феодализма к капитализму во всех других районах земного шара.

Булкин В. А., Петров М. Т. Критико-историографические заметки к проблеме восточного Ренессанса. В кн.: Проблемы искусствознания и художественной критики. Л., 1982.

[34] Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность. Вопросы философии, 1969, № 9. С. 107–108.

Глава 2. § 4. Художественная культура Возрождения: морфологический аспект

Радикальные перемены в художественном сознании, произошедшие в эпоху Возрождения, не могли не повлечь за собой изменения морфологического строения художественной культуры. Речь идет не столько об обновлении видового или жанрового состава художественной деятельности — оно было незначительным и существенной роли в это время не играло, сколько об *ином «соотношении сил»* различных способов художественного освоения мира, а соответственно и об *эволюции каждого из них* под влиянием изменявшегося культурного контекста.

Давно замечено, что Возрождение принесло с собой *расцвет изобразительных искусств,* в первую очередь — *живописи.* Это ясно осознавалось современниками: Леонардо да Винчи, Альберти, Дюрер и многие другие единодушно признавали живопись «высшим, совершеннейшим искусством»[1]. Нетрудно понять, чем это объяснялось. Выдвинув на первый план учение о человеке, гуманисты не могли при этом не затронуть проблему *отношения человека и природы* и провозгласили, в противовес религиозному сознанию средних веков, «враждебный аскетизму принцип оправдания природы и человека». Так гуманизм Возрождения оказался органически связанным с его натурфилософией[2]. Вполне естественно, что принцип *подражания природе* стал «фундаментальнейшим принципом ренессансной эстетики»[3] и что наибольший авторитет приобрело то искусство, которое оказалось способным реализовать этот принцип с максимальной последовательностью, — *живопись.* В средние века в религиозном мировосприятии материальный мир, природа, телесное бытие самого человека находились на низшей ступени шкалы ценностей по сравнению с духом во всех его проявлениях — от мифического потустороннего «царства Духа» до обращенной к этому царству

---

[1] См. об этом: Лекции по истории эстетики / Под ред. М. С. Кагана. Кн. 1. Л., 1973. С. 83–84; Schlosser Y. Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924, S. 154; Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd 1. Leipzig, 1914. S. 158, 168, 183.

В обстоятельнейшем исследовании исторического процесса формирования современных представлений о системе искусств П. О. Кристеллер показал радикальные изменения этих представлений в эпоху Возрождения по сравнению со средневековьем, выразившиеся в объединении изобразительных искусств с поэзией и музыкой, но не обратил, к сожалению, внимания на соотнесение этих искусств друг с другом. См.: Kristeller P. O. Op. cit., p. 510–521.

[2] Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977. С. 7–8.

[3] Хлодовский Р. И. Декамерон: Поэтика и стиль. М., 1982. С. 124.

духовной жизни личности, и потому искусство слова имело безусловный приоритет перед пластическими искусствами (возможным оказывался даже прямой запрет на изобразительное творчество, налагавшийся некоторыми восточными религиями, иконоборческим движением в Византии и на Руси, не говоря уже о полном подчинении изобразительности выразительному началу в христианском искусстве Европы). Ныне реабилитация природы, чувственно воспринимаемого мира, а вместе с ним и человеческой чувственности вела к переоценке ценностей в сфере художественной реальности — в ее иерархии *живопись поменялась местами со словесностью,* поскольку она ближе к природе, адекватнее воссоздает ее материальное, чувственно воспринимаемое бытие. Леонардо да Винчи категорически утверждал: «Между воображением и действительностью существует такое же отношение, как между тенью и отбрасывающим эту тень телом; и то же самое отношение существует между поэзией и живописью. Ведь поэзия вкладывает свои вещи в воображение письмен, а живопись ставит вещи реально перед глазом, так что глаз получает их образы не иначе, как если бы они были природными»[4]. «Живопись служит более достойному чувству, чем поэзия, и с большей истинностью изображает творения природы, чем поэт; творения природы много достойнее, чем слова, творения человека...»[5]

Так слово, прозванное некогда «божественным глаголом», оказалось дискриминированным по сравнению со зрительным образом — копией материальной вещи. Живое, звучащее, интонируемое, напеваемое, эмоционально экспрессивное слово, игравшее центральную роль в средневековой художественной культуре, оттесняется на задний план *визуальной ориентацией нового исторического типа культуры* — и Леонардо, и Дюрер поют гимн зрению как самому важному чувству человека[6], живопись же и является воплощением зрительного восприятия. Уже в искусстве Джотто М. В. Алпатов отметил преодоление «повествовательности» «зрелищностью»[7], в дальнейшем же процесс этот развертывался все более последовательно. Представление о высочайшей ценности живописи проникло и в Испанию[8], и даже в Англию, где изобразительное искусство в эпоху Возрождения было развито гораздо меньше, чем на европейском континенте: Шекспир утверждал устами Поэта (персонажа «Тимона Афинского»), что образ, созданный живописцем, «саму природу учит», ибо «искусство, заложенное в нем, живее жизни»[9].

---

[4] Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М., 1934. С. 60.

[5] Там же. С. 61–62.

[6] Там же. С. 68; Дюрер А. Наброски введения к первому варианту Трактата о пропорциях. В кн.: Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 542.

[7] Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М.; Л., 1939. С. 178.

[8] Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 207.

[9] Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1960. С. 413. Правда, в этом отношении сохранялись существенные различия между севером и югом Европы, справедливо отмеченные П. Франкастелем (Francastel P. Etudes de sociologie de l'art. Paris, 1970. P. 81).

Живопись Возрождения возвышалась современниками и над скульптурой, ибо, в отличие от скульптуры, она не вырывает человека из природы, но вписывает его в природную среду. Как правило, ренессансная живопись и в бытовой сцене, и в портретном изображении вводит ландшафт в изобразительное поле— это фон в портрете или вид, раскрывающийся через окно интерьера. Неудивительно, что и литература, и театр кажутся второстепенными искусствами по сравнению с живописью и что лишь на грани кризиса ренессансного типа сознания на авансцену художественной культуры могла выйти драматургия Шекспира и Лопе де Веги.

Тем более очевидны современникам преимущества живописи перед музыкой, которая потому и не получила значительного развития в эпоху Возрождения, что неспособна была ответить на основной запрос времени — *представить целостное материально-духовное бытие человека в его единстве с бытием природным.* Музыка сохранялась и как элемент религиозного обряда, и как способ украшения досуга знатных людей, и как компонент фольклорного и карнавального синкретических действ, но оставалась на периферии нового типа художественной культуры. Леонардо возносил живопись не только над поэзией, но и над музыкой, которую он именовал «младшей сестрой живописи»: зрение важнее для человека, чем слух, а живопись, «удовлетворяющая чувство зрения, благороднее музыки, удовлетворяющей только слух»[10]. Историк музыки, тщательнейшим образом суммировавший ее достижения в ту эпоху, не мог не прийти к заключению, что «она все же не поднялась на ренессансные вершины, достигнутые в “пространственных искусствах”— ваянии, зодчестве, а особенно в живописи»[11].

На первом плане ренессансной художественной культуры живопись оттеснила и архитектуру. Вспомним, какую роль играла архитектура в средние века, ныне же зодчество «утрачивает ведущую роль и уступает главенство декоративным искусствам: живописи и скульптуре. В период, простирающийся от Брунеллески до Браманте, в Италии не было ни одного подлинно великого архитектора — ни одного, кто мог бы быть поставлен в один ряд с Донателло или же Леонардо...»[12]

Расцвет живописи в эту эпоху предопределил ее влияние на другие искусства. Если в средние века живопись непосредственно зависела от искусства слова, ограничивая свои задачи иллюстрированием библейских и евангельских текстов и допуская подчас слово на изобразительную плоскость, то Возрождение, напротив, ставит литературное повествование в зависимость от принципов изображения видимого мира в живописи. Писатели начинают описывать мир таким, каким его можно *увидеть* — в конкретности и детальности его пространственно-пластического и свето-цветового бытия. В средневековой литературе было широко рас-

---

[10] Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи. С. 77–79.

[11] Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. I. М., 1973. С. 99.

[12] Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. II. М., 1978. С. 35. Дворжак не без основания считает, что так обстояло дело во все эпохи «господства натурализма», имея в виду под «натурализмом» изобразительно-реалистическую ориентацию художественного сознания.

пространено описание различных «видений», для ренессансной же литературы не менее характерным становится изображение «видения», т. е. увиденного, или как бы увиденного, писателем — подобно тому, как представляет мир живопись. Приведем весьма характерный пример оптической ориентации ренессансного мировосприятия — описание Боккаччо «увиденного» им духа: «На нем было длинное, просторное одеяние ярко-красного цвета, и, несмотря на сумрак, я заметил, что никогда столь яркий цвет не выходил из-под рук красильщиков»[13]. В одной из новелл «Декамерона» мы находим своеобразную модель этой новой эстетической ситуации: герой рассказа, бродя по лесу, вдруг «увидел спавшую на зеленой поляне красавицу в столь прозрачной одежде, что она почти не скрывала ее белого тела...»; Гимоне «с величайшим восхищением принялся внимательно смотреть на нее» и понял, что перед ним «прекраснейшее создание, которое когда-либо видел смертный. И вот он стал созерцать части ее тела...»[14] Это описание заставляет читателя почувствовать себя вместе с героем повести *зрителем* и вспомнить, например, «Венеру» Джорджоне, в которой подобный сюжет представлен зрению с такой степенью приближения к натуре, какая в искусстве слова вообще невозможна.

При всех различиях исторической поэмы Ариосто и бытовых новелл Боккаччо между ними обнаруживается удивительное сходство: «Неистовый Роланд», по меткому наблюдению А. А. Аникста, «необыкновенно живописная поэма. Ариосто — мастер ярких и красивых описаний. Он удивительно создает словесные картины»[15]. Разумеется, степень конкретности видения мира ренессансной живописью и литературой не та, что будет свойственна импрессионистам XIX в., — ренессансное *зрение* неотделимо от эстетического *умозрения,* ищущего в мире *идеальное, гармоничное, совершенное, даже мифологическое;* и все же именно живопись была способна точнее, чем все другие искусства, даже чем .ее ближайшая сестра — скульптура, построить модель зрительного восприятия природы, и другим искусствам оставалось лишь в меру своих возможностей следовать за живописью. Это верно и по отношению к французскому Возрождению: хотя поэзия Плеяды имела, несомненно, большее художественное значение, нежели живопись школы Фонтенбло, последняя предшествовала формированию поэзии и оказала «сильнейшее влияние на развитие поэтического образного строя»[16].

Воздействие живописи сказалось и на театре — вслед за Э. Панофским и Д. Фраем А. Хаузер указал на превращение сценического пространства из раздробленного прежде на различные локальные зоны в цельное, «воспринимаемое единым взглядом, подобно пространству картины, организованному центральной перспективой»[17]. Более того, влияние живописи испытала и архитектура — ведь

---

[13] Боккаччо Дж. Малые произведения. Л., 1975. С. 456–457.

[14] Боккаччо Дж. Декамерон. М., 1955. С. 305.

[15] Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм, барокко в литературе и театре Западной Европы. В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966. С. 202.

[16] Бенеш О. Искусство северного Возрождения. М., 1973. С. 153.

[17] Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd 1. München, 1953, S. 289–290.

ее «фасадоцентристская» ориентация при замкнутом, самостоятельном бытии каждого здания превращала архитектурный экстерьер в своего рода картину, имевшую собственное идейно-эстетическое содержание, все более независимое от конструкции, планировки и даже назначения данного сооружения[18]. Говоря о значении живописи для архитектуры, Альберти мог считать, что «архитектор именно у живописца заимствовал архитравы, базы, капители, колонны, фронтоны и тому подобное, и все ремесленники, ваятели, каждая мастерская и каждый цех подчиняются правилу и искусству живописца»[19];

Если в средневековом храме живописное и скульптурное убранство полностью и беспрекословно подчинялось архитектурной логике, то теперь архитектура отступает под натиском изобразительных компонентов монументального синтеза — не говоря уже о работе Микельанджело в Капелле Медичи, укажем на ставшее обычным (и казавшееся нормальным при иллюзорно-перспективном построении стенной росписи, типа «Тайной вечери» Леонардо да Винчи или «Афинской школы» Рафаэля) *разрушение такой росписью плоскости* стены; для средневекового искусства подобная «жертва» архитектуры в пользу живописи была попросту немыслимой, равно как признание служебной роли архитектуры в структуре скульптурного памятника, стоящего на городской площади.

Художественная культура Возрождения по-своему определила и соотношение сил различных родов и жанров художественного творчества. Это сказалось прежде всего в смене господства *драматизма,* столь характерного для религиозного искусства средневековья, и господства *орнаментализма;* не менее характерного для светски аристократического слоя средневековой культуры, господством *эпичности,* растворявшей и драматическое, и лирическое начала. Только на верхнем рубеже Возрождения осознание иллюзорности его представлений о мире и утопичности его устремлений обернется напряженнейшим драматизмом позднего творчества Шекспира, Микельанджело, Тициана, а затем и маньеристов (что и дало основания многим искусствоведам относить этих художников к маньеризму или барокко, а не к ренессансной классике). В зрелом же Возрождении поиск гармонии человека и мира, гармонии души и тела, чувства и разума в самом человеке, гармонии правды и красоты, реального и идеального отливался в *эпическое мироощущение,* находившее соответствующие формы выражения и в изобразительных искусствах, и в литературе: в первом случае это сказалось в *монументализме* ренессансной живописи и скульптуры, проявившемся не только в их монументально-декоративных формах, но и в образной структуре станковых произведений, во втором —в *монументальности* эпической поэмы («Неистовый Роланд») и романного повествования

Ср.: Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 47–49 (библиография на с. 105).

[18] Буров А. Об архитектуре. М., 1962; Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 75–90. Полемика Е. Б. Муриной со сторонниками этой точки зрения (Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982. С. 152) не представляется убедительной.

[19] Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. II. М., 1937. С. 39–40.

(«Гаргантюа и Пантагрюэль»), в ориентированном на *эпичность* соединении множества новелл в единое произведение («Декамерон» Боккаччо или «Гептамерон» Маргариты Наваррской; даже 366 стихотворений Петрарки, объединенные им в «Книгу песен», образуют своего рода любовный роман, единый и целостный, с двумя сквозными героями — Поэтом и Лаурой — и с развивающимся лирическим действием, уложенным в трехчастную форму).

Что касается жанровой структуры ренессансного искусства, то хотя историки различают в нем *новеллу, роман, поэму, драму*[20] или же *мифологическую картину и портрет*[21], их различие чисто формальное, лишенное глубинного содержательного, проблемного смысла; наиболее характерной чертой ренессансной художественной культуры следует признать как раз *жанровую аморфность, синкретизм, невыявленность жанровых демаркаций*. Проблема жанра как таковая будет осознана только в XVII в., когда на смену целостности ренессансного мировосприятия и эстетического сознания придет метод рационального познания, аналитически расчленяющий мир, человека, искусство и наиболее отчетливо представленный эстетикой классицизма; Возрождение же жаждало *именно интеграции,* а не дифференциации, *слияния,* а не разделения; поэтому мифологическая живопись и бытовая, портрет и пейзаж, картина и натюрморт не существуют в качестве самостоятельных и противопоставленных структур, но, напротив, *проникают одна в другую, скрещиваются, контаминируются;* как ни высока ренессансно-гуманистическая оценка личности, ее художественное представление не отделяет портретируемого индивидуума от среды, в которой он находится, — ландшафта или интерьера. Показательно и решение портретных памятников в скульптуре: конные статуи кондотьеров, созданные Вероккио и Донателло, трактованы действенно, сюжетно и воспринимаются как идеально-обобщенные образы, а не портретные изображения конкретных лиц — Коллеоне или Гаттамелата.

Подобное *взаимопроникновение* (точнее, *синкретическая нерасчлененность)* жанровых структур характерно для взаимоотношения жанров и в других искусствах: трагедии и комедии в театре (Шекспир, Лопе де Вега), в литературе — исторического и бытового повествования (шекспировские хроники), беллетристики и публицистики («Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Утопия» Томаса Мора); в «Декамероне» соседствуют сюжеты высокие и низкие, трагические и комические, реальные и фантастические; Леонардо включает в «Тайную вечерю» важные для целого элементы быта, натюрморта, пейзажа. Вот почему во многих случаях, не зная названия произведения, нельзя вообще определить его жанр, ибо нет строгих границ между «видением» и «видением», зрением и умозрением.

Не становится в это время предметом обсуждения и проблема *рода* — скажем, сравнительная ценность эпоса, лирики и драмы или же различия между станковой картиной и монументально-декоративной росписью; характернейшим при-

---

[20] См., напр.: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 13.

[21] См., напр.: Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984.

мером родовой диффузии может служить смешение прозаической и поэтической форм в драмах Шекспира — яркое свидетельство господства в ренессансной эстетике *интегративных, а не дифференцирующих,* центростремительных, а не центробежных сил.

Поэтому, хотя Возрождение приняло античное деление искусства на жанры и поддержало древние представления об их эстетической неравноценности[22], оно не породило законченной, теоретически осмысленной концепции жанров. Как заметил М. М. Бахтин, представление о жанрах в то время было «пока еще только отвлеченной и не вполне четкой идеей», которая получит развитый и завершенный характер лишь в XVII в.[23]

[22] Каган М. С. Морфология искусства. Л, 1972. С. 26–28.

[23] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.

Часть II. Основные этапы развития художественной культуры буржуазного общества в Западной Европе и в США

Глава 3. § 3. Художественная культура XVII–XVIII вв.: духовно-содержательный аспект

В настоящем исследовании два столетия, разделявшие Возрождение и Романтизм, рассматриваются как одна ступень, поскольку имеют некие общие черты, порожденные особенностями социального, материального и духовного развития Европы в условиях острейших противоречий между господствующим феодализмом и наступающим капитализмом. Вместе с тем типологическая характеристика западноевропейской художественной культуры этого периода должна учитывать ее разнородность и в историческом времени, и в социально-этническом пространстве.

Особенности развития европейских стран, отмеченные в первом параграфе настоящей главы, непосредственно сказывались и на их художественной культуре, делая, например, в XVII в. во Франции господствующим направлением *классицизм,* во Фландрии — *барокко, а* в Голландии — *реализм,* активизируя в Голландии развитие *живописи,* во Франции — *сценического искусства,* в Испании — *литературы;* если в XVIII в. Англия обогатила общеевропейскую художественную культуру *воспитательским романом,* а Германия — движением *Sturm und Drang,* то Франция стала родиной распространившегося по всей Европе *рококо;* весьма своеобразно развивалась в разных странах эстетическая мысль, неодинаково складывались ее взаимоотношения с художественной практикой, с критикой, с философской теорией. Но и в пределах одной страны художественные потребности и вкусы, метод и стиль творчества оказывались весьма различными — Буало резко противопоставлял эстетические позиции «двора» и «города», т. е. *аристократии* и *буржуазии;* еще значительнее были расхождения художественной культуры *города* и *деревни*.

Есть все основания полагать, что в ту эпоху — как, впрочем, и в XIX столетии — сельская жизнь не претерпевала в Европе сколько-нибудь значительных изменений, и художественная культура деревни мало изменилась по сравнению со средневековой. Хотя демократическая струя городской художественной культуры, особенно в XVIII в., стала активно обращаться к фольклорному источнику (главным образом в сферах музыкального, хореографического, декоративного искусства), обратного влияния еще не существовало, и радикальные изменения, происходившие в городской художественной культуре, практически никак не сказывались на культуре крестьянства [1].

[1] Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М., 1982, гл. «Народное искусство Западной Европы».

И все же мы вправе наметить общую типологическую характеристику художественной культуры XVII—XVIII вв., ибо суть происходившего состояла именно *в распаде той относительной целостности и однородности, какие сложились в художественной культуре Возрождения, и в поляризации различных, идейно-эстетических устремлений эпохи.*

Художественное сознание европейской интеллигенции XVII–XVIII вв. находилось в амбивалентном отношении к ренессансному наследию — на него опиралось, считая себя его прямым преемником, и коренным образом его преобразовывало, даже если этого и не осознавало. Ренессансная модель мира как упорядоченного, гармоничного, величественно-прекрасного, вобравшего в себя божественное всемогущество и на вершине своей имевшего «цвет творенья» — Прекрасного Человека, была разрушена уже на рубеже XVI и XVII вв. Ей на смену пришла маньеристическая по своему выражению, а затем барочная картина *динамического, неустойчивого, меняющегося на глазах мира, в котором царят дисгармония, борьба, непостоянство, текучесть, рождение и смерть, непрерывные метаморфозы.*

Хотя классицизм предпринимал героические усилия, чтобы сохранить ренессансный образ гармоничного мира, а рококо демонстративно отворачивалось от тревожной, опасной, враждебной реальности, конструируя элитарный мирок искусственной и поверхностной, эпикурейской гармонии, само существование этих стилей предполагало *дисгармоничность реального бытия,* подлежавшую преодолению или забвению.

Эстетической доминантой нового мироощущения стал драматизм[2]. «Конец XVI — начало XVII века в одних странах раньше, в других позднее — время перелома в общественном развитии и в идеологии гуманизма, — писал А. А. Аникст. — Исчезает уверенность в близком и неизбежном торжестве положительных начал жизни. Обостряется ощущение ее трагических противоречий. Прежняя вера уступает место скепсису, и сами гуманисты уже не доверяют разуму как благой силе, способной обновить жизнь. У них возникает и сомнение относительно природы человека — действительно ли добрые начала главенствуют в ней»[3]. Драматизм этот был, конечно, отражением социальных конфликтов: острейшей борьбы нового со старым в обществе, ломки вековых устоев, революций, формирования непонятных, возбуждающих и надежду, и отвращение, социальных отношений; но отсюда драматическое восприятие жизни распространялось и на природу, и на внутренний мир личности, определяя

[2] О драматизме как антитезе гармоничности (и в жизни, и в искусстве) см.: Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971; Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971; Яранцева Н. Про драматичне. Киев, 1971; Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.

[3] Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. — В кн.: Ренессанс. Барокко. Маньеризм. М., 1966. С. 213. Ср.: Виппер Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 20.

художественный строй живописи Рембрандта, архитектуры Бернини, музыки Баха, поэтики Сервантеса. Драматизм мог достигать в искусстве трагедийной остроты, мог разрешаться комедийно, мог пребывать между этими полюсами в обосновывавшейся Дидро «серьезной комедии» или «бытовой трагедии», мог содержаться в тексте или подтексте произведения, мог утверждаться как закон бытия или опровергаться оптимистическим «снятием» коллизий, но во всех случаях он являлся исходным пунктом, отправной точкой нового художественного миросозерцания.

Столь же существенные изменения претерпевает в художественном сознании эпохи и *образ человека*. В XVII—XVIII вв., заключает С. В. Тураев, «был утрачен идеал “универсального человека”, который так отчетливо вырисовывался у Пико делла Мирандолы, Леонардо Бруни, Леонардо да Винчи, Леона-Баттиста Альберти. Расщепление целостного образа Человека характеризует искусство всей послеренессансной эпохи, начиная с барокко и классицизма до разных художественных направлений XVIII в.»[4] Глубина психологического анализа, достигнутая в XVII в. Шекспиром и Расином, Рембрандтом и Веласкесом, Бахом и Моцартом, служила именно тому, чтобы раскрыть *внутренний драматизм духовной жизни личности*.

Ренессансное представление о цельности личности — хорошей или плохой, благородной или подлой — сменяется анализом противоречий в человеческой душе; классицизм трактовал их как борьбу чувства и разума, и именно в подобной раздвоенности человек был предметом художественного осмысления в XVIII в.; сентиментализм, подхвативший маньеристски-барочную концепцию власти над личностью иррациональных устремлений, страсти, томления, веры, стал реакцией на классицистский рационализм, но он выстраивал не менее односторонне абстрактные, чем отвергаемая им доктрина, модели человека. И лишь немногие художники поднимались до идеи человеческой полноты и целостности — таков глубинный смысл творчества Шекспира, Рембрандта, Моцарта, Гете, и именно такой идеал теоретически обосновывал Шиллер с позиций философии Канта[5]. Тем самым рассматриваемый нами период завершался *возвращением к ренессансной идее человеческой цельности, обогащенной, однако, развивавшимся на протяжении двух столетий анализом сложности и противоречивости внутреннего мира личности*.

Такое понимание человека и мира, неизвестное предшествующей истории художественной культуры, обусловливало неоднозначность его образного воплощения; потому-то все попытки найти для этих веков единую стилевую дефиницию — классицизм либо барокко, или же уложить историю искусства в жесткую оппозицию методов «реализм — антиреализм», успеха не имели. Те пять параметров, которыми Г. Вёльфлин охарактеризовал искусство барокко

[4] Тураев С. В. От Просвещения к романтизму (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX в.). М., 1983. С. 25–26.

[5] Лекции по истории эстетики / Под ред. М. С. Кагана. Кн. 2. Л., 1974. С. 84–86, 91–93.

в его отличии от ренессансной классики[6], действительно характеризуют новый образ мира, образ пространства и времени, образ человека, радикально отличные от ренессансных; но уже на искусство классицизма эти черты стиля барокко не распространяются[7]. Вместе с тем в художественной культуре XVII–XVIII вв. есть немало явлений, природу которых нельзя определить с помощью данного набора стилевых понятий, — маньеризм, барокко, классицизм, рококо: таковы романы Сореля и Фюретьера, Гриммельсгаузена и Лесажа, Дефо и Смолетта, не говоря уже о «Дон-Кихоте»; такова живопись Веласкеса и братьев Ленен, Шардена и «малых голландцев»; такова драматургия Бомарше и Дидро, Лессинга и Шиллера. Следовательно, реальная картина художественного развития на этой стадии сопротивляется тому, чтобы переносить понятие «барокко» с наименования конкретного стиля на все искусство XVII–XVIII вв., — художественное «сознание эпохи выражалось и иными средствами, особенно в литературе, театре, музыке. Именно *полиморфность, разностильность* характеризуют данный тип художественной культуры, отличая его от ренессансного, саму же эту гетерогенность нельзя объяснить, оставаясь в плоскости одних только *стилевых различий,* — для этого нужно выйти на другой уровень анализа, уровень *творческого метода*.

Опираясь на то понимание метода, стиля и их соотношения, которое разрабатывалось в советской эстетике на протяжении двух последних десятилетий[8], и признавая метод и стиль разноплоскостными «направляющими» творческого процесса, взаимно друг друга дополняющими при изучении многомерной ткани искусства, можно предложить более близкое к реальности описание художественного развития Западной Европы в XVII–XVIII вв.

Порожденное крушением ренессансных иллюзий рассогласование реальности и идеала, сущего и должного, природы и красоты не могло не привести к *поляризации двух позиций:* стремления конструировать в искусстве то или иное представление о вымышленном *идеальном, возвышенном и прекрасном* мире, невзирая на меру его несовпадения с миром реальным, и стремления воссоздавать этот последний *во всей его эмпирически данной восприятию художника подлин-*

---

[6] Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1930.

[7] «...В рассматриваемую эпоху, — утверждает историк искусства, — сложились не одна, а две стилевые системы — барокко и классицизм»; впрочем, «и они не охватывают целиком все искусство 17 века» (Всеобщая история искусств. Т. IV. М., 1963. С. 14). — Представляются поэтому крайне неубедительными попытки некоторых историков искусства трактовать французский классицизм XVII в. как разновидность барокко. См., напр.: Liudemann G., Boekhoff H. Lexikon der Kunststile. Bd 2. Hamburg, 1970.

[8] Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960; Знаменовская Т. П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Л., 1975; Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, Лекция XXVI; Теория литературных стилей. Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976; Лисаковский И. Н. 1) Творческий метод: свойства и отношения. Киев, 1978; 2) Реализм как система: Проблема творческого метода в киноискусстве. М., 1982; Устюгова Е. Н. Стиль как эстетический феномен: Автореф. канд. дис. Л., 1978; Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982.

ности, невзирая на наличие или отсутствие в нем эстетической привлекательности и нравственных достоинств. «Если считать реализм особым направлением искусства, меняющим свои конкретные воплощения в разные века, но имеющим свой принципиально особый художественный метод, суть которого не просто жизненная правда или отражение реальности (под это расплывчатое определение можно подвести большинство стилей и направлений в истории искусства), а раскрытие сущности реального мира в типических образах и типических обстоятельствах, то реализм впервые появляется в искусстве на рубеже XVI и XVII вв. ...начиная новую эру художественного развития в Западной Европе», — резонно заключала Т. П. Знамеровская[9]. Связывая становление этого метода в первую очередь с творчеством Шекспира и Сервантеса, выросшим из культуры Возрождения, но открывшим путь искусству Нового времени, она опиралась на суждение В. Г. Белинского: «Дон-Кихотом началась новая эра искусства, нашего, новейшего искусства. Он нанес решительный удар идеальному направлению романа и обратил его к действительности. Это сделано Сервантесом не только сатирическим тоном его романа: все лица его романа конкретные и типические»[10].

В этой неразрывной диалектической связи с *индивидуализацией* и заключена природа *реалистической типизации,* принципиально отличающая ее от *идеализации,* ибо идеал не может не быть абстрагирован от конкретности индивидуального бытия. Вот почему реализм устремлен преимущественно на изображение современной жизни в ее национальной и социальной данности, стремится схватить и запечатлеть «здесь и теперь»[11], а идеализирующее искусство охотнее всего обращается к мифу, к историческому прошлому, к фантастическим сюжетам и образам.

Противоположность двух методологических установок художественного творчества — отнюдь не позднейшая теоретическая конструкция, она отчетливо и остро осознавалась современниками, от Сореля до Ленца[12], как некая *исходная противоположность творческих установок, позиций, принципов:* что следует воссоздавать художнику — *идеал,* коренным образом отличающийся от реальности, или *саму реальность?* В ряде случаев, особенно в XVIII в., худож-

---

[9] Знамеровская Т. П. К вопросу об особенностях и историческом месте XVII века в развитии западноевропейской культуры. Вестн. Ленингр. ун-та, 1966, № 20, вып. 4. С. 71. См. также: Самарин Р. М. Проблема реализма в западноевропейских литературах XVII века. В кн.: XVII век в мировом литературном развитии.

[10] Белинский В. Г. Собр. соч., т. 18. М., 1948. С. 3.

[11] Разрабатывая методологические принципы атрибуции картины, И. В. Линник специально отмечает значение деталей современного национального быта для опознания произведений голландской реалистической школы, представители которой переносили в современность даже мифологические сюжеты (Линник И. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980. С. 47–48).

[12] См.: Каган М. С. Из истории французской эстетики: Абраам Босс и Шарль Сорель как теоретики искусства. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1958. Сер. истор. наук, вып. 29. С. 171–177; Жирмунский В. М. Очерки по истории немецкой классической литературы. Л., 1972. С. 285–286.

ники пытались соединить, синтезировать эти творческие позиции — такова суть творчества Греза и Ватто, Вермеера и Ван Дейка, Ричардсона и Дефо, Лессинга и Гете, а у Дидро и у Лессинга мы встречаемся с интересными попытками найти теоретическое обоснование данного синтеза (см. §4 настоящей главы). Д. Обломиевский называет метод творчества Мольера и Лабрюйера «скрещением классицизма с реализмом», «синтезом классицизма и реализма»[13]. Для эпохи становления буржуазной художественной культуры поиски такого «идеализирующего реализма» в высшей степени типичны — именно этим способом буржуа пытались утвердить свои нравственно-эстетические достоинства, стать вровень со своим социальным противником, а для этого им нужно было «скрыть от самих себя, — по проницательному замечанию К. Маркса, — буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы...»[14]

И все же поиски подобного синтеза не должны помешать нам увидеть *самостоятельность и противоположность* исходных творческих установок, поляризовавшихся в художественной культуре в результате распада ренессансного синкретизма правды и красоты, реальности и величественной идеальности. Более того, типологически характерным для данной ступени развития художественной культуры следует считать различие широты распространения, авторитета, наконец, эстетической силы воплощения этих установок: в XVII в. реалистическое движение развертывалось в большинстве случаев на периферии художественной культуры как несравненно более слабое и в идеологическом, и в организационном, и в эстетическом отношении, нежели классицизм или барокко; лишь в XVIII в. художественное движение за сближение искусства с жизненной реальностью станет обретать все более широкий масштаб и все более значительные эстетические достоинства. Впрочем, в ряде случаев и в XVII столетии по причинам, нуждающимся в специальном анализе, реализм достигал высот классики — достаточно назвать имена Шекспира и Сервантеса, Рембрандта и Веласкеса.

Отсюда следует, что, в отличие от сторонников вульгарной концепции «реализм — антиреализм», мы: а) не считаем нереалистические методы творчества непременно *анти*реалистическими; б) видим возможность и необходимость *сближения, синтезирования* реалистического и идеализирующего методов; в) не связываем вопрос о *методе* с вопросом об *эстетическом уровне* творчества (и реализм, и маньеризм, например, могли давать посредственные и гениальные эстетические плоды). Необыкновенно важно и то, что нереалистическое, идеализирующее искусство было весьма разнообразным по конкретным способам и аспектам идеализации жизни, ибо различны лежавшие в их основе представления об идеальном, подлежащем образному воссозданию. Поэтому возникала конфронтация идеализирующих методов (например, барокко и классицизма в XVII в.), а не только их борьба с искусством, бесхитростно и наивно воссозда-

[13] Обломиевский Д. Французский классицизм. М., 1968. С. 49, 192, 254 и др.

[14] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 120.

вавшим жизненную реальность. В результате общая картина художественной жизни оказывалась несравненно более сложной, чем когда бы то ни было прежде, и сложность эта увеличивалась от наслоения расхождений стилевого порядка на расхождения методов творчества. Для идеализирующего же искусства проблема стиля была *основополагающей,* ибо стиль фиксировал эстетически отобранные и отшлифованные способы конструирования той или иной идеальной модели мира и человека.

Пожалуй, наиболее отчетливо эта связь идеализации реальности со стилеобразованием проявилась в садово-парковом искусстве — сложившаяся в XVII в. знаменитая система французского парка с его геометрической планировкой партера и стереометрической трансформацией кроны деревьев и кустов демонстрировала рождение стиля из потребности возведения реальности к идеалу эстетики классицизма. Но существовали и другие способы идеализации природы — Д. С. Лихачев прекрасно показал порождавшиеся ими особенности садов барокко и рококо[15].

Аналогично протекал процесс стилеобразования в других сферах художественной культуры. Маньеризм, классицизм, барокко, рококо были вызваны к жизни необходимостью выразить разные варианты мироощущения данной эпохи: маньеризм — трагедийный, иррационалистический и доходящий до грани мистицизма; барокко — эмоционально-возбужденный и возвышенно-патетичный, склонный воспринимать динамизм бытия как животворящую силу природы и человека; классицизм — рационально упорядочивающий жизненный хаос в гармоничных структурах, освященных эстетической традицией античности и Возрождения; рококо — лишенный серьезного отношения к жизни, каких-либо возвышенных устремлений, игровой, гедонистический, изысканно-утонченный в своей охоте за чувственными наслаждениями. Выражение каждого типа мироощущения требовало вполне определенной системы художественных форм, которая и представала в качестве *стиля*. Приметы всех этих стилей могут быть описаны безотносительно к тому, что изображается в том или ином произведении, каковы его идейный (политический, религиозный, нравственный) смысл и жанровая принадлежность. В сопоставлении, например, живописи Эль Греко— Пуссена — Рубенса — Буше — Давида можно сформулировать особенности главных стилей XVII–XVIII столетий.

В ходе развития художественной культуры Западной Европы в XVII–XVII вв. изменялась конкретная расстановка данных течений и их соотношение: маньеризм входит в художественную культуру на рубеже XVI и XVII столетий, барокко представлено по преимуществу в искусстве XVII в., классицизм распространил свое влияние на оба века, не раз возрождаясь в новых модификациях, рококо возникло в середине XVIII столетия, реалистическое же направление, то более самостоятельное, то ищущее связи с какими-то формами идеализации, проходит через весь рассматриваемый нами период. Но ни в начале,

[15] Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.

ни в конце его ни одна художественная концепция не могла стать безраздельно господствующей и вытеснить все другие.

В таком противостоянии и противоборстве позиций европейская художественная культура и встретила XIX век, первым словом которого оказалась попытка романтического «снятия» сложившегося эстетического конфликта. Как точно осознал это Шеллинг[16], романтизм вырос из жажды синтеза натурализма и идеализма, во имя возвращения художественной культуре утраченного ею после Возрождения единства.

Глава 3 § 4. Художественная культура XVII–XVIII вв.: морфологический аспект

Трансформация методологически-стилевой структуры художественной культуры XVII–XVIII вв. не могла не повлечь за собой очередной перестройки соотношения видов искусства: недавно господствовавшая в культуре живопись уступает передний план сценическому искусству; соответственно, в самой литературе изменяются взаимоотношения родов — драматический род приобретает наибольший эстетический авторитет, а эпическая поэзия и лирика становятся все более и более второстепенными; понятно, что и роман, только набиравший силу в пределах реалистического направления, не мог еще оспаривать эстетический авторитет драмы.

Поскольку XVII столетие, как было отмечено, характеризуется «повышенным драматизмом», в литературе на авансцену выдвинулось «драматическое начало», обеспечившее «изумительный расцвет драматургии»[17]. Уже классицизм предоставил для этого театру все возможности — ведь основная его тема, «тема сопротивления и отпора деспоту, тирану, агрессору, тема освобождения отдельной личности и целого народа от гнета и насилия, тема свободы и независимости человека от всякого принуждения, от всяких воздействий извне и сверху»[18], драматичная по самой своей сути, могла наиболее полно раскрываться именно в драматургической форме. Впрочем, классицизм, ориентировавшийся на античность и Возрождение, стремился подчинить драматические коллизии идеалу общей гармоничности, уравновешенности, статичности, рациональной упорядоченности их художественного разрешения; поэтому чем острее искусство XVII–XVIII вв. осознавало трагедийную сущность мира, общественной жизни,

[16] Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе. В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1935. С. 291.

[17] Виппер Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. С. 20, 24, 27, 30, 36; см. также: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 211.

[18] Обломиевский Д. Французский классицизм. С. 44.

человеческого существования, тем дальше уходило оно от классицистской регламентации в сторону маньеризма, барокко или штюрмерского предромантизма (Шекспир, Кальдерон, Шиллер).

Из всех разновидностей сценического искусства преимущественное развитие получал *драматический театр*[19], что объясняется рационалистическим характером общественного сознания эпохи Просвещения и подготовившего ее картезианства, считавшего высшей ценностью человеческую мысль и выражающее ее слово. Выдвижение в эпицентр художественного развития сценического искусства протекало в Европе по-разному в зависимости от особенностей каждой национальной культуры. В Англии данный процесс обозначился раньше, чем где-либо — на переломе от Возрождения к XVII в., творчеством Шекспира; во Франции он начался в XVII в. творчеством Корнеля, Расина и Мольера и разнообразно продлился в XVIII столетии; в Испании он был ограничен рамками XVII в. (Лопе де Вега и Кальдерон), а в Германии получил яркое выражение в эпоху Просвещения в творчестве Лессинга, Шиллера, Гете — «в условиях общественной отсталости Германии XVIII века театр был единственным средством широкого общественного воздействия»[20].

Изменившееся положение театра в системе искусств и новое место драматургии в системе литературных родов влекли за собой серьезные структурные преобразования во всех окружающих театр областях художественного творчества. Яснее всего это проявилось в развитии музыки. На рубеже XVI и XVII вв. в ее истории «совершился громадный перелом» — «с этого времени судьба всей профессиональной музыки Западной Европы на протяжении по крайней мере двух последующих столетий оказалась решающим образом связанной с театром»[21]. Связи эти были прямыми и косвенными. Прямые выразились в рождении музыкального театра (Монтеверди, Скарлатти, Перголези, Люлли, Рамо, Гретри, Перселл, Гендель, Моцарт, Глюк), развивавшегося и в «высоком» жанре

---

[19] Никак нельзя согласиться с мнением Ю. Д. Колпинского, что в XVIII в. «литература и музыка постепенно начинают приобретать значение ведущих видов искусства», поскольку, будто бы, «специфические возможности художественного языка этих форм художественного творчества наиболее непосредственно соответствовали основным эстетическим запросам времени»; при этом искусствовед подчеркивал, что имеет в виду прозаическую литературу, жанр романа (Всеобщая история искусств. Т IV. С. 222—223).

[20] Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. С. 197; см. также: Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX в. Эпоха романтизма. М., 1980. С. 11. О роли сценического искусства в итальянской художественной культуре XVIII в. свидетельствует хотя бы тот факт, что в одной только Венеции в это время работало 7 театров.

[21] Конен В. Театр и симфония. М., 1975. С. 33, 44. К. Розеншильд недоумевал, почему опера — жанр, «который по самому духу ренессансной эстетики... должен был стать завершением и высшим цветом Возрождения» и восстановить принципы античного театра, сложилась и расцвела в последующую эпоху (Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. 1. М., 1923. С. 99—100). Однако явление это вряд ли загадочно: история оперы неотделима от истории театра, на лирическом и комедийном «флангах» которого она находится, и потому благоприятные условия для ее развития могла принести только культура Нового времени.

оперы, и в «низком» жанре комической оперы, оперы-буффа; под косвенными мы имеем в виду проникновение драматических конфликтов в содержание инструментальной и вокально-инструментальной музыки: «Вершины выразительности в музыке XVII в. определялись душевной драмой личности (при различных масштабах драмы — от интимных до гражданственных)»[22]. Исходя из того общего положения, что «сдвиги в отдельных искусствах, говорящие о сдвигах в общественной жизни и способах мышления, выступают всего последовательнее в тех видах и жанрах искусства, которые в данную эпоху стоят или готовятся стать в центре общественной жизни, которые по средствам своим могут содержать центральные для данного класса мировоззрительные концепции и сюжетные построения», И. И. Иоффе заключал, что в Германии в XVI–XVIII вв. этот процесс выразился в *замене мистерии оперой в эпицентре художественной культуры*[23]. Произведенный им анализ формирующегося в XVII—XVIII вв. художественного языка оперы показал ее связь с драматическим театром — связь, четко зафиксированную одним из виднейших теоретиков музыкальной драмы того времени И. Маттесоном[24].

Драматическое начало развивалось и в камерной, и в симфонической музыке XVIII в., достигнув высшей точки в творчестве Моцарта. Сама симфония выросла из театральной увертюры, и именно из театра пришло в музыкальную культуру понятие «драматургия». Формирование сонатно-симфонической структуры — процесс, не столько имманентный развитию музыкального мышления, сколько *отражавший осмысление законов строения драматического действия в театре;* поэтому понятие «музыкальная драматургия» — не метафора, а достаточно точное определение, фиксирующее родство и известное сходство музыкально-симфонической и театрально-драматической структур. Безусловно прав И. Старобинский, заметивший, что хотя «в шедеврах Моцарта мы имеем право любить музыку за ее собственные красоты», «в музыкальном языке того времени живет “сценическая структура”. Симфония, сонатное развитие, форма которого сейчас складывается, — это ведь драматические действия»[25]. Такой вывод подтверждается суждением И. И. Соллертинского, который определил симфонизм бетховенского типа как «драматический симфонизм», основанный на «диалогическом принципе» столкновения разных «противоборствующих идей и воль»[26].

Не менее показательно, что параллельно с оперой в художественной культу-

---

[22] Ливанова Т. Н. Семнадцатый век и пути развития музыки Запада. В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. С. 375.

[23] Иоффе И. И. Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI— XVIII вв.). Л., 1937. С. 12.

[24] Там же. С. 131–133.

[25] Starobinski J. L'invention de la liberte. 1700–1789. Geneve, 1964. S. 106.

[26] Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. М., 1963. С. 9–10. Одну из глав своей книги «Театр и симфония» В. Конен посвятила исследованию влияния театра на структуру симфонического развития и пришла к выводу, что «в формообразующих принципах сонатного аллегро и симфонического цикла отражена... сама идея драматургии» (Конен В. Театр и симфония. С. 343).

ре XVII–XVIII вв. формировался и балет — еще один плод *подчинения театром смежного вида искусства*. Сначала танцевальные эпизоды включались в структуру оперы, затем во Франции родились целостные балетные спектакли, в создании которых участвовали Мольер и Люлли, а в XVIII в. этот вид искусства получил признание во многих европейских странах, во Франции же оно достигло вершин благодаря творчеству Ж. Ж. Новера.

Влияние драматического искусства сказалось и на живописи XVII–XVIII вв. Взаимоотношение этих искусств радикально изменилось по сравнению с эпохой Возрождения. В ренессансной живописи изображаемое действие, даже в самых драматических сюжетах, было *самодостаточным* для выражения художественной идеи, в живописи же XVII–XVIII столетий выбор момента действия предполагал чаще всего реконструкцию зрителем *предшествующего* состояния и прогнозирование *развязки* — буквально так, как это описал Лессинг в «Лаокооне», полагая, что он выявляет общие законы построения сюжета в картине, а в действительности описывая тот тип его строения, который завоевал господствующее положение в изобразительном искусстве его эпохи. Именно для нее характерно такое построение картины, когда она мыслится *мизансценой,* т. е. моментом развертывающегося в пространстве воображаемой сцены трехфазного действия «завязка — кульминация — развязка». Если глядящему, например, на «Венеру» Джорджоне зрителю не нужно представлять себе, что предшествовало этому ее состоянию и что за ним последует, и если тициановская «Даная» не требует от воображения зрителя выхода за пределы осмысления изображенного момента, то «Даная» Рембрандта ставит перед нами серию загадок именно такого рода (отсюда сомнение: а Даная ли она вообще?). Аналогично различие между «Блудным сыном» Рембрандта и гравюрой Дюрера на ту же тему [27].

Понятно, что у живописи, и тем более у скульптуры, повествовательно-драматургические возможности ограниченнее, чем у спектакля, и художники пытались преодолеть эту ограниченность, создавая подчас целые серии изображений, развертывающих единый сюжет (скажем, Хогарт), — совсем как в средневековом искусстве. Даже в пейзажной картине в XVII— XVIII вв. пространство строилось так, будто это *замкнутый куб сцены* (показательно вошедшее и здесь в обиход понятие «кулисообразного» построения пространства в пейзаже), а не бескрайнее, открытое во все стороны пространство ренессансного изображения природы; от такого театрального восприятия природы живопись освободит только импрессионизм, в XVII же веке в этом направлении были сделаны лишь первые шаги голландскими реалистами.

---

[27] Очень точно описала эту особенность построения ренессансной картины И. Е. Данилова: «Картина Возрождения не разворачивает, а сворачивает временную перспективу, спрессовывает в “одновременность, в которой замыкается созерцание живой красоты” (слова Леонардо да Винчи. — М. К.), все сюжетные прежде и после. В картине Возрождения нет четвертого измерения, разновременные эпизоды вписываются в трехмерную структуру настоящего» (Данилова И. Е. О категории времени в живописи кватроченто. — В кн.: Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 86).

Качество «театральности» искусствоведы усматривают и в барочной скульптуре, и в архитектуре[28]. Особенно отчетливо оно ощущается при сравнении барочной архитектуры с ренессансной, для которой так характерна *живописная* (см. предыдущую главу), а не *театральная,* структура — господство плоскости, статического соположения пластических мотивов, позволяющее охватить целостный образ здания одним взглядом. Видимо, формальный контраст между барокко и ренессансом, проницательно выявленный Г. Вёльфлином[29], объясняется различием мироощущения двух эпох, проявлявшимся в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке не только непосредственно, но и опосредованно — в XVII в. через влияние сценического искусства, ставшего «главным носителем» данного мироощущения.

Необходимо, однако, иметь в виду, что в реальном историко-художественном процессе «драмоцентризм» сталкивался с разнородностью сосуществовавших и соперничавших в XVII—XVIII вв. творческих методов. В классицизме и в барокко ведущее положение драмы несомненно, но в тех направлениях, которые фланкировали культуру, представляя крайние и абсолютно противоположные полюса художественного сознания эпохи, соотношение видов и родов искусства складывалось иначе; мы имеем в виду *реалистическое* направление и *рококо*.

Последнее наиболее полно, чисто и последовательно проявилось в декоративных искусствах, а затем в архитектуре, поскольку она использовала орнаментальный декор для украшения стен здания. Гедонистическая установка этого аристократического направления, приводившая к утрате сколько-нибудь значительного гражданского, нравственного, религиозного содержания и к игровой концепции художественной формы, делала орнамент идеальным выражением этих эстетических устремлений. Не случайно именно в арабеске Кант увидел воплощение чистой, «свободной» красоты искусства, сопоставимой с красотой цветов в природе[30]. Орнаментально-декоративный подход и становился ведущим в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии, когда они отдавались во власть гедонистического эстетизма рококо[31].

Диаметрально противоположным оказывалось положение вещей в реалистическом искусстве — его художественные установки вели к выдвижению на первый план *литературы,* конкретнее — ее *эпического рода,* еще точнее — жанра *романа*[32]. Для реализма в буржуазно-демократическом искусстве XVII—XVIII

---

[28] См., напр.: Lindemann G., Boekhoff H. Op. cit. S. 9, 28.

[29] Вёльфлин Г. 1) Ренессанс и барокко. М., 1913; 2) Основные понятия истории искусств. М., 1930.

[30] Кант И. Критика способности суждения. СПб., 1898. С. 77, 86.

[31] См. краткую, но весьма выразительную и наглядную благодаря иллюстрациям характеристику стиля рококо во всех пластических искусствах в кн.: Lindemann G., Boekhoff H. Op. cit. S. 8. 23–37.

[32] О прозаической природе романа см.: Днепров В. Проблемы реализма; Кожинов В. Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. М., 1963.

вв. наиболее представительным был поэтому именно роман в различных его модификациях: во Франции — роман-жизнеописание Сореля, «Комический роман» Скаррона, «Буржуазный роман» Фюретьера, «Исповедь» Руссо; в Испании — плутовской роман и «Дон Кихот»; в Англии — воспитательский роман Филдинга, Ричардсона, Дефо; в России — роман-путешествие Радищева; в Германии — «Симплициссимус», а позднее «Вертер» и «Вильгельм Мейстер». Литература в этой ее родовой и жанровой модификациях позволяла охватить — благодаря панорамному изображению многоярусного социального пространства и протяженному изображению целостной человеческой биографии — такие масштабы пространства и времени, какие сценическому искусству, не говоря уже о живописи, недоступны; одновременно структура романа позволяла включить в художественную ткань *самого повествующего, объясняющего и оценивающего жизнь субъекта — автора,* который и в театре, и в живописи вынесен за пределы художественного текста.

В соответствии с такой перестановкой художественных сил в реалистическом направлении искусства XVII–XVIII вв. главные влияния на смежные виды, роды и жанры исходят из литературы, из ее эпически-повествовательных форм: это сказалось прежде всего на характере драматургического текста комедии, поскольку она стала главным руслом развития реализма в сценическом искусстве: Бомарше и Гольдони, Дидро и Лессинг писали комедии не стихами, а прозой[33].

И в изобразительном искусстве реалистической ориентации влияние повествовательной литературы спорит с влиянием театра: так, живопись Луи Ленена, Шардена, Веласкеса, многих «малых голландцев» строится не по мизансценически-драматургическому принципу протяженной — трехфазной — сюжетности, а по принципу образного исследования социальной обусловленности человеческого характера, быта, окружающих его вещей и даже ландшафта, в котором протекает его повседневная жизнь; так формируются жанровая живопись, индивидуальный и групповой портрет, пейзаж и натюрморт — с центром тяжести в *социальной характеристике* изображаемых характеров людей, «характеров» вещей, «характеров» ландшафтов, а не в драматургических коллизиях и фабульных хитросплетениях.

Из сказанного следует, что в рассматриваемый нами период проблема жанра должна была получить в художественной культуре значение, какого она прежде не имела. Утрата целостного восприятия мира и места человека в мире, которую принес с собой XVII век, имела первым морфологическим следствием *резкое размежевание жанров*. Трагедия и комедия в театре, героическая и комическая опера (или опера-буфф), исторический и бытовой жанры, портрет, пейзаж, натюрморт

---

[33] О том, сколь принципиальной была эта установка, свидетельствует позиция Ш. Сореля, который еще в XVII в. говорил о необходимости переключения всей реалистической литературы, в том числе и драматической, с поэтического языка на прозаический, так как в «реальной жизни люди говорят прозой» (Sorel Ch. De la connaissance des bons livres on examen de plusieurs auteurs. Amsterdam, 1972. P. 239—244. См. об этом: Каган М. С. Из истории французской эстетики. С. 176–177).

в живописи взаимно обособлялись, и даже в музыке стали появляться самостоятельные изображения природы, противопоставленные культовой музыке (скажем, «Времена года» Гайдна и Вивальди).

Наиболее последовательно и жестко дифференциация жанров проявилась в искусстве классицизма, но и барокко, и ранний буржуазно-демократический реализм, полемически противопоставлявший себя «высокому» искусству, принимали жанровую расчлененность как *исходную позицию* художественного творчества: с предельной отчетливостью осознавали это авторы французских реалистических романов XVII в. Ш. Сорель, П. Скаррон, А. Фюретьер, как и авторы жанровых картинок из крестьянской жизни братья Ленен[34], а в XVIII в. — Д. Дидро, Ж. Шарден.

Но суть проблемы — не только в размежевании жанров, но и в их *иерархическом соотнесении,* проистекавшем из признания неравноценности различных тем, сюжетов, функций. И классицизм, и маньеризм, и барокко, и рококо поставили на высшую ступеньку жанровой лестницы произведения *историка-мифологического* характера (будь то поэзия, живопись или сцена), а на низшую ее ступень — произведения *бытового жанра, комического,* посвященные воссозданию *реальной современной жизни.* «Изображать людей среднего сословия страдающими, в несчастье? — иронизировал Бомарше. — Еще чего, их следует только высмеивать. Смешные подданные и несчастные короли — вот единственно существующий и единственно возможный театр»[35]. Оно и понятно: там, где в основе творческого метода лежит принцип идеализации, высшую ценность должно представлять непосредственное воплощение тех или иных идеальных — фантастических или почерпнутых из исторических легенд — образов и ситуаций; и напротив, тяготение творческого метода к моделированию реальности, к тому, что французские писатели и теоретики называли «портретированием» или «наивным» изображением, влекло за собой эстетическое возвышение воспроизведения реального современного быта (реалистический роман, комедия и «мещанская драма», бытовая картина, пейзаж, интерьер, натюрморт). Развиваясь в пределах этих «низких» жанров, реализм еще не претендовал на универсальную значимость своих принципов — даже в середине XVIII в. Дидро и Лессинг рассматривали классицистическую идеализацию и реалистическое бытописание «по принципу дополнительности».

Так жанровая структура художественной культуры XVII–XVIII столетий оказывается одним из существенных аспектов ее типологической характеристики.

---

[34] Виппер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур. XVII века. М., 1964, гл. «Французская литература 17 века»; Обломиевский Д. Французский классицизм, гл. «Между классицизмом и реализмом»; Каган М. С. 1) Из истории французской эстетики; 2) Братья Ленен. М, 1972.

[35] Бомарше. Избранные произведения. Т. I. М., 1966. С. 34.

Глава 4 § 4. Художественная культура XIX в.: морфологический аспект

Сложность общей картины художественной жизни Европы в XIX в. ведет к тому, что типологически характерной для нее морфологической приметой становится *отсутствие какой-либо единой доминанты — видовой, родовой, жанровой.*

Художественное развитие буржуазного общества в XIX в. открывается, как мы видели, романтизмом. Понятно, что формирование такой радикально отличной от всех предыдущих творческой системы должно было повлечь за собой морфологическую перестройку художественной культуры. В истории изучения романтизма, начиная с его теоретического самоосмысления, высказывались различные взгляды на этот процесс: согласно одному из них, ведущий вид романтического искусства— *поэзия,*[1] согласно другому — *музыка,*[2] согласно третьему — *драматургия*[3].

Противоречия эти проистекают главным образом из-за того, что исследователи приписывают романтизму в целом позиции представителей какого-то одного его крыла. Между тем для рассматриваемого нами аспекта художественного развития весьма существенно учитывать *эстетическую неоднородность романтизма* и прежде всего различие между двумя его ветвями, которые можно назвать условно «лирико-иронической», или «фихтеанской», и «эпико-мифологической», или «шопенгауэрианской»: в пределах, например, немецкой культуры речь идет о различии между иенским романтизмом, ориентированным на выражение в искусстве личностного начала как главного критерия художественной ценности, и романтизмом вагнеровского типа, ориентированным на выражение абсолютного начала, самой сущности бытия (в терминологии Шопенгауэра, «Абсолютной

[1] Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М., 1983. Т. 1. С. 365— 366. Т. 2. С. 40, 294—297 и др.; Гегель. Лекции по эстетике. — Соч. Т. XII. М, 1938. С. 92—94; Т. XIV. М., 1958. С. 157. — «Поэзия — это означало романтизм», — писал Т. Манн (Собр. соч. Т. 9. М., 1960. С. 456). См. аналогичные суждения в работах: Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: Опыт типологии жанра. М., 1971. С. 8, 12, 21; Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975. С. 15.

[2] «Именно музыка, с точки зрения романтиков, тем и глубока, что она постигает сущность мира не в отвлеченных понятиях, не в словах — она берет эмоциональную сущность мира непосредственно...» (Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 88). См. также: Арнаудов М.: Психология литературного творчества. М., 1970. С. 446–457; Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1968. С. 254–281; Конен В. Указ. соч. С. 173.

[3] Сапрыкина Е. Некоторые особенности романтической теории драмы. В кн.: Европейский романтизм. М., 1973. С. 179.

воли»)[4]. В других европейских странах данная плоскость раздвоения романтического движения была выявлена не столь ярко, однако аналогичная коллизия существовала повсеместно и даже проявлялась подчас в творчестве одного и того же художника — Гофмана, Байрона, Гоголя.

Морфологическая структура обеих модификаций романтизма не могла быть, разумеется, идентичной. В лирико-иронической его ветви ведущими видами искусства стали *поэзия и музыка,* ибо именно они могли с наибольшей силой, полнотой, конкретностью выразить психологические состояния личности, остро переживающей драму бытия («трещина расколола мир и прошла через сердце поэта» — прекрасно сформулировал это состояние души Г. Гейне) и саркастически отвергающей враждебный ей пошлый, бездуховный мир; что же касается духовной жизни личности, то разочарование в могуществе разума привело романтиков к признанию высшей ценности человеческих эмоций, чувств, переживаний, всего логически не осознаваемого; поэтому романтизм данного типа находил адекватные средства в поэзии, а не в прозе, в музыке, а не в живописи, в лирике, а не в эпике, в иронии, а не в воспевании. Романтики иенской школы не были единодушны в том, чему отдать пальму первенства — поэзии или музыке, но саму поэзию они рассматривали как *омузыкаленное слово* (большинство поэтов-романтиков подписалось бы под лозунгом П. Верлена «Музыки прежде всего!»[5]), а музыку — как доведенную до конца поэтическую исповедь (отсюда — хорошо известное тяготение композиторов-романтиков к сюжетам, почерпнутым в литературе, что придавало их музыке черты своеобразной программности).

В повествовательно-изобразительных формах романа, драматического спектакля, картины, скульптуры романтизм чувствовал себя скованным, лишенным тех возможностей эмоционального самовыражения, какие предоставляли ему музыка и поэзия: драматургия Тика отчетливо показала, как подчинение драмы лирико-иронической задаче вело к разрушению самой структуры спектакля; еще резче эта «психологическая несовместимость» проявилась в отношении романтизма к архитектуре. Впрочем, и драматурги, и архитекторы упорно искали способы «лиризации» произведений своих искусств (напомним драматургию Гюго или «готизацию» архитектуры), равно как писатели-прозаики и живописцы (вспомним прозу Шатобриана или живопись Делакруа).

Все сказанное относится, однако, лишь к одной ветви романтизма; другая его ветвь демонстрирует несколько иную морфологическую картину. Если в XVIII в. влияние драматического театра сыграло, как мы видели, определяющую роль в развитии музыки, то в творчестве Вагнера театр оказался подчиненным музы-

---

[4] О близости творчества Вагнера и эстетики Шопенгауэра см., например: Hausegger Fr. von. Richard Wagner und Schopenhauer. Leipzig, 1978; Lessing Th. Schopenhauer. Wagner. Nietzsche. Einfuhrung in die moderne deutsche Philosophic. M nchen, 1906.

[5] И. Тэн однажды заметил: «Не пройдет и пятидесяти лет, как поэзия растворится в музыке» (см.: Guichard L. La musique et les lettres en France au temps du wagnerisme. Paris, 1963. P. 12). Об интересе французских писателей-романтиков к музыке см.: Guichard L. La musique et les leltres du romantisme. Paris, 1955.

кальному осмыслению мифа как выражения сути бытия, как манифестации абсолюта: «Музыка, оставшаяся полностью собою, выйдя за пределы своей первичной стихии, нашла в себе силы для великого самопожертвования: владея собой, поднявшись над собой, она протянула спасительную руку другим искусствам. Она показала, что может быть сердцем, объединяющим голову и члены»[6].

Так возникала потребность в *романтическом синтезе искусств*[7].

Естественно, что романтизм привел к перестройке художественного творчества и на других морфологических уровнях — *родовом и жанровом*. Эпической и драматической доминантам художественной культуры прошлых эпох романтизм противопоставил ярко выраженную доминанту *лирики*[8]. Это непосредственно отражало возросшее значение личности и ее внутреннего мира в предмете художественного познания (по В. Г. Белинскому, романтизм — это воссозданный в искусстве «внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»[9]). По той же причине в живописи получают широкое развитие жанры *автопортрета*[10] и *лирического пейзажа,* трактующего природу как инобытие человеческого духа[11], а в поэзии «любимейшим жанром» стала *баллада,* особенно тесно связавшая искусство слова с музыкой[12], а также *поэма* — «наиболее репрезентативный жанр» романтической литературы[13].

При обрисовке морфологической ситуации в европейской художественной культуре начала XX в. следует учитывать не только разноликость романтизма в разных странах, но и сопряженность его с иными художественными движениями. Показательно в этом смысле развитие искусства во Франции, где наполеоновская рефеодализация привела к формированию нового стиля — *ампира,* модифицировавшего классицизм XVIII в. в направлении его своеобразной романтизации, что не могло не иметь определенных морфологических последствий. Для объяснения

---

[6] Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978. С. 191, см. также с. 510.

[7] Нам кажется неточным рассматривать как «синтез искусств» синестетическую образность, например, Гофмана (Бэлза И. Э. Т. А. Гофман. М., 1982). Даже действительное слияние поэзии с музыкой, которое осуществляли многие романтики, не есть еще «синтез искусств» в точном значении этого слова — синтез предполагает *объединение нескольких и принципиально различных способов художественного освоения* мира, а это было возможно в то время только на сценической основе.

[8] См.: Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М., 1983. С. 223. — Сама эпическая поэма становится «лиро-эпической», ибо «личность вошла в поэтическое взаимодействие с подлинно эпическим содержанием» эпохи (Неупокоева И. Г. Указ. соч. С. 34).

[9] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955. С. 145.

[10] Пигарев К. Романтическая поэзия в ее соотношении с живописью. В кн.: Европейский романтизм. С. 431–432.

[11] «Наиболее значительный вклад английского романтизма в мировое искусство — пейзажная живопись» (Некрасова Е. А. Указ. соч. С. 18); эти слова можно с известным правом отнести и к немецкой романтической живописи.

[12] Бэлза И. Литература романтизма и музыка. В кн.: Европейский романтизм. С. 470. Соответственно, в музыке «ведущим жанром... стала песня (романс)» (Конен В. Указ. соч. С. 178).

[13] Неупокоева И. Г. Указ. соч. С. 19–20.

данного явления приведем эстетическую декларацию Наполеона: «Высокая трагедия — это школа великих людей. Долг правителей вдохновлять и распространять ее. Трагедия согревает душу, возвышает сердце, может и должна рождать героев. С этой точки зрения возможно, что Франция обязана Корнелю частью своих великих деяний. Так вот, господа, если бы он жил сейчас, я сделал бы его князем». Почему же нет такой трагедии сейчас? Из-за отсутствия «идеи, более высокой, чем само драматическое действие... У древних была идея судьбы. У нас, напротив, искусство и религия полностью разошлись. Значит, идею эту нужно искать в другой области — если не в религии, то в политике. Да, в современной драме политика должна заменить судьбу»[14].

Но если трагедия неспособна была вдохновиться политической идеей и если она не могла оплодотворить ни эпическую поэзию, ни роман, ни музыку, то пластические искусства оказались более податливыми — именно на почве архитектуры и прикладных искусств сформировался стиль ампир: в 1812 г. правительственные архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен опубликовали «Собрание эскизов для украшения интерьера и всех видов обстановки» — книгу, ставшую «библией нового стиля»[15]. Иррадиируя отсюда в другие искусства, стиль этот в живописи (Давид, Гро, Прюдон) модифицировал традиционную классическую структуру возвышенно-идеализирующего изображения, приведя на смену мифологическим персонажам политических героев, прежде всего самого Наполеона, и придав патетико-романтическую окраску стереотипным академическим композициям; впрочем, название «ампир» не перешло ни в изобразительные искусства, ни в литературу, ни в музыку.

В середине XIX в. кризис романтизма и взаимная враждебность двух его преемников — *критического реализма* и *«искусства для искусства»* — привели к радикальному изменению морфологической карты художественной жизни Европы. Критический реализм, отвергнув отвлеченность всех форм романтического искусства от реальности современной социальной жизни, но удержав его отрицательное к ней отношение, подхватил традиции реализма XVII–XVIII вв. Ему нужно было выработать средства художественного воссоздания жизни, которые позволили бы выявить нравственную, политическую и эстетическую несостоятельность буржуазного образа жизни, показать его уродующее воздействие на психологию и поведение человека (пусть даже и без наброска конкретного идеала социального устройства и человеческих отношений). Такая установка выводила на авансцену художественной культуры *литературу,* а в ней — не драматическую и не поэтическую, а *прозаическую* форму, воплощенную в жанрах *романа* и *повести*. Теперь уже эти жанры начинают оказывать влияние на все другие: прозаизируется драма, поэзия все более решительно депоэтизируется (и по содержанию, и по форме)—в нее вторгаются чисто прозаические и даже сатирические

[14] Цит. по: Peyre R. Napoleon I-er et son temps: Histoire militaire, gouvernement interieure, lettres, sciences et arts. Paris, 1888. P. 600.

[15] Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982. С. 402.

мотивы, что ведет к отказу от классической стиховой структуры, вытесняемой стихотворениями в прозе и верлибром (А. Рембо, У. Уитмен). Не менее серьезным было влияние прозаических форм литературы на другие виды искусства — прежде всего на графику, в которой широкое развитие получают сатирические и юмористические формы изобразительно-словесного повествовательного синтеза, связанного с развитием прессы (П. Гаварни, О. Домье), а затем и на живопись: прозаический бытовой жанр начинает вытеснять поэтически возвышенные, но отвлеченные от реальности историко-мифологические и аллегорические жанровые формы— вплоть до изображения сцен труда (Ф. Милле, Г. Курбе, О. Домье, А. Менцель) не только сельского, но и фабричного, т. е. наиболее «прозаической» дан того времени сферы человеческой жизни.

Морфологическая структура реалистического направления художественной культуры XIX в. претерпела известные изменения в натуралистически-импрессионистическом искусстве. Если дополнение, а отчасти и вытеснение социального анализа поведения человека анализом психофизиологических поведенческих стимулов не пошатнуло ведущего положения литературы, а в ней — романа (об этом говорит творчество Э. Золя и братьев Гонкур), то импрессионистическое растворение человека в светоцветовой среде должно было выдвинуть на авансцену художественного творчества *изобразительные искусства,* а в них — *пейзаж.* Что касается перехода от реализма *критического* к реализму *социалистическому,* то он происходил в разных областях художественного творчества — в драматургии, живописи, литературе, вокальной музыке[16]; широта его первоначальных исканий объясняется тем, что, в отличие от реализма критического, социалистический реализм должен был соединить *художественное отрицание* буржуазной действительности с *поэтическим утверждением* революционной борьбы, с вдохновляющим призывом к коммунистическому будущему человечества. А здесь не обойтись без сочетания героических и сатирических красок, трезвого социального анализа и революционной мечты, углубленного психологического исследования и возвышающего души людей гимна («Интернационал»!); для этого требовалось не только опираться на строго реалистическую традицию, но и освоить романтический и предромантический пласты художественного наследия (Ф. Шиллер, П. Шелли, песни эпохи Великой французской революции).

Радикально иной оказалась в середине XIX в. морфологическая ситуация у антипода реалистического искусства — так называемого «искусства для искусства». Творчество парнасцев во Франции и аналогичные явления в других странах показывают, что здесь сохранялось выработанное субъективистским «крылом» романтизма *предпочтение поэтически-музыкальных форм* художественного творчества, так как они обеспечивали наибольшее удаление искусства от антиэстетичной, вульгарной, пошлой прозы буржуазной жизни, а вместе с нею и от всех «анэстетических» ценностей. Поскольку герметическая, изоляционистская, эстетская позиция освобождала искусство от высоко ценимого романтиками

[16] См. подробнее: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. С. 734–737.

иронического представления реальности, постольку жанровая структура этого направления художественного творчества сводилась к разработке поэтических миниатюр и камерных музыкально-инструментальных форм. Вряд ли можно признать случайным тот факт, что наиболее радикальная трактовка искусства как игры формы принадлежала теоретику музыки[17] и что именно инструментальная музыка стала идеальной моделью искусства, отгораживающего себя от жизни, а значит, и от содержательного наполнения (вспомним осмысление этого явления в XX в. в «Докторе Фаустусе» Т. Манна и «Игре в бисер» Г. Гессе). Чрезвычайно характерно для морфологической позиции «искусства для искусства» неприятие романтического идеала синтеза искусств, ибо оттеснение формальными интересами интересов содержательных вело к *абсолютизации своеобразия средств каждого искусства* — к желанию добиться «чистой поэтичности», «чистой музыкальности», «чистой живописности» и т. д.; такое стремление получит дальнейшее развитие в XX в., в XIX же столетии еще сказывалось действие противоположных художественных устремлений, и одно искусство охотно использовало опыт другого. Это отчетливо видно в практике *символизма*.

Выраставший из эпико-мифологической разновидности романтизма и противопоставлявший неистинной эмпирической реальности, окружающей человека «здесь и сейчас», истинно поэтичный, возвышенный мир, доступный лишь интуиции, переживанию, человеческой фантазии, символизм нуждался в могущественных изобразительно-выразительных средствах, обладающих широкими возможностями воплощения космических символов бытия (М. Метерлинк, А. Беклин); поэтому символизм использует язык литературы, живописи, музыки, но предпочитает всем другим способам художественного освоения мира *поэзию* — ведь поэзия интеллектуальнее музыки и абстрактнее живописи. В этих интегративистских устремлениях символизму был близок *модерн*[18].

Если до XIX в. все великие стили в истории искусства, начиная с древневосточного символизма и кончая классицизмом, барокко, рококо, находили прямое и сильное выражение в архитектуре и эстетически организовывали вместе с нею весь мир создававшихся человеком вещей, то XIX век резко меняет такое положение дел — ни на одном из главных направлений его художественного развития принципы творчества, складывающиеся в литературе, музыке, сценическом искусстве, живописи, не проникали сколько-нибудь глубоко в архитектоническое творчество; мы не знаем поэтому в данной области художественной культуры ни критического реализма, ни натурализма, ни «искусства для искусства», ни символизма. В сфере архитектонических искусств в XIX в. господствуют различные формы *декоративистского эклектизма,* которые вытесняются во второй половине столетия *модерном*. Не повторяя сказанного в предыдущем параграфе, обратим внимание лишь на морфологический аспект проблемы — на то, что главной сферой развития модерна стали именно архитектонические искусства, т. е. *зодчество,*

[17] Ганслик Э. О музыкально прекрасном. М., 1895.

[18] См. об этом: Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 216–217.

художественные ремесла и художественная промышленность; и именно здесь формировался этот стиль, находя свое самое чистое выражение в *орнаменте*[19] и уже отсюда распространяя свое действие на живопись, графику, скульптуру. Модерн был результатом поиска новых, оригинальных средств решения той же задачи, которую решал эклектизм, — поэтизации среды, окружающей человека в капиталистическом городе; когда искусство изображало буржуазную действительность, оно могло лишь разоблачать ее безнравственность, пошлость и уродство; поэтизировала ее буржуазная «массовая культура» того времени— бульварные формы литературы, драматургии, живописи, музыки, жертвуя при этом художественным достоинством. Особенность архитектонических искусств состоит в том, что они позволяли украшать буржуазный быт, используя для этого и старые декоративные средства, и новые по стилевым параметрам формы. Если эклектизм пользовался «заемными» украшениями, выдавая неспособность буржуазии создать свой собственный, новый стиль, то модерн удовлетворял тщеславие этого класса, находя оригинальные способы его эстетического самоутверждения. Поскольку же доминантой отношения победившей буржуазии к действительности был гедонизм, постольку «возбудителем стиля», по меткому выражению Д. В. Сарабьянова, оказался «панэстетизм»: «Красота становится главным ориентиром искусства», она «превращается в самоцель, когда украшение перестает служить чему-то, что оно должно украшать, и в самом себе ищет конечную реализацию»[20]. Неудивительно, что это «буржуазное рококо», подобно своему аристократическому предшественнику, делает главным средством решения «панэстетической задачи» *украшение* — безмерное насыщение поверхности вещей и сооружений орнаментальным декором. «Орнамента никогда не может быть слишком много, когда он хорош», — наивно утверждал Д. Рескин[21], находя теоретическое оправдание украшательскому пафосу буржуазного модерна. Впрочем, его более проницательный соратник У. Моррис, сыгравший такую большую роль в практическом осуществлении этой программы, должен был с горечью признаться: «Я трачу жизнь, поставляя свинскую роскошь богачам»[22] и к концу жизни отказался от орнаментальных излишеств, пытаясь вернуться к простоте крестьянского жилища[23].

Существен, разумеется, не только свойственный модерну культ орнамента, но и социально-психологический декадентский смысл этого орнаментального стиля;

---

[19] Орнамент получает в модерне «небывалую самоценность», утверждает исследователь (Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 217). «К орнаменту приводили изображение в живописи и скульптуре (где в орнаментальные мотивы превращались не только растения, но и фигуры людей), орнаментом становились функциональные и конструктивные элементы здания» (Иконников А. В. Зарубежная архитектура от «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982. С. 34).

[20] Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 213–214.

[21] Рескин Д. Искусство и действительность. М., 1900. С. 246.

[22] Цит. по: Некрасова Е. А. Указ. соч. С. 205.

[23] Там же. С. 214; см. также: Гольдзамт Э. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. М., 1973.

пожалуй, лучше всего определил его А. В. Луначарский: основным мотивом этого орнамента «было подражание длинному и гибкому ростку вьющегося растения: все шло в длину, увеличивало свою протяженность щупальцами, извивалось, возносилось вверх и оттуда падало или гибко никло вниз в манерной усталости. Это было торжество растения, но растения немощного, как вьющиеся паразиты, как увядающие цветы, как колеблемые влагой водоросли»[24].

Пройдет полвека, и афоризм А. Лооса «Орнамент — это предательство!» выразит новую, чисто техницистскую установку буржуазного сознания, метнувшегося от крайности модернистского украшательства к противоположной крайности полного отказа от украшения технической конструкции. Но это уже будет характерным проявлением эстетического сознания XX столетия.

Завершая морфологическую характеристику художественной культуры XIX в., следует отметить еще одну важную ее особенность: в это время не только происходит «передислокация» видовых и жанровых форм художественного освоения мира, но и *возникают новые способы художественного творчества, рожденные научно-техническим прогрессом;* это вносит существенные изменения в общую морфологическую картину художественной культуры, подготавливая еще более радикальные ее изменения, которые произойдут в XX в.

На видовом уровне обогащение палитры художественных средств выразилось прежде всего в рождении *фотоискусства*. Изобретение дагерротипа сразу же получило широкий эстетический резонанс — уже в 40-е годы XIX в. эстетики, критики, сами художники сопоставляют, точнее, противопоставляют дагерротип и искусство, не догадываясь о том, что перед ними не только технический антипод художественного отражения мира, но и техническая основа нового способа художественной деятельности. Если французский живописец П. Деларош, увидев первые дагерротипы, воскликнул: «С этого дня живопись мертва!»[25], то двадцать лет спустя О. Домье изобразил на одной из литографий большого мастера фотопортрета Надара, подымающегося над Парижем в корзине воздушного шара, и назвал ее «Надар, возносящий фотографию на уровень искусства»[26]. Не довольствуясь теми возможностями, которые предоставляла художественному творчеству техника механической фиксации объекта на пластинке, фотографы стали искать способы, комбинируя несколько снимков, создавать *эффект картины* (Э. Рейландер, Г. Робинсон)[27]; эта деятельность была названа «художественной фотографией»[28]. Однако вскоре художественные возможности фотоизображения были осознаны вне его подражания живописи, а в конце XIX в. изобретение движущейся фотографии

[24] Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. С. 351. См. также: Jugendstil. Einf hrung und Erl uterungen von. Dr. H. M lle. Leipzig, 1974.

[25] Eder I. M. Geschichte der Photography. Bd 1, T. L, Hf. 1. Halle (Saale), 1932. S. 482.

[26] Pollack P. The picture history of photography. New York, 1977. P. 45–47.

[27] Ibid. P. 53–55.

[28] Robinson H. P. Art photography in short chapters. London, 1890.

заложило основы для одного из самых значительных видов художественного творчества XX в. — *киноискусства*.

Развитие художественной фотографии имело значение не только потому, что расширяло палитру средств художественного освоения мира, реализуя одно из давних устремлений искусства— *слияние художественности и документальности,* недостижимое в такой степени ни в живописи, ни в литературе или театре, но и потому, что вело к пересмотру художественных принципов старинных видов изобразительного творчества — графики, живописи, скульптуры: степень документальности, без всяких усилий достигаемая в художественной фотографии, освобождала «ручные» способы изображения видимого мира от необходимости точного воссоздания зримого облика предметов; поэтому натуралистический иллюзионизм, культ оптической достоверности изображения теряли эстетические оправдания, и это все острее и болезненнее осознавалось мастерами и теоретиками изобразительного искусства[29].

Еще одно проявление расширения границ «мира искусств» связано с рождением *оформительского искусства*. В 1851 г. в Лондоне состоялась первая международная промышленная выставка, прославившаяся, в частности, тем, что на ней был сооружен поразивший воображение современников хрустальный дворец Д. Пакстона[30] (прообраз дома-дворца будущего, описанного Н. Г. Чернышевским в романе «Что делать?»); на выставке было представлено около 14000 экспонатов, и посетило ее шесть миллионов человек. Выставка вдохновила Г. Земпера на написание статьи «Наука, промышленность и искусство», в которой он сообщал мнение корреспондентов: «день открытия выставки знаменовал начало новой эры»[31]. В известном смысле это было действительно так, ибо выставка способствовала в большой мере *сближению искусства и техники,* становлению *дизайна.* Выставка положила начало и новому направлению художественной деятельности, которое получит широчайшее развитие в XX в., — оформлению временных и постоянно действующих выставок, всемирных, региональных и национальных, демонстрирующих достижения современной культуры; оформлению экспозиций товаров в витринах магазинов и иных средств *художественной рекламы,* которую уже в начале XX в. Р. Гаман введет в семью искусств как равноправного ее члена. Ибо суть дела состояла именно в том, что экспозиционная деятельность, так же как и фотоизобразительная, не оставалась чисто техническим средством решения неких практических задач, но требовала *художественного претворения* и получала его, служа одной из главных задач художественной культуры буржуазного общества — ее *демократизации* (хотя здесь, как и в других областях культуры, демократизация неизбежно приобретала извращенные формы, становясь «массовой культурой», бульварной и пошлой, обращенной не столько к душам массы людей, сколько к их кошелькам).

---

[29] Морозов С. Фотография среди искусств. М., 1971; Базен А. Что такое кино? М., 1972; Beiler B. Die Qewalt des Augenblicks. Leipzig, 1969.

[30] Тасалов В. Прометей или Орфей. Искусство «технического века». М, 1967. С. 57, 75.

[31] Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 46.

В этом пункте морфологический анализ художественного развития буржуазного общества подходит к самому, пожалуй, болезненному процессу, развернувшемуся в полной мере в XX в., — к лавинообразному движению «массовой культуры», этой раковой опухоли на художественной деятельности человечества. Но речь об этом пойдет уже в следующей главе.

Глава 5 § 4. Художественная культура XX в.: морфологический аспект

В XX в. морфологическая картина художественной жизни буржуазного общества оказывается бесконечно более сложной, запутанной, противоречивой, чем когда-либо раньше, ибо художественная деятельность с небывалой прежде силой втягивается *во все сферы социальной жизни* — экономическую, политическую, техническую, коммуникативную, духовную, а они предъявляют к искусству свои требования, разнонаправленно стимулируют его развитие в соответствии с собственными интересами. В результате художественная жизнь буржуазного общества развертывается в некоем многомерном пространстве, каждая плоскость которого детерминирует особую расстановку сил различных видов, родов и жанров искусства.

Отметим прежде всего, что под прямым воздействием научно-технического прогресса *все шире раздвигаются границы мира искусств* — возникает множество новых способов художественного освоения мира[1]; некоторые из них даже начинают претендовать на ведущее положение в художественной культуре. Художественная фотография, сделавшая первые шаги в XIX в., получила широкое развитие как на профессиональном, так и на самодеятельном уровне именно в XX столетии, став элементом культурного обихода каждого человека в его личной жизни и одновременно — необходимым компонентом прессы, газетной и журнальной, внедрившись в искусство плаката, рекламу, оформление интерьера[2]. Киноискусство захватило в первой половине XX в. лидерство в кругу зрелищных искусств, оттеснив на второй план даже литературу, а во второй половине века телевизионное искусство серьезно потеснило его, став лидером «массовой культуры».

Дизайн — художественно-конструкторская деятельность на промышленной основе — вторгся в быт человека XX в., не только поставив свои произведения в интерьере рядом с творениями прикладных искусств, но стремясь поглотить все области художественного ремесла, а за ними и традиционную архитектуру (индустриальное домостроение сделалось своего рода «дизайн-архитектурой»[3]); экспансия дизайна разворачивалась на все более и более широких культурных пространствах, захватывая и оформительское искусство, и художественное

[1] См.: Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. М., 1983.

[2] Каган М. С. Функционирование фотографии в современной культуре. Советское фото, 1982, № 4; 1983, № 6; Вартанов А. Фотография: документ и образ. М., 1983.

[3] См. об этом: Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 366.

конструирование книги, и организацию массовых действ, праздников, церемоний [4]; при этом дизайн оказывал сильное влияние и на изобразительные искусства, подчиняя их своим интересам и формообразующим принципам (ярчайшим выражением этого могут служить поп-арт и искусство рекламы).

Расширение границ «мира искусств» происходит в XX в. и в других направлениях, в частности, в направлении *соединения искусства и спорта,* разнообразные формы которого приобретают широчайшую популярность благодаря телевидению, — таковы художественная гимнастика, фигурное катание на коньках, массовые танцы пловцов и парашютистов, спортивно-художественные зрелища [5]. Особенно богаты и разнообразны формы синтеза искусства и спорта в цирке и на эстраде.

Таким образом, в XX в. серьезно изменилось *конкретное наполнение* художественной культуры [6]. Трансформация ее морфологической структуры связана, однако, и с другими факторами, среди которых не последнюю роль сыграло влияние капиталистической экономики, полностью подчинившей художественное производство интересам рынка, извлечения прибыли, конкуренции, превратившей его в рядовую отрасль производства и продажи товаров (вспомним, как говорил об этом В. И. Ленин еще в начале XX в.[7]). Преимущественное развитие, следовательно, должны получать в буржуазном обществе виды и жанры искусства, способные обеспечить максимальную прибыль, вне зависимости от каких-либо идейных, нравственных, эстетических критериев; это определило и общие механизмы развития искусства, о которых речь шла в предыдущем параграфе, и многие его морфологические параметры: так, если техника сделала возможными рождение и распространение дизайна, то экономика объясняет масштабы его развития — в соответствии с известной формулой «красота приносит прибыль»; все разновидности «массового искусства» — от кино и телевидения до музыкально-танцевального комплекса поп-культуры — выдвигались на ее авансцену могучим экономическим рычагом прибыльности; широчайшее развитие жанров детектива, вестерна, «порно» в разных видах искусства объясняется опять-таки действием не только идеологических, но и чисто экономических стимуляторов.

Разумеется, роль идеологического фактора в данном процессе весьма значительна. Оптимальные условия развития предоставляются тем способам художественной деятельности, которые могут наиболее успешно решать идеологические задачи, поставленные господствующим классом перед искусством: либо *воспевать буржуазный образ жизни и утверждать ценности буржуазного сознания* — эгоизм и индивидуализм, культ силы, расизм, ханжескую религиозность и т. п., либо *уводить искусство от жизненной реальности,* превращая его в заповедник «чистой красоты», бескорыстных духовных радостей, самоцельную игру вполь-

[4] Глазычев В. О дизайне.

[5] Сараф М. Я. Эстетика спорта. М., 1978; Праздников Г. А. Искусство и спорт. Л., 1982.

[6] См. показательную по широте охвата современного мира искусств хрестоматию: Hall J. B., Ulanov B. Modern culture and the arts. New York, 1967.

[7] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 103—104.

не бессодержательных форм. Соответственно, в «массовой культуре» особенно широко развиваются телевизионные и кинематографические зрелища — в силу массовости их зрителя и одновременно «жизнеподобности» их формы, создающей иллюзию верного воспроизведения жизненной реальности, что позволяет эффективнее всего формировать сознание масс, а в элитарной культуре — предельно далекие от идеологии инструментальные формы музыки, подобные описанным Г. Гессе в «Игре в бисер», или интеллектуальные ребусы модернистской станковой живописи.

Говоря о зависимости морфологических процессов в художественной культуре XX в. от влияния идеологии, нельзя забывать о том, что буржуазному мировоззрению активно противостоит идеология демократическая и социалистическая[8], благодаря чему художественная культура получает определенные стимулы и с этой стороны. Идущие отсюда идеологические запросы, как и в XIX в., выдвигают на первое место в мире искусств *литературу,* а в ней — жанры *романа* и *повести;* по-видимому, кино и ТВ не в меньшей мере, чем литература, отвечают этой идеологической потребности, однако их зависимость от буржуазного государства и от капиталистической экономики ставит серьезные препятствия для выражения в них демократических, а тем более социалистических, идей — вспомним судьбу Ч. Чаплина, изгнанного из Голливуда, этой «фабрики снов», по меткому выражению самой американской прессы, или же недолгую, хотя и блистательную биографию итальянского неореализма в кинематографе; писатели обладают в данном смысле более свободными возможностями реализации своих замыслов, потому литература остается в буржуазной культуре форпостом демократической и социалистической идеологии. К тому же гротескному реализму типа брехтовского или маркесовского трудно укладываться в кинематографические формы, жизнеподобность которых противостоит деформации реальности, гиперболизации, фантастике. И по этой причине литература, а в ней жанр романа, сохраняет ведущие позиции в развитии реалистического искусства, хотя оно стремится утвердить себя и в других сферах художественной культуры — свидетельства тому и театр Б. Брехта, и монументальная живопись Х. Ороско, Д. Ривейры, Д. Сикейроса, и станковое искусство Р. Гуттузо, Э. Фужерона, и графика Ж. Эйфеля, Х. Бидструпа, и песни Г. Эйслера —Э. Буша, П. Робсона, В. Хары...

Еще более глубокое воздействие на морфологические процессы в художественной культуре XX в. имела *динамика общественной психологии.* Индивидуализм, доведенный до возможных пределов и породивший неизвестные всей истории культуры разрыв социальных связей личности с другими людьми, ощущение ее одиночества, затерянности, некоммуникабельности, оказался не только идеологической, теоретически отрефлектированной философской позицией, но именно *самочувствием рядового человека,* т. е. феноменом социально-психологическим, и оттого чрезвычайно важным для судеб искусства. Оно должно было, с одной стороны, отражать, запечатлевать, осмысливать, понимать это явление,

[8] См. там же. Т. 24. С. 120–121.

что лучше всего способна сделать литература — *роман,* располагающий самими могущественными средствами психологического анализа; начиная с М. Пруста, Д. Джойса, Ф. Кафки, роман и пошел по этому пути, потянув за собой драматургию (С. Беккет, Э. Ионеско) и кинематографию (И. Бергман, Ф. Феллини). С другой стороны, искусство не могло не воплотить эти черты массового сознания, идя по пути эскейпизма и бездумного гедонизма, отрекаясь от сколько-нибудь серьезных общественных функций; такая установка должна была выдвигать на авансцену художественной культуры *эстраду* в ее живом и кино-теле-тиражируемом воплощениях, *«легкие жанры» кинематографа* типа буффонной комедии или, напротив, фильмов ужаса.

Существенное значение имело в интересующем нас отношении и влияние на общественную психологию научно-технического прогресса. Внедрение техники в быт[9] резко изменило обыденное сознание людей, формируя эстетическое к ней отношение, перерастающее в своеобразный культ техники; отсюда — так называемый «техницизм» буржуазной культуры, о котором шла речь в начале настоящей главы. Его прямое морфологическое следствие — повышение эстетического престижа всего того в искусстве, что опирается на современную технику и как бы противопоставляет ее полезность, могущество, общечеловечность далеким от совершенства социальным процессам. Соответственно, не только дизайн получает прочную психологически-эстетическую базу, но и те явления в «классических» искусствах, которые смогли вобрать в себя достижения современной техники: электромузыкальные формы, эстрадно-цирковые, сложные синтезы искусств на технической основе, начиная от киноискусства и кончая теа-кино-эстрадными структурами (типа «Laterna magika»). Вместе с тем поразительная популярность научно-технического жанра в разных видах искусства имеет одной из причин это новое отношение к технике, сочетающее восхищение и страх, надежду и отчаяние. Крайняя форма подобной технизации искусства — жилой дом архитектора Н. Курокава «Накагин»[10], доводящий до предела реализацию известной формулы Корбюзье «дом — машина для жилья»[11], или же парижский Центр искусств имени Ж. Помпиду, сконструированный Р. Пиано и Р. Роджерсом и превращающий дворец художественной культуры в прозаичнейшую «машину» для известных мероприятий[12].

Собственно эстетические стимулы морфологической эволюции буржуазной художественной культуры XX в. были отнюдь не однозначны; напротив, они несли в себе острые внутренние противоречия. Первое из них состоит в том, что тип эстетического сознания, лежащий в основе модернистского искусства и при-

---

[9] См., например, взгляд на этот процесс изнутри буржуазной культуры: Gehlen A. Die Seele im technischen Zeitalter. Socialpsychologische Problems cler Geselischaft. München, 1957; см. также: Тасалов В. И. Прометей или Орфей. М., 1967.

[10] Иконников А. В. Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982. С. 207–209.

[11] Ле Корбюзье. Архитектура XX в. М., 1970. С. 10.

[12] Иконников А. В. Указ. соч. С. 215–217.

знающий эстетическую ценность единственной, абсолютной ценностью художественного творчества, вступает в конфликт с тем типом эстетического сознания, который опосредует «массовое искусство» и готов пожертвовать подлинными эстетическими ценностями ради любых внеэстетических интересов — экономических, политических, идеологических, саму же эстетическую ценность сводит к примитивному, чаще всего физиологическому, удовольствию; непосредственное следствие данного противоречия — *антагонизм элитарной и массовой художественных культур*.

Взаимодействие двух обстоятельств объясняет морфологические различия этих слоев буржуазной художественной культуры. Первое и наиболее очевидное — широта аудитории того или иного вида и жанра, включенность его произведений в повседневную жизнь или же их бытовая «избыточность», мера их доступности людям и та духовная энергия, которая должна быть затрачена на их восприятие. Это объясняет различие видового и жанрового «состава» массового и элитарного искусства. Менее очевидно, но весьма существенно и второе обстоятельство — *ориентация художественного творчества на определенный способ чувственного восприятия человеком мира*.

Мы уже видели, какое значение имело изменение роли зрительного восприятия при переходе от средних веков к Возрождению в судьбах художественного творчества, равно как и изменение соотношения зрительного образа и слова в художественной культуре XIX в. В XX в. этот фактор вновь проявляет свое влияние на морфологическую структуру художественной жизни общества — не случайно широкое использование в западной культурологии понятия «визуальная культура» применительно к современной культуре[13]. И действительно, появление кинематографа, телевидения, эстрадных представлений, разнообразных выставок, уличной рекламы, фотографии как неотъемлемого компонента всех газет и журналов, комиксов и плакатов, разнообразных массовых действ (спортивных, художественных, политических), проникновение продуктов дизайна в быт каждого человека, — все это определяет *неизмеримо возросшую роль зрительного восприятия в художественной культуре XX в.*, давая основания считать ее «визуальной культурой»[14]. Но необходимо учесть и то, что исследователи нередко теряют из виду, — ограниченность действия зрительной доминанты *сферой массовой культуры*. В элитарной культуре, а также в культуре демократической и социалистической складывается иное положение — в обоих случаях ориентация художественного освоения мира оказывается вневизуальной или сверхвизуальной, ибо оно ставит перед собой задачи, которые не могут быть решены в пределах зримого воспроизведения реальности. Идеологическая нагруженность демократического искусства делает главным его инструментом — как мы уже подчеркивали — *слово,* а не зримое изображение, поскольку ему необходимо выражать идеи,

[13] См.: Pawek K. Das optische Zeitalter. Berlin, 1963. Э. Фулькиньони говорит о «нашествии образов» в культуре XX в. (см.: Fulchignoni E. La civilisation de l'image. Paris, 1975. P. 36).

[14] См.: об этом: Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981.

не укладывающиеся в видимые формы; что же касается элитарного искусства, то и ему тесно в рамках визуального восприятия, ибо оно ищет способы выражения утонченно-духовного, беспредметного и неопредмечиваемого, иррационального и даже словом не улавливаемого содержания; в итоге и изобразительные искусства, по самой своей природе основанные на воспризведении зримого, все дальше уходят в XX в. от фиксации визуальных впечатлений, вплоть до абстракционистского отрицания реальной видимости мира; потому-то модернистское искусство содержит информацию не об *образе жизни* людей XX столетия, а о том, как они «видели себя изнутри. О сомнении и неуверенности в себе людей атомного века, об их страхах, подавляемых усмешкой, об их предчувствиях, самопредостережениях и самоиронии... Искусство XX в., многим пожертвовав, научилось давать метафорическое тело вещам незримым»[15].

Хотя выражение подобного содержания происходило в дадаистской, сюрреалистической и абстракционистской живописи, в атональной музыке, в поэзии сюрреалистов и в романах экзистенциалистского толка, в истории художественной культуры XX в. понятие *«искусства абсурда»* оказалось связанным именно с театром, ибо это искусство позволяет непосредственно соотнести слово со зримым действием и тем самым дискредитировать слово как якобы абсолютно неполноценный способ общения людей [16].

Другое противоречие эстетической мотивации интересующих нас процессов — расхождение между *принципом «абсолютной свободы» художественного творчества,* оправдываемым необходимостью самовыражения уникального духовного мира творческой личности (по остроумному замечанию Г. Недошивина, «в кубизме, футуризме и особенно беспредметничестве воплотилась та трагическая ситуация, когда художественное творчество, перефразируя известное выражение Сартра, оказалось “приговоренным к свободе”»[17]), и *принципом профессионального совершенства* художественной деятельности: первый влечет за собой такую степень творческого своеволия, при которой отрицаются какие бы то ни было объективные законы искусства, из чего следует, что художнику «все дозволено», в частности, перенос способов художественной деятельности из одного искусства в другое — например, из музыки в живопись, как это делал В. Кандинский, из орнамента в живопись, как это делал П. Мондриан, из поэзии в живопись, как это делал С. Дали, либо из одного жанра в другой — из натюрморта, например, в портрет (кубисты) или из эстрадной музыки в симфоническую; второй принцип порождает, напротив, максимальное сосредоточение на специфических закономерностях каждого данного искусства, выражающееся в стремлении к предельному разграничению даже самых близких форм творчества и очищению поэзии, например, от всего, что сближает ее не только с живописью

[15] Дмитриева Н. А. Опыты самопознания. В кн.: Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. М., 1984. С. 50.

[16] Esslin M. Das Theater des Absurden. M nchen, 1965. S. 315–317.

[17] Недошивин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. С. 107.

или музыкой, но даже с повествовательно-прозаическими жанрами литературы, к аналитической «чистоте» колористического языка живописи, пластического языка скульптуры, конструктивного языка архитектуры и т. д. Слова А. Веберна, что додекафонная музыка является искусством «an sich und fur sich»[18], могут быть отнесены ко всем областям художественной деятельности в пределах этой, по сути дела формалистической, ее ориентации, ибо именно в форме сосредоточены все внешние отличия одного искусства от другого. Поэтому прав Г. Зедльмайр, видящий одну из главных особенностей модернистского искусства в «стремлении к "чистоте" или к "абсолютности" каждого его вида»[19].

Таким образом, если в первом случае морфологические законы художественной деятельности *размываются* и в конце концов полностью *отрицаются,* то во втором — *абсолютизируются,* отчего границы между искусствами становятся жесткими, непреодолимыми и неизменными. Более того, целеустремленное и последовательное сужение художественных возможностей каждого искусства влечет за собой культивирование *одной-единственной его жанровой формы,* якобы максимально соответствующей его «природе» (метафизически понятой): в живописи ею становится натюрморт, в поэзии — лирическая миниатюра, в музыке — инструментальная пьеса, в художественной фотографии — репортажный снимок.

Еще одна антиномия, образующая «эстетическое поле» метаний буржуазного искусства, — противоречие между пониманием художественной деятельности как *оптимального способа самовыражения личности* и все более острым ощущением утраты личностного начала современным человеком, требующее от искусства *воплощения безличного, массово-типового, механизированно-стандартного.* Морфологическим следствием этой антиномии является, с одной стороны, широкое развитие лирики[20]— в поэзии, в музыке, даже в живописи, которая, начиная с постимпрессионистов, стала все решительнее приносить свою природную предметно-изобразительную способность в жертву выражению чисто духовного, предметно невоплотимых ощущений, переживаний, настроений художника, стремясь в этом отношении идти за поэзией и музыкой, а не — традиционно — за литературой и театром[21], а с другой — культивирование в массовом искусстве форм художественной деятельности, способных отвлечься от личностного начала, воплощая всеобщее, неиндивидуализированное в человеке, — такова массовая продукция «технических искусств», рекламы, антипсихологических приключенческо-детективных и порнографических жанров кинематографа и бульварной повествовательной литературы.

---

[18] Музыка XX века. Ч. 2, кн. 3. А1, 1980. С. 80–81.

[19] Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg, 1955. S. 16. В книге подробно показано, как это стремление реализуется в архитектуре, живописи, скульптуре, музыке, поэзии, как оно приводит к смерти орнамента (S. 46) и абсолютному разобщению всех остальных видов искусства (S. 48–49).

[20] См. хрестоматию: Höllerer W. Theorie der modernen Lyrik. München, 1965.

[21] Процесс лиризации живописи превосходно описан в кн.: Недошивин Г. А. Указ соч. С. 122; Дмитриева Н. А. Указ. соч.

На жанровом уровне морфологии искусства мы обнаруживаем вновь действие такой антиномии буржуазного эстетического сознания, как противоречие между его *интеллектуалистским* и *иррационалистическим* полюсами: «притяжение» одного из них ведет искусство к формированию жанровых структур интеллектуальной прозы, пьесы, фильма, философской притчи, аллегории, мифологической или научной фантастики; «притяжение» другого влечет за собой размывание всех жанровых границ, ибо потребность чистого эмоционального выражения, потока подсознания, не укладывается ни в какие жанровые структуры, ни традиционные, ни новые, представая в аморфных, бесструктурных «лирических высказываниях» — и в поэзии, и в музыке, и в изобразительном искусстве (потому для XX в. так типично появление произведений без названия, с одним лишь номером, — не только в музыке, но и в живописи, в поэзии же можно обходиться и без нумерации, обозначая простыми звездочками начало очередного лирического излияния). Эти художественные устремления сделали музыку, как и во времена романтизма, «идеальной моделью искусства и для новой поэзии, и для новой живописи»[22].

Еще одна эстетическая антиномия, существенная в морфологическом отношении, — противоречие между *«вещизмом»* и *«ассоцианизмом»*. Первый требует самого широкого развития дизайнерского созидания художественно сконструированных вещей, требует достоверного изображения вещей в живописи (она и пошла по этому пути — от так называемой «новой предметности» до гиперреализма), их конкретнейшего описания в литературе (тенденция «неообъективизма»)[23]. Второй, напротив, признает за искусством лишь право выражать неизобразимое, чисто духовное, даже словом не обозначаемое содержание и ведет к разрушению не только изображения вещи, но и самого слова, которое лишается своего предметного значения; отсюда главным, если не единственным, методом творчества становится *ассоциация* — чисто субъективное алогичное сближение различных образов, ощущений, эмоций; так абсолютизируются законы лирико-поэтической миниатюры и распространяются на все формы художественного творчества[24].

Скрещение всех выделенных нами факторов делает общую морфологическую картину буржуазной художественной культуры крайне неустойчивой и аритмичной, ибо преобладающим становится влияние то одного фактора, то

---

[22] Дмитриева Н. А. Указ. соч. С. 23.

[23] В начале 20-х годов Поль Синьяк на вопрос «Куда идет французская живопись?» ответил: «Мне кажется, что художники дошли до предела бесформенности, деформации, интеллектуальных спекуляций, отвращения к натуре»; поэтому необходимо «возвращение к натуре, к простоте, к традиции» (цит, по: Un siecle d'art moderne. L'histoire du salon des independants. 1884—1984. Paris, 1984. P. 153).

[24] В XX в. пластические искусства, отмечает Н. А. Дмитриева, стремятся «перерабатывать в своем лоне гибкую структуру словесного образа, основанного на ассоциативности, на установлении сокровенных связей между внешне разделенными явлениями, на “свободном блуждании вокруг вещи” (Дмитриева Н. А. Указ. соч. С. 15). Весьма показательно, что «выдающиеся художники XX в. охотно обращаются к иллюстрированию и оформлению книг, преимущественно поэтических, что в XIX в. было скорее исключением, чем правилом» (там же. С. 16).

другого, и, соответственно, на авансцену выходит то один, то другой способ художественного творчества. В этом смысле морфологический анализ буржуазной художественной культуры XX в. с предельной наглядностью выявляет ее «мозаичность» (А. Моль) и хаотичность, своего рода «броуново движение» ее элементов; таковы симптомы ее *глубокого и непреодолимого кризиса,* все более отчетливо осознаваемого самими идеологами буржуазии.

Часть III. Региональные особенности развития художественной культуры в эпоху становления капитализма

Вступление

Поскольку капитализм развился в «классической» форме в Западной Европе и США, постольку и художественная культура капиталистического типа сложилась именно здесь в наиболее «чистом» виде. Дело, разумеется, не в эстетическом превосходстве западноевропейского искусства над искусством других народов — речь идет только о *типологической представительности* художественной жизни данного региона в эту эпоху. Задача последующего анализа — выявить *особенности художественного развития других регионов* (хотя полностью охватить культуру человечества в этой книге оказалось невозможным). В нашем анализе исходными были следующие методологические предпосылки:

1. Процесс перехода от феодализма к капитализму есть *общая закономерность социально-экономического, духовного, а значит, и художественного развития человечества;* отсюда следует, что становление буржуазного типа художественной культуры является внутренней необходимостью, имманентной интенцией развития во всех регионах и всех странах земного шара, но проявлялась она в разное время и с разной степенью отчетливости, резкости, остроты.

2. Становление этого нового исторического типа художественной культуры повсеместно проходило *позднее, чем в Западной Европе,* отчасти под влиянием внутренних потребностей развития производительных сил, отчасти под прямым воздействием европейского капитализма. Поэтому однотипные по своему существу процессы протекали в разных региональных и национальных культурах не одновременно, а с большими или меньшими хронологическими расхождениями. Это выражалось и в наложении одних фаз историко-художественного процесса (ренессансной, классицистической, барочной, просветительской, романтической) на другие, и в столкновении этнически-традиционных, национально самобытных форм художественного освоения мира и институциональных структур с заимствуемыми из европейских культур или навязываемыми колонизаторами. Такую коллизию — столкновение традиционалистских тенденций, стремления сохранить и увековечить формы художественного сознания, свойственные феодализму, а подчас и первобытности, с революционизирующим культуру «западничеством» (например, ситуацию, сложившуюся в России при Петре I и сохранявшуюся в XIX в., или формирование латиноамериканской художественной культуры) — можно считать *типологически характерной для данного этапа развития человечества*.

3. Степень остроты отмеченных противоречий и возможность их разрешения находились в прямой зависимости *от близости или отдаленности каждого регионального и национального типа культуры от культуры Западной Европы* (речь идет, конечно, не о географической, а о духовной близости или отдаленности); например, в художественной культуре стран Центральной и Восточной Европы освоение западных влияний протекало более органично, чем в культурах ближневосточных, дальневосточных или латиноамериканских, а в мусульманских странах Среднего Востока — Азербайджане и Дагестане — этот процесс оказывался бесконечно более трудным, чем у христианизированных народов того же кавказского региона в Грузии и Армении.

4. Переход от феодального типа художественной культуры к капиталистическому имел в разных национальных условиях *разную степень эстетической эффективности* именно потому, что смена типов художественного сознания осуществлялась более или менее болезненно и далеко не всегда допускала синтетически-органическое снятие противоречий. Это сказалось, в частности, в неодинаковой выраженности ренессансоподобных процессов в разных регионах и странах, затем в неравномерном усвоении реалистических принципов художественного освоения мира, разработанных в европейской культуре XVIII–XIX вв., искусством других стран и регионов, а также в разной мере преодоления эклектичности их художественной жизни.

5. Специфичность художественного развития человечества имеет два уровня — *региональный* (уровень особенного) и *национальный* (уровень единичного). Соответственно, весь последующий анализ должен выявить своеобразие развития художественной культуры в рассматриваемых районах земного шара как в региональном, так и в конкретно-национальном масштабах. Естественно, что ограниченный объем книги позволил сделать это лишь в самых общих чертах и неизбежно схематично, однако в структурно-типологическом исследовании та или иная степень схематизма предопределена самой его установкой.

Во всех последующих главах нет того внутреннего членения, которое было последовательно проведено в анализе западноевропейской художественной культуры; отчасти это объясняется их небольшими размерами, а главным образом — уровнем развития художественной культуры буржуазного типа рассматриваемых регионов, не приводившим к достаточно четкой дифференциации различных аспектов художественного развития. Несмотря на это, каждая глава должна была дать ответ на общие вопросы типологического изучения истории художественной культуры: каковы *региональные особенности ее социокультурного контекста?* Как эти особенности объясняют своеобразие развития художественной культуры данного региона *во всех трех ее измерениях — институциональном, духовно-содержательном и морфологическом?* Каким было *теоретическое самосознание* художественной культуры в данном регионе и какую роль оно играло в ее развитии? Почему региональные черты культуры *по-разному проявлялись в разных странах* данного региона и как именно?

Глава 6 § 2. Развитие художественной культуры в России

В соавторстве с А. П. Валицкой

Типологическая общность культурно-исторического развития России и других восточноевропейских стран объясняется сходством процессов зарождения и формирования буржуазных отношений в недрах феодализма. Однако характер и темпы этих процессов, обусловленные особенностями государственного развития и собственными культурными традициями, порождали своеобразие содержания и форм русской художественной культуры.

Узел классовых противоречий в России — *крепостное право;* отношением к нему определялась острота идеологических столкновений на протяжении всего периода. В течение почти трех столетий в России сохранялись самые грубые формы крепостного рабства, задерживавшего социально-экономическое и культурное развитие страны, образование классов буржуазии и пролетариата; непомерное разрастание помещичьих и государственных латифундий обеспечивало политико-экономическое господство дворянского класса. Борьба народных масс против крепостников-помещиков (при наличии более или менее устойчивых монархических иллюзий) объективно способствовала развитию капиталистических тенденций, углублению противоречий в самом дворянстве. 43 области духовной культуры классовая борьба проявлялась в специфических для каждого периода формах: в позднем средневековье это ереси, направленные против духовной монополии церкви и церковников (раскол), которые катализировали развитие гуманистических идей; в XVIII в., особенно после крестьянской войны под руководством Е. Пугачева, это антикрепостническая идеология Просвещения; в XIX столетии — это дворянская волна освободительного движения в России (восстание декабристов) и становление идеологии декабризма, явившейся итогом длительного процесса подготовки общественного сознания России к активному политическому действию.

На протяжении рассматриваемого периода российская государственность развивалась от сословно-представительной монархии к абсолютизму, к установлению *дворянско-чиновничьей монархии*[1]. Формирование абсолютизма и его дальнейшая эволюция в сторону *буржуазной монархии* были обусловлены теми же причинами, что и в других европейских странах, но характер и темпы этой эволюции были существенно иными: в России переход от феодальной формации к капиталистической не привел к коренной ломке надстройки, и самодержавие просуществовало до начала XX в. Деспотизм усиливается и в XVIII в., и

[1] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 99, 455–456.

в XIX в., особенно в последекабристский период, в то время как в большинстве стран Запада в результате победы буржуазных революций уже утвердились капитализм, парламентский строй, буржуазные свободы [2].

Роль государственной власти в развитии отечественной культуры от средневековья к Новому времени двойственна: с одной стороны, особенно на ранней стадии развития государственного аппарата, она выступает как *консолидирующая сила — художественного процесса,* способствует становлению «светских» форм творчества, освобождению от духовной власти церкви и теологии, притоку новых веяний европейского происхождения; в период петровских реформ учреждаются новые институциональные формы управления художественным образованием и творчеством, активизируется процесс сближения искусства с общественной жизнью. С другой стороны, политика абсолютизма отчетливо ориентирована на *размежевание* ремесленно-фольклорного и профессионального искусства, на *усиление служебных по отношению к политике правительства функций,* на сдерживание демократизации искусства, подавление оппозиционных идей, противодействие тенденциям к свободе творческой индивидуальности.

С XVII до начала XX в. художественная культура России формируется в сложных взаимодействиях с культурами других народов, причем для отдельных этапов ее истории характерна собственная «география» освоения зарубежного и национального культурного опыта. Так, во второй половине XVII в. в сфере внимания русских теоретиков и мастеров искусства — Польша, Украина, Белоруссия; в петровское время — северная Европа (Голландия, Германия); затем активизируется интерес к культуре Франции, а в конце XVIII в. — к немецкой эстетике и философии, идеям английских и французских теоретиков, к итальянской художественной теории и практике, в первой половине XIX в. — к немецкой философии. Каждый последующий период не отменял, но переакцентировал и усиливал наметившиеся ранее связи. Характер отношения России к художественной теории и искусству западноевропейских стран следует определить как *активное избирательное усвоение и трансформацию* в соответствии с потребностями собственного культурного развития, с учетом национальных художественных традиций.

Другой тип культурных взаимоотношений продолжает развиваться между Россией и странами Южной и Центральной Европы. Связи с генетически близкими культурами были обоюдозначимыми; их характер изменялся потому, что Россия ранее других славянских стран освободилась от иноземного ига и приступила к строительству собственной государственности и национальной культуры; если в XVII в. Россия активно «берет», то в XVIII и особенно в XIX столетии, когда, постепенно добиваясь государственной независимости, народы Балкан и

[2] См. об этом: Троицкий С. М. Россия в XVIII веке. М., 1982. С. 5, 17; Переход от феодализма к капитализму в России. М., 1969; Павленко Н. И. К вопросу об эволюции дворянства в XVII–XVIII вв. В кн.: Вопросы генезиса капитализма в России. Л., 1960; Черепнин Л. В. К вопросу о складывании абсолютной монархии в России (XVI—XVIII вв.). — В кн.: Вопросы методологии исторического исследования. М., 1981. С. 183– 205.

Центральной Европы переживают период национального возрождения, русская культура становится по преимуществу «дающей».

Третий тип — взаимоотношения русской и национальных культур тех народов, которые в разное время входили в состав многонационального государства Российского, — народов Урала и Западной Сибири, Украины, Белоруссии, Закавказья, Прибалтики, Средней Азии. Приток инонациональных элементов в русскую культуру ощущается все более интенсивно и определяется уровнем развития культуры этих народов: отсталые в экономическом отношении испытывают особенно сильное воздействие русской культуры (в морфологическом, содержательном, институциональном отношениях), а более развитые вносят собственный вклад в общегосударственный культурный процесс. Несмотря на колонизаторскую, экспансионистскую политику царизма, взаимодействие культур народов России следует охарактеризовать как *синтез и взаимообогащение, ведущие* к формированию *многонациональной художественной культуры,* явившейся историческим фундаментом социалистической всенародной культуры после победы Октябрьской революции. В художественной культуре России рассматриваемого периода углубляется ее *социальная дифференциация,* но вместе с тем усиливаются процессы *диффузного взаимодействия* между ее составляющими — официальной («высокой», профессиональной) культурой, курируемой государством (церковь утрачивает духовную власть), и культурой народных масс («фольклорным» пластом), которая берет начала в недрах восточнославянских родоплеменных союзов, формируется в Древней Руси и продолжает свое полнокровное существование на протяжении всей отечественной истории. В недрах официально-государственной культуры заметна прослойка «элитарной» культуры, обслуживающей господствующий класс (аристократию и двор) и обладающей особой восприимчивостью к иноземным новшествам. Начиная с XVII в. складывается и развивается «третья культура»[3], самодеятельно-ремесленная, с одной стороны опиравшаяся на фольклорные традиции, а с другой — тяготевшая к формам официального искусства. Во взаимодействии этих трех слоев культуры, часто конфликтном, преобладает тенденция к единой общенациональной культуре на основе сближения официального искусства и фольклорной стихии, вдохновлявшегося идеями народности и национальности. Эти эстетические принципы утверждались в эстетике Просвещения (П. Плавильщиков, Н. Львов, А. Радищев), были особенно важными в эпоху декабризма в первой четверти XIX в. (К. Рылеев, А. Пушкин) и приобрели основополагающее значение в творчестве и эстетике реалистического типа в середине XIX в.

В формировании русской национальной культуры все более активно участвует *интеллигенция,* первоначально составлявшаяся из образованных людей двух привилегированных сословий— духовенства и дворян; в первой половине XVIII столетия появляются интеллигенты-разночинцы, а во второй половине века выделяется особая социальная группа — *крепостная интеллигенция* (актеры, живо-

[3] Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. М., 1983.

писцы, архитекторы, музыканты, поэты); если в XVII — первой половине XIX в. ведущая роль в культуре принадлежит дворянской интеллигенции, то во второй половине XIX в. — разночинцам; в состав разночинной интеллигенции[4] (особенно после отмены крепостного права в 1861 г.) вливаются выходцы из крестьян[5]. Внутри рассматриваемого периода определяется по крайней мере четыре содержательно и стилистически различных этапа: первый (вторая половина XVII — первая половина XVIII в.) правомерно назвать *предпросветительским,* второй (вторая половина XVIII в.) — эпохой *Просвещения,* третий (первая половина XIX в.) — временем *декабризма и последекабристской реакции,* четвертый (вторая половина XIX — начало XX в.)—движением *от революционно-демократической ориентации к пролетарской;* в художественном отношении первый этап можно охарактеризовать как *ренессансно-барочный,* второй — как *классицистический,* третий — как *романтический;* четвертый — как время формирования и расцвета *критического реализма.* Каждый из этих этапов имеет собственную периодизацию.

Художественная культура России во второй половине XVII— первой половине XVIII в. характеризуется *ренессансным по своему типу процессом перехода от средневековья к Новому времени,* однако здесь он принимал *преимущественно барочные формы*[6]. Теологическая антиномия реального и трансцендентного, земного и небесного, плотского и духовного, конечного и вечного еще оставалась в силе, но традиционно-средневековый способ мышления все более решительно вытеснялся светским, рациональным познанием и опытом. Наблюдение живого, воспроизведение многообразных форм реального мира разрушали средневековую картину бытия. Историческое движение художественно-эстетических представлений во второй половине XVII в. — в последовательном и постепенном смещении акцента с тезиса о красоте как сущности бытия к вопросу о пребывании, формах и способах выражения красоты в нравственно-эстетическом, общественно-бытовом и политико-государственном устройстве и утверждении к концу периода идеи этико-эстетической ценности созидания, познания, отношения к гражданскому долгу[7]. Стадионально меняется и стилистическая доминанта: «Слово было знаме-

---

[4] В. И. Ленин относил к разночинцам «образованных представителей либеральной и демократической буржуазии, принадлежавших не к дворянству, а к чиновничеству, мещанству, купечеству, крестьянству» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 93–94).

[5] Штранге М. М. Демократическая интеллигенция в России в XVIII веке. М., 1963; Коган Л. А. Крепостные вольнодумцы (XIX век). М., 1966; Курмачева М. Д. Крепостная интеллигенция России. Вторая половина XVIII —начало XIX вв. М., 1983.

[6] Концепция разработана Д. С. Лихачевым; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 204—214. См. также: Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974; Демин А. С. Русская литература второй половины XVII —начала XVIII века. М., 1977.

[7] Об этом, в частности, свидетельствуют эстетико-художественные трактаты второй половины XVII в. С. Ушакова, И. Владимирова, И. Коренева. См. также: Маутхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976; Валицкая А. П. Русская эстетика в XVIII веке. С. 21–33.

нием московского периода русского барокко, вещь стала знамением барокко петербургского»[8]. При этом следует иметь в виду *многоликость проявления барокко в каждом из социально-определенных слоев культуры:* в элитарной культуре книжников, в публицистическом синтезе искусств петровской поры, в ремесленно-фольклорной «третьей культуре».

В культуре петровской эпохи, при всей противоречивости и разнообразии составляющих ее элементов — традиционно-русских, заимствованных и трансформированных образных форм,— прослеживаются *три стилистические тенденции:* утверждение «славы российской» нашло выражение в формах публицистического барокко с его *панегирической приподнятостью;* отрицание устаревших форм жизни отлилось в *гротескных* приемах барокко, смешанных с *натурализмом* «смеховой» скоморошеской стилистики; становление нового — в простоте и регулярности государственных устроений, деловитом лаконизме выразительных средств *рационально-реалистического характера* («голландская» архитектура, живописный портрет, стилистика петровских деловых бумаг).

Во второй четверти XVIII в. культурная реформация замедлилась, но началось теоретическое осмысление происшедших перемен. Это был период «первоначального накопления» философско-мировоззренческих и теоретико-художественных идей, легших в основание идеологии русского Просвещения (Ф. Прокопович, В. Татищев, А. Кантемир, В. Тредиаковский, М. Ломоносов). Важно подчеркнуть, что «переходный период» завершился к середине столетия, окончательно разрушив средневековую картину мира.

Мировоззренческая целостность в общественном сознании России сформировалась в эпоху Просвещения. Опираясь на философию деизма[9], просветители исходили из признания двух форм бытия: «предвечной» вневременной субстанции и возникшей вследствие «первотолчка» движущейся «вещественности» (наиболее отчетливо — у А. Радищева). Важной философской идеей русского Просвещения является обоснование единства мира действием всеобщего «естественного закона» стремления к совершенству, которому подчиняются природа и ее формы, общественная история, история наук и художеств, человек в его духовно-нравственной и физической сущности. Категория *совершенства* выступает в универсальном значении «пружины» и «цели» бытия, критерием оценки многообразных форм существующего и созидаемого человеком (художественного) мира. Центральное звено в мировоззренческой целостности Просвещения — *учение о человеке,* который предстает как духовно-нравственное существо (достаточно абстрактный умозрительный конструкт), вершина лестницы природных существ, стремящихся к гармонии общественного, природного и собственного нравственного мира (Н. Новиков, А. Радищев, Я. Козельский и др.).

---

[8] Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 188.

[9] Ф. Энгельс определял деизм как неразвитую форму материализма (См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 22. С. 311).

В теории познания ведущая идея русского Просвещения — *рационализм;* при этом, как правило, разум не противостоит чувству, но является следующей за ним ступенью познания — в рассуждениях и умозаключениях. Искусство эпохи развивается как художественный эквивалент просветительской «картины мира»; его стилистической доминантой является *классицизм,* который сложился в более сжатые, чем в Западной Европе, сроки, не имел за собою национальных традиций и художественного опыта Возрождения (античные и возрожденческие тенденции осваивались в России через посредство европейских мастеров и теоретиков). В русской художественной культуре классицизм не проявился «в чистом виде»[10], будучи не столько этапом, сколько одним из направлений, взаимодействовавшим с другими — с барокко[11], с тенденциями реалистического характера, с сентиментализмом, а в конце XVIII — начале XIX в. — с романтизмом. Наиболее отчетливо классицизм воплотился в архитектуре (первая «волна»—1760—1790 гг., вторая— первая четверть XIX в.), в литературе же его влияние прослеживается на протяжении трех десятилетий[12] — от «Эпистол» А. Сумарокова до первых од Г. Державина; живопись осваивает классицистические формы в историческом и портретном жанрах, скульптура — в монументальных формах, в целом же творчество всех ведущих мастеров русского искусства демонстрирует *художественно-стилистический синтез, не сводимый к классицизму*. Однако общность творческих устремлений В. Баженова, М. Казакова и Д. Кваренги, М. Ломоносова и Д. Фонвизина, А. Сумарокова и Г. Державина, И. Крылова и А. Радищева, А. Лосенко, Ф. Шубина и Ф. Рокотова проявилась в *идеализирующем* характере их искусства, в понимании цели творчества как воссоздания *должного, а не реально существующего,* или существующего с точки зрения его *соответствия совершенству;* поэтому пристальное внимание к «натуре», жажда естественности и искренности, простоты выражения не становятся самоцелью — конкретное интересует художника лишь как средство выражения всеобщего, художественный образ «составляется» из отдельных совершенных качеств, найденных в «натуре» — истории, природе, современной жизни, облике современников, и, как правило, ассоциативно аргументируется символико-атрибутивным, аллегорическим способом («говорящие» фамилии и имена персонажей театра и литературы, атрибутика в поэзии, живописи, скульптуре); при этом искусство эпохи обладает *активной демократической и просветительской направленностью,* стремится говорить для и от имени всего народа.

Художественная теория и практика первой половины XIX столетия переосмыслили или отвергли некоторые философские, идейно-политические, эстетические положения Просвещения, «рассыпали» его мировоззренческую

---

[10] См. об этом: Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981. С. 31 и др.

[11] Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века. Русская литература, 1969. № 2. С. 42.

[12] См.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 127.

целостность. Преемником идеологии Просвещения стал *декабризм с* его антикрепостнической и антидеспотической направленностью, а в художественной теории и практике господство завоевал *романтизм,* продолживший исследование человеческой природы в ее конфликтных отношениях с природой, обществом, богом и судьбой, в столкновении противоречивых страстей! Два события отечественной истории обозначили рубежи русского романтизма: Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов (14 декабря 1825). Подъем национального самосознания, возможность самораскрытия гражданственно мыслящей и патриотически чувствующей личности, ощущение единства с народом — эти качества общественного умонастроения определили содержание и стилистическое своеобразие «героического» этапа русского романтизма, его непротиворечивость просветительским этико-эстетическим и художественным идеалам. После поражения восстания декабристов и наступления николаевской реакции вера в возможность и результативность активного общественного действия уступает место рефлексии и напряженному поиску антитезы неудовлетворяющей действительности — таково содержание второго, «трагического», периода русского романтизма.

Философско-эстетическая и теоретико-художественная мысль первой половины XIX в. развивалась в основном в двух направлениях — *традиционно-просветительском, рационалистическом* (А. Мерзляков, И. Мартынов, Н. Надеждин и др.) и, говоря условно, *шеллингианском,* возникшем в 1820-х годах (И. Кронеберг, В. Одоевский, Д. Венивитинов). В начале века рождается русская художественная критика, важнейшие проблемы которой — отношения «старой» и «новой» поэзии, природа, метод и общественная направленность художественного творчества; результатом этих обсуждений становится формулирование художественных принципов *реализма*[13] как творческого метода (О. Сомов, К. Рылеев, Д. Писарев, В. Белинский).

В художественной практике русского искусства романтизм раньше и полнее всего проявился в поэзии (В. Жуковский, К. Рылеев) и живописном портрете (О. Кипренский, А. Орловский), в «трагическом» варианте — в исторической живописи (К. Брюллов, Ф. Бруни) и философской лирике (Д. Веневитинов, М. Лермонтов). Однако в творчестве ведущих мастеров эпохи (А. Пушкин, А. Иванов, Н. Гоголь) отчетливо прослеживается *движение к реалистическому методу*.

Романтизм противопоставил статичности классицистического идеала представления о текучести исторического и психологического времени, о вечном борении страстей, столкновении человека и природы, судьбы и воли, чувств и разума, а используемые им классицистические формы постепенно изнутри преодолевались собственно романтическими (близкими барокко) стилевыми принципами. В России романтизм не противостоял и просветительскому реализму с

[13] См. подробнее: Соболев П. В. 1) Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Л., ч. I, 1972; ч. II, 1975; 2) Эстетика Белинского. М., 1980. См. также: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969; Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981; Валицкая А. П. Проблемы романтизма в русской живописи первой трети XIX в.: Автореф. канд. дис. Л., 1972.

его вниманием к натуре, требованием простоты и правды, народного вкуса, признанием несоответствия должного и существующего (сатира). Более того, романтики углубили и развили эти открытия до особого внимания к этнографии и особенностям национального характера, к точности передачи душевных движений, анализируемых в лучшие минуты жизни героя, подошли к пониманию детерминированности характера обстоятельствами социальной и исторической жизни. Движение русского искусства от пушкинского периода к гоголевскому (от брюлловского к федотовскому в живописи) — логическое продолжение и развитие завоеваний просветительского реализма.

На протяжении всего периода истории русской художественной культуры второй половины XVII — начала XX в. меняется и ее *морфологическая картина*. К концу XVII в. средневековый синтез искусств распался, и каждое из них должно было решать собственные социально-художественные задачи, конструировать собственный художественный мир; на этой основе складывался *барочный принцип* взаимодействия видов и жанров искусства. Так, русская архитектура (от «нарышкинского барокко» до Растрелли) декосмологизируется: архитектурный образ — это уже не столько «земное небо», сколько устроенный человеком земной мир, вещь, имеющая самостоятельную эстетическую ценность, декоративно насыщенная, функционально осмысленная. Храмовое зодчество уступало первенствующую роль зодчеству гражданскому, живопись теряла «начало-держательное» положение в системе искусств и сближалась с литературой, обретая функцию общественного устроения и памяти, познания и отражения окружающего мира; в ней шло активное жанрообразование. Становится своеобразным развитие скульптуры, сдерживавшееся православием в средние века, рождается портрет, кристаллизуются ее декоративно-монументальные жанры. Вместе с тем развертывается процесс так называемой «европеизации русской литературы, точнее — ее региональной и внутриевропейской переориентации»[14], веское творчество делается все более публицистичным[15], «вживляются» западноевропейские формы романа, поэтические жанры[16]. Драматичность общественной и личной жизни людей переходной эпохи, напряженность мироощущения, новые горизонты познания отразились в судьбах русского театра, который не только обретает статус самостоятельного вида искусства, но активно «присутствует в других формах творчества — литературе, музыке, живописи, скульптуре, книжной графике, становится элементом общественного и частного быта, научного изложения и педагогики (“школьная драма”)»[17].

---

[14] Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. С. 93.

[15] Демин А. С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. С. 34; Елеонская А. С. Русская публицистика XVII века. М., 1978.

[16] Анализ этого процесса дан Д. С. Лихачевым: Лихачев Д. С. 1) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 13–14; 2) Развитие русской литературы X–XVII вв. С. 28–36.

[17] Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. М., 1981.

Пропаганда нового мироотношения в петровскую эпоху требовала масштабных форм идеологического воздействия; такой формой стали «всенародные торжествования», триумфальные шествия, фейерверки. В первой четверти XVIII в. возникает своеобразный синтез искусств: поэзия, живопись, музыка и архитектура включаются в *массовое театрализованное действо*[18].

В морфологическом аспекте культуры эпохи Просвещения примечательно расхождение художественной теории и практики искусства в трактовке видовой и жанровой систем. Теоретически декларируется иерархия жанров в зависимости от их способности выражать «непотрясаемые» всеобщие истины: в верхнем регистре литературы — ода и трагедия, в живописи — историческая картина, в скульптуре — историко-монументальный жанр, тогда как в практике художественного творчества превалируют жанры, непосредственно «приближенные» к человеку— центральному звену мировоззренческой системы: портрет в живописи и скульптуре, прозаические и лирко-поэтические жанры в литературе. Вообще можно сказать, что основной силой, определяющей становление жанрово-видовой системы во второй половине XVII — первой четверти XIX веков, является ренессансно-гуманистическое исследование личности: от древнерусской агиографии, проповеди-исповеди (Аввакум, Ф. Прокопович), через «прививку» жанров приключенческого, психологического европейского романов к социально окрашенному, лирически-интимному роману-путешествию (Н. Карамзин, А. Радищев). Романтизм в России не привел к коренной ломке просветительской морфологической системы искусств; оставив по существу прежней субординацию видов и жанров, он *обогатил их содержательно,* наметил возможность и необходимость *переходных жанровых форм,* чрезвычайно раздвинул их рамки, подготавливая становление новой — *реалистической* — системы.

В дальнейшем движении русской художественной культуры можно выделить *три периода:* 40-е — середина 90-х годов XIX в., прошедшие под знаком крестьянского освободительного движения; вторая половина 90-х годов — первая половина 1900-х, идейной осью которых являлась подготовка и осуществление буржуазно-демократической революции в условиях пролетарского этапа революционного движения; следующее десятилетие, разделившее революцию 1905–1907 годов и Великую Октябрьскую социалистическую революцию и поставившее развитие художественной культуры в зависимость от этих драматических для истории России процессов. Какой бы ни была реакция писателей и художников на революционное движение на каждом из этих этапов — позитивной, негативной

[18] Алексеева М. А. Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. — В кн.: Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М., 1977.

или отстраненной, оно втягивало общественное сознание в свою орбиту с такой силой, что становилось действительно *определяющим фактором эволюции художественной культуры.*

Определяющим, но, разумеется, не единственным. Художественное развитие страны было связано и с экономическими процессами, вызванными развитием капитализма, все шире и интенсивнее подчинявшего себе материальное и духовное производство в городе и в деревне, и с изменением образа жизни и самочувствия личности в трансформировавшихся условиях социального бытия, и с кризисом религиозного и традиционно-нравственного сознания, и со все более решительным преодолением былого разрыва между городской и крестьянской культурами. В этом контексте чрезвычайно важным фактором, определившим своеобразие всего духовного развития страны, было *обостренное обсуждение проблемы отношений между Россией и Западом,* начатое еще в первой половине века полемикой западников и славянофилов. Обсуждение это имело социально-политический и социально-психологический, общекультурный и специфически эстетический аспекты и, соответственно, многосторонне влияло на движение художественной культуры.

Начиная с 40-х годов XIX в. развитие русской художественной культуры определялось формированием неизвестного ей прежде и гораздо более радикального, чем на Западе, творческого метода, которому современники дали название «натуральная школа» или «гоголевское направление», а впоследствии его именовали *критическим реализмом.* Это движение началось в литературе и захватило крупнейших представителей российской художественной словесности — И. Тургенева и И. Гончарова, Л. Толстого и Ф. Достоевского; оно не остановилось на границах прозаических жанров — Н. Некрасов внедрил его в казалось бы наименее доступную этому методу форму поэзии. Из литературы движение это распространилось на театр— от Н. Гоголя до Н. Островского и А. Сухово-Кобылина, на живопись — от П. Федотова и В. Перова до передвижников и И. Репина, даже на музыку — на творчество А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, и не смогло проникнуть лишь в те области художественной культуры, которые неспособны по самой своей природе к критическому отражению социальной жизни — в архитектуру и прикладные искусства [19].

Характеристика критического реализма Л. Толстого, данная В. И. Лениным, может быть с известными оговорками отнесена ко всему этому художественному движению в России: оно довело анализ прозаической и уродливой социальной жизни до «срывания всех и всяческих масок»[20], не идеализируя ни один из классов, даже крестьянство, и не обойдя вниманием ни одну из сфер жизни, даже религиозную и интимно-лирическую; идейно-эстетическая сила такого беспощадно-

[19] Отдельные аспекты развития русской художественной культуры этого времени освещены в работах московского коллектива исследователей: Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979; Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. М., 1982.

[20] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 209.

критического, подчас гротескно-сатирического, изображения жизни позволила России сделать «шаг вперед в художественном развитии всего человечества»[21]. В тех же работах В. И. Ленина мы находим точное объяснение причин своеобразия развития в данном направлении русской художественной культуры — оно было порождено *ее связью с борьбой за освобождение крестьянства,* вначале от крепостной зависимости, а затем от капиталистической эксплуатации. Связь эта далеко не всегда была прямой, не всегда осознавалась на политическом уровне, ограничиваясь протестом и эстетическим неприятием «гнусной» действительности (В. Белинский), но пафос всего этого направления русской художественной культуры определялся именно *сознанием необходимости включения искусства в социальный, идеологический общекультурный контекст, верой в высокую просветительскую, гражданственно-воспитательную, духовно возвышающую силу искусства.*

Мощь реалистического направления русской литературы и искусства объясняет появление еще одного уникального явления художественной культуры XIX в. — *революционно-демократической эстетики и опиравшейся на нее литературно-художественной критики,* которые теоретически осмыслили программу развития художественного творчества по данному пути, направляли его и защищали от идейно-эстетических противников. Масштаб деятельности В. Белинского, А. Герцена, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, Д. Писарева, М. Салтыкова-Щедрина, соединивших критику не только с эстетикой, но с философией и политической мыслью, не имеет аналогов в западноевропейской культуре XIX в., ибо объясняется особенностями социального развития России, сходного во многих отношениях не столько с современным уровнем Западной Европы, сколько с ее состоянием в недалеком прошлом — в XVIII в. (Н. Чернышевский исходил из этого, когда решил писать монографию о Лессинге); поэтому эстетика и критика (добавим имена художественного критика В. Стасова и музыкального критика А. Серова, опиравшихся на эстетику революционных демократов) сыграли в развитии России несравненно большую роль, чем они играли на Западе; и по содержанию своему—по связи близкой к фейербахианству *материалистической философской основы с идеалами утопического социализма и революционно-демократическим, крестьянским идейным пафосом* — они отличались от близких в том или ином отношении эстетических концепций передовых мыслителей Западной Европы. Даже отказываясь от революционной программы и заменяя ее упованием на религиозно-этический путь преобразования мира, русская демократическая эстетика все же сохраняла верность крестьянской психологии как отправной точке при осмыслении всех проблем теории искусства — таково эстетическое учение Льва Толстого, получившее мировую известность именно по этой причине (а не только благодаря славе Толстого-художника).

Одним из самых ярких проявлений крестьянско-демократической ориентации художественного развития России, отличавшей его от западноев-

[21] Там же. Т. 20. С. 19.

ропейской типологической нормы, была *связь профессионального искусства с народным и ее обостренное осознание*. Начавшаяся в сказках А. Пушкина и Н. Гоголя и песнях А. Кольцова, сформулированная в неоднократно цитировавшемся А. Серовым афоризме М. Глинки «Музыку создает народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем», прошедшая через творчество М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, обернувшаяся попытками перенести в каменное зодчество второй половины XIX в. формы деревянного крестьянского сооружения, дошедшая до разработки абрамцевского и талашкинского вариантов «неорусского» стилей целостного оформления быта, эта связь «ученого» искусства с фольклором не сходила с авансцены русской художественной культуры, но, правда, была односторонней — само крестьянское искусство почти не реагировало на процессы, протекавшие в художественной культуре города, сохраняя достаточно устойчиво свою традиционную структуру. Главные изменения, которые наметились здесь в XIX и развились в XX в., связаны с появлением новой отрасли народного искусства — *городского фольклора,* кристаллизовавшегося и в поэзии, и в песне, и в изобразительных искусствах [22].

Как бы ни был, однако, могуч русский критический реализм, и как бы ни возрастал его авторитет в европейской художественной культуре, он не мог не вызывать оппозиции — и со стороны консервативных общественных сил, и со стороны социально-индифферентных кругов художественной интеллигенции, которые противопоставляли (то же происходило и в странах Западной Европы) *эстетико-гедонистическую функцию* искусства его *гражданской активности*. В области изобразительного искусства эта антиреалистическая позиция имела прочную организационную опору в Академии художеств, делавшей все возможное для увековечивания классицизма, хотя он становился все более духовно опустошенным и формализованным; только ценой прямого бунта против академизма 14 протестантов могли вырваться из его плена и заложить основы так называемого *передвижничества* — движения, выработавшего собственные организационные формы свободного экспонирования и передвижения выставок по стране. В музыкальной жизни сопротивление демократическому движению «Могучей кучки» также опиралось на жесткую политику официальных художественных институтов — императорских театров, концертных организаций. В литературе политику ограничения, сдерживания критического реализма проводили цензура и руководство большинства журналов, стоявшее на реакционных политических позициях. Соответственно, в художественной жизни страны социально-активному движению критического реализма противостояли и отвлеченный академизм, и «чистое искусство» («мотыльковая поэзия», по саркастическому определению М. Салтыкова-Щедрина), однако определяющей, доминирующей оставалась *реалистическая направленность художественного развития,* соединявшего реализм

[22] Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983; Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975.

если не с политической, то с обостренной нравственной проблематикой социальной жизни человека [23].

Объяснялось это в первую очередь запоздалым развитием капитализма в России и, следовательно, сравнительной прочностью феодальных отношений (крепостное право сохранялось в стране до начала шестидесятых годов!). Поэтому собственно буржуазные явления, столь характерные для культуры Западной Европы и США: позитивистское мышление и индивидуалистическая психология, натурализм и формализм, — получали в России более позднее и гораздо менее глубокое развитие. Центральными здесь оказались проблемы и категории *крестьянско-демократической, а не буржуазной природы* — оттого понятие «народность» стало одним из главных в самоосмыслении русской художественной культуры, хотя интерпретировалось оно по-разному — и в прогрессивном духе (А. Пушкин и В. Белинский), и в реакционном (формула Уварова и Николая I «православие, самодержавие, народность»), и в духе славянофильства и «почвенничества».

В XX в. развитие русской художественной культуры определялось столкновением двух факторов: с одной стороны, все более тесным ее *приобщением к западноевропейской культуре* обусловленным «выравниванием» общего уровня социального развития и всесторонним расширением культурных связей России и Запада, с другой же стороны, *своеобразием развития России,* пережившей в начале века три революционных взрыва и открывшей человечеству путь к социализму. Типологический угол зрения настоящего исследования избавляет нас от необходимости характеризовать процессы, сближавшие русскую художественную культуру с западной, и позволяет остановиться только на национальных особенностях первой [24].

Хотя явственная печать национального своеобразия лежала на большей части художественных процессов, протекавших в России в начале XX в.: на развитии реализма в литературе (творчество А. Чехова и И. Бунина), в сценическом искусстве (деятельность Московского Художественного театра под руководством К. Станиславского и В. Немировича-Данченко и петербургского балета М. Фокина и А. Горского), на практике и теории символизма и футуризма, на модерне, завоевавшем пластические искусства, на движении «Мира искусства» и декадентских течениях в поэзии, даже на юном кинематографе, — *наиболее зна-*

[23] О значении нравственной проблематики в русском искусстве см.: Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967; Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись: Мысли и думы. Л.; М., 1966. С. 28–29; Лихачев Д. Заметки о русском. М., 1981.

[24] Обстоятельное общее описание русской художественной культуры на рубеже веков дано в первых двух книгах коллективного исследования «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века» (кн. 1–2. М., 1968—1970), а также в монографиях: Стернин Г. Ю. 1) Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970; 2) Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976; Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976.

чительным в типологическом аспекте был вклад, внесенный русской художественной культурой в становление социалистического искусства. В повести «Мать» и в драме «Враги» М. Горький представил основные принципы *нового творческого метода,* способного изображать жизнь в ее революционном развитии и вдохновляемого идеями коммунизма[25]; теоретическим основанием этого метода стали ленинская работа «Партийная организация и партийная литература» и его цикл статей о творчестве Л. Толстого. Иным путем — не от критического реализма и романтизма, а от футуристического разрушения традиционных гармонических поэтических структур и выработки нового художественного языка, способного выразить новое, гражданственно заостренное, антибуржуазное содержание — шел В. Маяковский — единственный художник в России, пророчески предугадавший приближение великого революционного взрыва:

В терновом венце революций
Грядет шестнадцатый год...

и осознавший себя его «предтечей». Не удивительно, что после революции искусство М. Горького и В. Маяковского сыграло решающую роль в формировании социалистической художественной культуры в советской стране.

[25] Бурсов Б. И. Роман Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма. М., 1955; Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в литературе. М.– Л., 1966.

Глава 8. Развитие художественной культуры в странах Среднего Востока

§ 1. Особенности художественной культуры Среднего Востока и Кавказа в XVIII–XX вв.

Для типологического изучения истории мировой художественной культуры искусство народов Кавказа в Новое и Новейшее время представляет особый интерес. Интерес этот определяется, во-первых, тем, что географическая и в ряде существенных отношений социокультурная близость грузин, армян, азербайджанцев, народов Северного Кавказа противоречиво сплетена с их этническими, религиозными, социально-психологическими различиями; поэтому в художественном развитии Кавказа можно увидеть *и особенности каждой национальной культуры, и черты сверхнациональной — региональной — общности.* Во-вторых, географическое расположение Кавказа сделало его *драматической точкой пересечения противоположных общественных и культурных сил.* Автор одной из статей «Кавказского вестника» писал в 1847 г., что Тифлис напоминает двуликого Януса, который «одним лицом смотрит в Азию; другим в Европу»[1]. Спустя полвека В. Брюсов восклицал, обращаясь «К армянам»: «Да! Вы поставлены на грани Двух разных спорящих миров...»

Оба эти суждения можно с полным правом отнести ко всем народам Кавказа; их жизнь действительно протекала «на грани» — и не только Востока и Запада, т.е. Европы и Азии, но и Севера и Юга, т.е. Российской и Османской империй; так сомкнулись на Кавказе мусульманство и христианство, культура горцев и горожан, феодальная древность и капиталистическая экспансия, прочность национальных традиций и освоение завоеваний западной культуры, трудолюбие и воинственность, патриотизм, доходящий до стремления к культурному обособлению, и открытость влияниям соседних и более отдаленных культур — иранской и русской, французской и итальянской.

Все эти противоречия выявились с полной отчетливостью в XVIII–XIX вв. — кавказское средневековье, как и в других районах Востока и Запада, было достаточно замкнутым и типологически «чистым»[2]. Процессы, развернувшиеся здесь в XII–XIII вв. и квалифицируемые в последние десятилетия как «ренессансные»[3],

---

[1] Цит. по: История искусства народов СССР. Т. 5. М., 1979. С. 339.

[2] Поэтому и не возникло необходимости выделить его для специального анализа в книге «Художественная культура в докапиталистических формациях» (Л., 1984).

[3] См. подробнее: Нуцубидзе Ш. И. Руставели и восточный Ренессанс. Т. 1. 1947. Тбилиси, 1967; Чалоян В. К. Армянский Ренессанс. М., 1963; Гаджиев А. А. Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку, 1980; Проблемы азербайджанского Ренессанса. Баку, 1984.

действительно имели ряд общих черт с западноевропейским Возрождением, но и радикально от него отличались — отличались в первую очередь тем, что *не были порождением переходной от феодализма к капитализму эпохи*[4], оставаясь выражением антифеодальных и антиклерикальных духовных сил *в пределах феодального общества и феодальной культуры*. Вряд ли следует считать, что не назвав эти явления «Ренессансом», мы умалим их идейное и художественное значение, — Ренессанс является отнюдь не единственной формой расцвета гуманистического сознания в общественной мысли и искусстве.

Как бы то ни было, но еще в XVII в. Кавказ, пережив трагическое монгольское нашествие, оставался чисто феодальным районом мира и находился под властью Османской империи; только два грузинских царства сохраняли известную самостоятельность, хотя и они находились в вассальной зависимости от иранских ханов. Лишь в XVIII в. в Закавказье развернулось широкое освободительное движение, начавшееся в Дагестане; трудности борьбы вынуждали правителей кавказских народов искать поддержки у северного соседа. — России; процесс этот завершился в начале XIX в. включением Грузии, Дагестана, Азербайджана, а затем и Армении и народов Северного Кавказа в состав Российской империи.

Это не могло не иметь самых серьезных последствий для развития художественной культуры кавказских народов. С одной стороны, усиливались их контакты друг с другом — так, многие армянские художники и музыканты учились и даже оставались жить и работать в Тифлисе; этот город по праву считался центром музыкальной культуры не одной Грузии, но всего Закавказья; здесь работал с 1863 г. армянский театр, здесь же издавались армянские книги и азербайджанский сатирический журнал «Молла Насреддин»; в XIX в. в Тифлисе работало Художественное общество, имевшее свою художественную школу, Музыкальное общество (в 1872 г. они объединились в Общество поощрения изящных искусств), в 1901 г. была создана Школа живописи и скульптуры, и училась здесь отнюдь не только грузинская молодежь[5].

В известном смысле символическим можно считать творчество Саят Новаашуга, который пел на армянском, грузинском и азербайджанском языках. Точно так же портретное творчество А. Овнатаняна принадлежит одновременно и Армении, и Грузии.

С другой стороны, расширялись и укреплялись художественные связи всех народов Кавказа с русской культурой, особенно со второй половины XIX в., когда Россия не только обеспечивала, говоря современным языком, подготов-

---

[4] См. об этом в гл. 1.

[5] Показательно название сборника статей В. Д. Корганова «Кавказская музыка» (Тифлис, 1908) — оно подчеркивает черты общности музыкальной культуры народов Кавказа.

Взаимосвязь грузинской, армянской и азербайджанской художественных культур имеет глубокие исторические корни — она восходит к временам Низами, Хагани, Руставели- (Нуцубидзе Ш. И. Указ. соч. С. 281). Показательно и переплетение дагестанского фольклора с народным творчеством других народов Кавказа.

ку художественных кадров для Грузии и Армении, а позднее и Азербайджана и Дагестана, но и несла на Кавказ идеи революционных демократов и эстетические принципы критического реализма[6]. А в начале XX в. влияние России помогло кавказским народам особенно активно включиться в революционную борьбу рабочего класса: Кавказ, писал В. И. Ленин в 1906 г., относится к тем передовым районам страны, где освободительное движение «всего дальше ушло от старого террора, где восстание подготовлено всего лучше, где массовый характер пролетарской борьбы всего сильнее и ярче выражен»[7]. Это не могло не найти своего отражения и в художественном творчестве: в Грузии в повестях И. Евдошвили появляется изображение жизни и борьбы пролетариата; в Азербайджане революционные идеи проповедуются в сатирическом журнале «Молла Насреддин» (1906); в Армении развертывается активная художественно-критическая деятельность большевиков С. Шаумяна, С. Спандаряна и их соратников[8].

В связи со всем этим и вставала с предельной остротой *проблема синтезирования родного для каждого кавказского народа художественного языка и художественных языков других народов, проблема соединения национальных традиций и заимствуемых новаций*. Проблемы эти решались по-разному — от отрицания плодотворности каких-либо инонациональных воздействий — через органический синтез родного и заимствованного к полному отказу от своих национальных традиций и «переключению» на психологическую и эстетическую волну другого, русского или французского, искусства.

Попытаемся более конкретно определить каналы, по которым шло усвоение опыта русского и мирового искусства в художественных культурах народов Кавказа, и способы сохранения национальной самобытности их искусства. Основными путями приобщения кавказских художников к завоеваниям европейской художественной культуры были:

- использование выработанных в Европе *форм организации* художественного производства и художественного потребления (театров, концертных учреждений, издательств, художественных школ, журналов);
- освоение *методов художественного творчества,* сложившихся в ходе развития европейского искусства,— романтизма, реализма, импрессионизма, символизма, модерна, абстракционизма.
- формирование романтизма в творчестве А. Чавчавадзе, друга А. Грибоедова и переводчика А. Пушкина, а также в поэзии Г. Орбелиани и Н. Бараташвили, проходило под прямым воздействием русской литературы, равно как освоение критического реализма во второй половине века в армянской и грузинской литературе, драматургии, живописи;

---

[6] См. интересное исследование одного из аспектов данной проблемы: Оганнисян Р. Из истории оценки русской литературы армянской общественной мыслью. Ереван, 1952.

[7] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 181.

[8] Шаумян С. Литературно-критические статьи. Т. 1–2. М., 1955; Спандарян С. Статьи, письма и документы. М., 1958; История эстетики. Т. V. М., 1970.

- «голубороговское» движение в грузинской поэзии XX в. было порождено непосредственным освоением русского символизма, а декоративизм М. Сарьяна или коллажные эксперименты Д. Какабадзе — результат изучения опыта французской живописи;
- овладение *новыми жанровыми структурами,* сложившимися в истории европейского искусства, — психологическим романом, бытовой драмой, оперой и опереттой, различными жанрами станковой живописи и скульптуры, неизвестными средневековому искусству Кавказа; использование *новых техник и технологий* художественного творчества — масляной живописи, симфонической музыки, железобетона в архитектуре и т. п.

Способы сохранения национального своеобразия искусства оказывались иными. Главными были, видимо, следующие:

- *родной язык,* остававшийся основным материалом устной и письменной словесности, пения и актерского искусства; переходным явлением было в ряде случаев двуязычие (например, в Дагестане) и приспособление чужой письменности для своего, народного, языка (так арабское письмо было использовано Дибир-Кади Хунзахским для аварского языка);
- *изображение внешнего облика и духовного склада представителей данного народа,* становившихся главными героями искусства; в реалистических романе и повести, пьесе и картине он сменял героев средневекового искусства — мифологических и фантастических персонажей; вот почему в Грузии и Армении в XIX в. ведущим жанром живописи оказывается *портрет* (один из наиболее ярких в этом отношении примеров — групповой портрет семьи Багратиони-Мухранских (1866)). В XIX в., отмечает Ш. Амиранашвили, ведущая роль в сфере пластического творчества «принадлежит уже не архитектуре, как это было раньше, а живописи», а в ней «монументальная живопись и миниатюра рукописей постепенно отмирают, а на их место выдвигается станковая портретная живопись»[9]. С известными коррективами эту характеристику можно отнести и к развитию армянского искусства[10] (династия Овнатанянов, С. Агаджанян, Е. Назарян, М. Сарьян) и азербайджанского (творчество М. Эривани). Примечательно при этом, что очень часто художники пишут собирательные образы (например, в Грузии — А. Беридзе, Т. Габашвили, в Азербайджане — А. Азимзаде), проявляя интерес именно к *национально-типажной характеристике* изображаемых персонажей; одно из самых ярких и органичных проявлений этой тенденции — искусство Нико Пиросманишвили, искренняя и наивно-непосредственная форма национального самоутверждения грузинского народа;

[9] Амиранашвили Ш. 1) Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры. Тбилиси, 1963. С. 35; 2) Искусство Грузии. — В кн.: История искусства народов СССР. Т. 4. М., 1976. С. 366.

[10] Левонян Г. Овнатаняны в истории армянской живописи. — В кн.: Очерки по истории искусства Армении. М.– Л., 1939.

- *изображение действий, поведения людей в национально-специфических обстоятельствах* — как в историческом прошлом своих народов, так и в современном быту[11];
- отсюда — развитие исторического и бытового жанров в литературе, живописи, а позднее и в сценическом искусстве, в опере и оперетте; ярчайшие примеры — поэма Д. Гурамишвили «Беды Грузии» и роман Х. Абовяна «Раны Армении», сходные названия которых выражают главную установку писателей; столь же характерны названия первых исторических опер — «Аршак II» Т. Чухаджяна или «Коварная Тамара» М. Баланчивадзе, равно как популярность поэмы Ов. Туманяна «Ануш» у армянских композиторов, начиная с А. Тиграняна, и развитие оперетты типа «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. Показательно, что даже в Азербайджане, где ислам запрещал изображение всего живого, оно прорывалось под влиянием потребности в национальном самоутверждении — и в сценах охоты или сражений, включавшихся в орнаментально-декоративные росписи дворцовых интерьеров (в Баку, Шуше, Кубе, Гандже), и в сатирических и юмористических рисунках А. Азимзаде;
- *изображение родной природы,* выражающее обостренное чувство любви к ней как к среде повседневного бытия народа, его тяжелого труда и героических сражений; так пейзаж становится *символом национальной самобытности* и играет огромную роль в поэзии и живописи — этим, в частности, объясняется безусловное предпочтение живописи скульптуре и графике и в грузинском, и в армянском изобразительном искусстве XIX—XX вв. (в начале XX в. в Армении было всего два скульптора— А. Тер-Марукян и А. Гюрджан, в Грузии — лишь один Я. Николадзе, а в Азербайджане и Дагестане — ни одного);
- весьма активным средством национального самовыражения и самоутверждения в искусстве был *орнамент* — во всех художественных ремеслах и в архитектуре. Если в культуре Азербайджана и Дагестана высокий удельный вес орнамента можно объяснить религиозным запретом изобразительной деятельности, то в Армении и Грузии, где таких запретов не было, насыщенность орнаментальными узорами, расписными и резными, архитектурных сооружений, оружия, ковров и тканей, поверхностей керамических металлических сосудов говорит о том, что главная причина любви к орнаменту всех кавказских народов — его *национальное «представительство»,* подобное представительству хореографических узоров народного танца или звуковых узоров народной песни;
- естественно, что *культивирование народного творчества во всех его формах, и мусических, и пластических, его изучение и репродуцирование*[12], пря-

[11] «Народ, который не имеет своего репертуара, — писал Ов. Туманян, — не имеет своего театра. Наш театр для нас чужд, если он не говорит о нашей жизни» (Цит. по: Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы. Т. 1. Ереван, 1956. С. 42).

[12] В Грузии собирание и запись памятников фольклора начались еще в XVII в., а в XIX в. благодаря деятельности И. Чавчавадзе и А. Церетели научное изучение народного творчества

мая опора на него в самых современных художественных экспериментах в музыкальном театре и в архитектуре, оказывалось средством сохранения национальной самобытности искусства при самых тесных его контактах с западноевропейской и русской художественными культурами, равно как и с культурами других народов кавказского региона. Эта эстетическая позиция родила в Армении музыку Комитаса и А. Спендиарова[13], в Азербайджане — «мугамную оперу» У. Гаджибекова, в Грузии — городской музыкальный фольклор; особую художественную ценность представляет с этой точки зрения поэзия Важи Пшавелы, Ованеса Туманяна, Батырея.

Таковы конкретные «механизмы» *диалектического сопряжения национально-самобытного и интернационального* в развитии художественной культуры народов Кавказа в XIX–XX вв. «Механизмы» эти действовали, разумеется, по-разному в культуре каждого из них в зависимости от всей совокупности условий его социального и духовного развития. Известное значение здесь должны были иметь *особенности географических условий жизни народов,* диктовавшие специфические формы их труда и быта и сказывавшиеся в конечном счете на их национальной психологии; проблема эта требует специального и филигранного исследования, но не подлежит сомнению, что огромные различия между природой Грузии и Армении не могли не сказаться на психическом складе народов, проживших здесь долгие века. Более существенны, однако, *различия исторических судеб народов Кавказа,* связанные с их освободительными войнами; наиболее благополучно сложилась в этом отношении история азербайджанцев, наиболее драматично — история армян, переживавших трагедию геноцида еще в начале XX в.[14] В результате армянская интеллигенция и, в частности, армянские художники оказались рассеянными по всему миру[15], и многие из них ассимилировались в других странах (один из самых ярких примеров — творчество И. Айвазовского), в то время как грузинское и азербайджанское искусство развивались в условиях концентрированной консолидации наций.

С другой стороны, очень важные последствия в интересующем нас отношении имело различие между *национально-разнородной* дагестанской культурой — поэзия творилась здесь на совершенно различных языках (аварском, даргинском, лезгинском, лакском, ногайском и др.)[16] — и *этнически однородными* армянской

стало важной самостоятельной отраслью науки; в это время издаются грузинские и армянские народные песни, в 1885 г. создается грузинский этнографический хор. В 1883 г. в Петербурге был издан «Сборник ногайских и кумыкских народных песен», составленный М. Э. Османовым.

[13] Тигранов Г. Указ. соч.

[14] О многострадальной истории армян см.: Брюсов В. Летопись исторических судеб армянского народа. Ереван, 1940.

[15] Степанян С. Дореволюционное искусство Армении. — В кн.: Очерки по истории искусства Армении. С. 57–58.

[16] Антология дагестанской поэзии. Т. II. Махачкала, 1980.

и азербайджанской культурами. Укажем, наконец, на дифференцировавшее художественное развитие этих народов *влияние религий* — христианства в Армении и Грузии, мусульманства в Азербайджане и Дагестане; бросается в глаза различие архитектурных образов христианского храма и мечети, равно как не раз отмечавшаяся искусствоведами противоположность композиционных принципов построения жилища в Грузии и в Азербайджане (обращенность фасада в одном случае на улицу, а в другом — вовнутрь, при глухих уличных стенах как бы закрытого от внешнего мира жилища). Известно и резко различное отношение этих религий к искусству. В мечетях проповедовали: «Не играй на музыкальных инструментах — грешно; не слушай музыки — грешно; не изучай ее — грешно; не устраивай театра — грешно; не ходи туда — грешно; не танцуй — грешно; не гляди на танцы — грешно; не слушай пения — грешно; не играй в шахматы — грешно; не играй в нарды — грешно; не рисуй портретов — грешно; не держи у себя в доме бюстов — грешно»[17]. Не удивительно, что если Грузия и Армения имели уже в XIX в. развитую живопись, литературу, театр, светскую сценическую и симфоническую музыку, то в Азербайджане и Дагестане эти области художественного творчества находились в зачаточном состоянии, и только в советское время здесь удалось наверстать упущенное. В Азербайджане лишь в самом конце XIX в. появляются первые профессиональные театры (хотя драматургия родилась несколько ранее — М. Ахундова называли «азербайджанским Мольером», а первая опера — «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова датируется 1908 г.). Первый в истории художественной культуры Дагестана спектакль «Буржали» был поставлен в 1908 г. драматургом и режиссером-любителем И. Шамхаловым в селении Ахты[18]. Несколько позднее (1912–1915 гг.) любительские спектакли появляются в лакских селениях[19]. У кумыков такие попытки зафиксированы лишь в 1916–1917 гг., когда З. Батырмурзаев и С. С. Казбеков создали в Хасав-Юрте кружок любителей драматического искусства[20]. Первая лакская пьеса («Лудильщики» Г. Саидова) была написана в 1919 г.

Общий уровень развития художественной культуры в рассматриваемую нами эпоху типологически характеризуется и уровнем ее теоретического самосознания, и активностью художественной критики. И в этом отношении между культурами разных кавказских народов есть существенные различия: в XIX в. в Грузии, Армении, Азербайджане складывается *новая эстетическая концепция под прямым влиянием эстетики русских революционных демократов* (у И. Чавчавадзе и А. Церетели в Грузии, у Х. Абовяна и М. Налбандяна в Армении, у М. Ф. Ахундова в Азербайджане[21]) и *формируется художественная критика* — в частности, му-

[17] Ахундов М. Ф. Избр. филос. произв. М., 1962. С. 71.

[18] Говоров С., Абдуллаев Г. Лезгинский театр. Махачкала, 1960. С. 4–6.

[19] Говоров С. Лакский театр. Махачкала, 1957. С. 8–10.

[20] Говоров С. Кумыкский театр. Махачкала, 1955. С. 9–10.

[21] См.: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. IV, 2-й полутом. М., 1968.

зыкальная[22], в Дагестане же этих подсистем художественной культуры еще не было даже в первой четверти XX столетия.

Такова в основных чертах *диалектика общего (типологического), особенного (регионального) и единичного (национально-конкретного)* в развитии художественной культуры народов Кавказа в XIX–XX вв.

[22] См., напр.: Корганов В. Д. Указ. соч.

Заключение

Исторический взгляд на художественную культуру буржуазного общества и ее сопоставление с прошлыми этапами, охарактеризованными в книге «Художественная культура в докапиталистических формациях», выявляют два рода закономерностей художественного развития человечества: те, которые характеризуют этот процесс *в целом, на всем его протяжении,* и те, которые определяют его динамику *в эпоху капитализма.* Рассмотрим их подробнее.

Проведенное в этой книге исследование убеждает в продуктивности применения К. Марксом *закона отрицания отрицания к* развитию человеческого общества; речь идет о разделении этого процесса на три больших этапа — *докапиталистический, капиталистический и коммунистический*[1]. Рассматривая под таким углом зрения историю художественной культуры, мы приходим к заключению, что на втором этапе истории общества она действительно оказалась полной противоположностью по отношению к своему состоянию на первом, докапиталистическом, этапе, т. е. *его отрицанием;* особенно ярко эта антитетичность двух состояний проявляется при сопоставлении буржуазной художественной культуры XX в. с художественной культурой первобытности— конечного и начального пунктов рассматриваемого процесса.

В самом деле, если у своих истоков художественная деятельность вообще *еще не выделилась из синкретически-аморфного континуума культуры,* прорастая изо всех его пор и безостаточно в нем растворяясь, то в буржуазном обществе художественная культура не только *полностью автономизировалась, обособилась* от всех остальных областей культуры и социальной жизни, но стала себя им *противопоставлять* как носительницу более высоких или даже абсолютных духовных ценностей, как высшую меру эстетической активности человека, .как «заповедник» красоты, противостоящий пошлости, вульгарности, бездуховности житейских реалий, прозаизму научной и технической деятельности, эгоистической корыстности практической жизни людей в буржуазном обществе. Начав в первобытности с одухотворения и возвышения всех проявлений практической жизнедеятельности, художественное творчество пришло в буржуазном обществе XX столетия к презрительно-высокомерному третированию всего жизненно-реального, практического, объявив себя *единственным способом воплощения высших запросов духа.* Так *мифологизм* древнейшего типа человеческого сознания, объективно имевшего художественную структуру, хотя и не осознававшуюся

[1] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46, ч. I. С. 472–476. — О том, что это означает для истории художественной культуры, мы говорили в Заключении к кн. Художественная культура докапиталистических формаций: Структурно-типологическое исследование. Л., 1984.

(вспомним гениальное Марксово определение мифологии как «бессознательно-художественной» переработки действительности народной фантазией[2]), был вытеснен его антиподом — *эстетизмом,* нашедшим в художественной деятельности высшую форму эстетического.

Такой взгляд на соотношение художественной деятельности и эстетического освоения мира столь влиятелен, что даже многие представители марксистской эстетики трактуют искусства как «высшую форму эстетического освоения мира». Между тем подобный вывод правомерен *лишь для определенного этапа истории культуры* — он не отражает положения вещей на ранних фазах этой истории (показательно, что последовательные сторонники данной концепции отрицают правомерность понятия «первобытное искусство», поскольку оно не было чисто эстетической деятельностью, и по той же причине ставят под сомнение понятие «религиозное искусство») и крайне проблематичен для ее высшего — коммунистического — этапа. Как будет нами показано в книге, специально посвященной развитию художественной культуры в социалистическом обществе, на этой ступени истории *существенно меняется соотношение искусства и эстетической активности человека.* В проекте новой редакции Программы КПСС подчеркивается, например, что в ходе совершенствования социализма «эстетическое начало еще больше одухотворит труд, возвысит человека и украсит быт»; нет поэтому никаких оснований считать, что и при коммунизме искусство должно остаться «высшей формой» эстетического освоения мира.

Разумеется, и при капитализме разрыв искусства и жизни, художественной культуры и социальной практики не стал и не мог стать абсолютным. На развитие искусства влияли, как мы видели, и демократические силы, а они заинтересованы в том, чтобы искусство, по четкой формулировке Н. Г. Чернышевского, правдиво воспроизводило действительность, объясняло ее и оценивало. Такова и позиция пролетарского эстетического сознания, сформулированная классиками марксизма-ленинизма, которые ориентировали художественное творчество на принципы реализма, тенденциозности, коммунистической партийности, т. е. на всемерное сближение с социальной реальностью. Мощное реалистическое движение в художественной культуре XIX–XX вв. и становление социалистического реализма в рамках культуры капитализма достаточно убедительно иллюстрирует соответствие этих теоретических положений реальным процессам, стихийно развивавшимся в художественной практике XIX–XX столетий. Вместе с тем и в пределах самой буржуазной культуры эстетизм встречал сопротивление определенных кругов интеллигенции (вспомним неомифологические устремления прерафаэлитов, символистов, неотомистское движение в эстетике), выражавшее наивные, но упорные попытки вернуть художественную деятельность в лоно религиозного сознания и таким образом вновь связать искусство с коренными потребностями духовной жизни человечества.

---

[2] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46, ч. I. С. 48.

И все же реальное положение искусства в культуре сейчас, как и всегда, определяется теми условиями, в которые социальные отношения и господствующий тип материального и духовного производства ставят производство художественное. При капитализме же эти условия вели к противопоставлению искусства и действительности. Искусство рассматривалось как обособленная от действительности, «рамочная», «станковая», отождествленная с вымыслом, фантазией, иллюзией, замкнутая в сфере досуга и сближающаяся с игрой, форма человеческой деятельности, что находилось в полном несоответствии с характерной для докапиталистических формаций погруженностью искусства в материальную и духовную практику.

Аналогичное «перевертывание» исходного положения вещей мы обнаруживаем и во всех других аспектах художественного развития общества при переходе от докапиталистического к капиталистическому этапу его истории. Профессионализированное производство художественных товаров, предназначенных для продажи на рынке, сменило «натуральный» тип художественной деятельности, сложившийся изначально и господствовавший в докапиталистических обществах. Индивидуально-ответственное творчество, обязанное быть самовыражением личности, пришло на смену коллективно-безличному, анонимному творчеству масс. Преданность традиции и подчинение канону оказались презрительно отброшенными как признаки «примитивного» уровня культуры и отрицаемы культом новаторства, оригинальности; по этому пути буржуазное искусство дошло до конца, доведя креативные потенции художественной деятельности до полнейшей бессмыслицы, ибо креативность эта стала самоцельной, выродилась в холодную, душевно опустошенную «игру в бисер». Аналогичная метаморфоза произошла в истории художественной культуры и на полюсе потребления: из аспекта практически-производственной и обрядово-ритуальной деятельности людей восприятие искусства превратилось в специализированное эстетическое созерцание, необходимость которого и направленность которого полностью зависят от самого реципиента, ставшего свободным покупателем произведений искусства (или их репродукций, или права на их созерцание); впрочем, этот принцип позволяет не только свободно выбирать покупаемое произведение искусства, но и заменять его при желании другими товарами, рассчитанными на заполнение досуга, — спортивными зрелищами, играми, наркотиками.

Парадоксальная, трагическая диалектика отрицания своего исходного состояния, сказавшаяся при переходе от первого этапа художественного развития человечества ко второму, привела к тому, что из эффективнейшего средства общения людей и укрепления их связей, духовной общности, социальной — родоплеменной, сословной, классовой, национальной, общечеловеческой — солидарности искусство буржуазного мира на стадии его агонии не только стало узкоэлитарным («искусством касты», как определил его Ортега-и-Гассет), но дошло до критической точки «некоммуникабельности», т.е. *превратилось из средства общения людей в способ их разобщения, в самое сильное орудие духовного индивидуализма.*

На докапиталистической стадии своего развития художественная деятельность была органически связана с мифологией, а затем с религией; капитализм привел к отрицанию этой связи, к эмансипации искусства, к его самоопределению в культуре; однако признание того, что «Бог умер!», как сформулировал это Ницше, не заставило буржуазное искусство искать иные сверхличностные идеалы, ибо единственной реальной альтернативой религиозного объединения людей могло быть только их революционное объединение; неспособная принять этот путь буржуазная интеллигенция была обречена на движение к цели, устрашавшей еще Ф. Достоевского: «Если бога нет, то все дозволено!» Эта эстетическая вседозволенность имела своим прямым следствием *хаотичность* художественной жизни, сменившей *гармоничность* ее былых исторических структур.

Если художественное освоение человеком мира начиналось с выработки *единого* для каждого социокультурного организма образа мира и человека в мире в художественном общественном сознании и с поиска *единого* метода и стиля его воплощения и если такое единство, такая гармоническая упорядоченность индивидуальных художественных воль сохранялись на всех стадиях докапиталистического отрезка истории культуры (а фольклор сохранил эти принципы и позднее), то капитализм довел художественную жизнь общества до *полного исчезновения* и единого стиля, и единого метода, и единого содержания художественного сознания; каждый художник получил эстетическое право на собственный, уникальный метод творчества, и не только на свой индивидуальный стиль, но на множество сменяющих друг друга и причудливо переплетающихся в одном и том же произведении стилей.

И тут нельзя не учитывать сопротивлявшихся этому процессу устремлений демократического и социалистического реалистического искусства, которое искало способы *диалектического сопряжения* личностного начала и сверхличных, социально значимых принципов художественного освоения мира. Однако завоевать господствующее положение в культуре такая позиция оказалась способной лишь в эпоху социализма, в буржуазном же обществе идеологической, социально-психологической и эстетической доминантой неизбежно и неустранимо оказывается индивидуалистически истолковываемый идеал «абсолютной свободы» творчества. Иллюзорность этого идеала была показана В. И. Лениным еще в начале XX в. в статье «Партийная организация и партийная литература». Но по сей день он остается нормой буржуазного эстетического сознания, противостоящей вообще еще не знавшей жажды свободы творчества мифологической художественной культуре, в которой безраздельно господствовали силы традиции, строгой нормативности, канона.

И в морфологическом отношении художественная культура капитализма стала отрицанием прошлых своих состояний. Исходный пункт ее истории — *синкретическая слитность* различных видов, родов и жанров; разворачивавшийся постепенно процесс дифференциации этого синкретизма все же сохранял даже в эпоху феодализма такие могучие художественные целостности, как, например, литургический синтез искусств или же их карнавальный син-

тез. Морфологическая структура буржуазной художественной культуры оказалась диаметрально противоположной: ее идеал — *обособление* каждого вида, рода, жанра, его самоопределение и самоутверждение, дошедшее в конечном счете до их *взаимного отчуждения,* до враждебного спора о том, какой из них «выше», а какой «ниже», к *самозамыканию* мастера-профессионала в избранном им виде, роде, а подчас и жанре творчества; так художник превращался в такого же «узкого специалиста», какими в эпоху НТР должны были быть представители всех иных профессий. Правда, у многих художников процесс этот уже в конце XIX в. стал вызывать сопротивление — и в опытах синтезирования различных искусств (вспомним хотя бы грандиозные опыты Вагнера и Скрябина), и в стихийной тяге к синэстетическим образным структурам в поэзии, живописи, музыке[3]. Однако генеральная линия развития буржуазной художественной культуры вела к признанию эстетической нормой той *однобокости художественного сознания,* которую И. И. Иоффе определил полвека тому назад грустной афористической формулой: «Глухие художники и слепые музыканты»[4].

В какой бы плоскости мы ни стали сопоставлять художественные культуры капиталистической и докапиталистической формаций, всякий раз обнаруживается *полная и принципиальная их противоположность.* Примечательно и в высшей степени показательно, что это отчетливо осознается самой буржуазной эстетикой, которая в середине XX в. заговорила о «смерти искусств» в его традиционном, классическом, понимании и о пришедшем ему на смену «антиискусстве»[5]; водораздел между этими историческими типами художественной деятельности именуется «революцией»[6], ибо подорванными оказались сами *исходные позиции, эстетические устои* художественной деятельности. При всем различии в понимании причин этого явления и в оцевке его культурно-эстетического значения марксистская наука подтверждает радикальность произошедшего в истории художественной культуры переворота[7].

Может показаться, что данному тезису противоречит наличие — и самое широкое развитие — так называемого «массового» искусства в буржуазной культуре, которое стоит отнюдь не на модернистских, а на достаточно традиционных позициях, охотнее всего избирая псевдореалистические или псевдоромантические формы, а в глубинных своих принципах пытаясь возродить законы существования фольклора. Оказывается, однако, что все эти традиционалистские ориентации «поп-искусства» не более чем мимикрия, скрывающая от неразвитого эстетического сознания *мнимохудожественную, антиэстетическую* природу этого способа психологической обработки сознания масс.

---

[3] См. об этом: Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. М., 1982.

[4] Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937. С. 150.

[5] Esslin M. Das Theater des Absurden. München, 1965.

[6] Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg, 1955.

[7] См.: Днепров В. Д. Черты романа XX века. М., 1965; Недошивин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.

В культуре капитализма верность классическому пониманию искусства сохраняет лишь то направление художественной деятельности, которое *отвергает буржуазную идеологию в обеих ее формах* — и элитарно-модернистской, и массово-бездуховной: таково *демократическое искусство, оказывающееся в осознанной или бессознательной оппозиции к капитализму;* однако, как бы ни были высоки его художественные достижения — а именно они определяют идейно-эстетический уровень художественного развития общества в эпоху империализма, — оно неспособно изменить общую структуру художественной жизни буржуазного общества, остающейся в плену товарного производства и идеологически-психологических социальных заказов господствующего класса.

Остановить движение художественной культуры человечества по пути от докапиталистического «тезиса» к капиталистическому «антитезису» способна только *социалистическая культурная революция*. И она, действительно, открывает перед искусством перспективу, которую на языке диалектики можно назвать «отрицанием отрицания»: мы имеем в виду *возвращение к исходному состоянию, обогащенное всем позитивным, ценным, общечеловечески значимым, что было накоплено на второй фазе истории художественной культуры*. Ибо при всех крайностях отрицания классики буржуазная художественная культура накопила в XIX–XX вв. несомненные и непреходящие ценности, связанные в первую очередь с художественным воплощением главного завоевания буржуазной эпохи — *человеческой личности как носительницы индивидуально-своеобразного духовного мира,* драгоценного для человечества именно своим небывалым богатством, глубиной, тонкостью, уникальностью. Историческая задача, которую призвана решить коммунистическая культура, состоит в том, чтобы и в реальной жизненной практике, и в ее художественно-образном отражении *диалектически связать единство* общественных интересов, общественного сознания, общенародных, интернациональных, общечеловеческих духовных устремлений с *многообразием, богатством* индивидуально-личностных проявлений духовной жизни, практической деятельности, а значит — и художественного моделирования этого «единства в многообразии» как закона гармонии, преодолевающей хаос.

Вторая группа закономерностей, выявленных настоящим исследованием, объясняет *динамику самой буржуазной художественной культуры.* Она пережила поразительную метаморфозу — от раннебуржуазного наивного реализма, порожденного потребностью буржуазии увидеть в искусстве воспроизведение собственной жизни, через стремление к самоидеализации классицистического или романтического типа, к готовности полностью разорвать все связи искусства с действительностью — то ли в формах сюрреалистического визионерства либо абстракционистской игры элементами чувственного опыта, то ли в формах сладостных сказочек или мрачных фантасмагорий «массовой культуры». Эта историческая кривая с предельной наглядностью и убедительностью показывает зависимость состояния художественной культуры от общих законов развития общественного бытия и общественного сознания, материальной и духовной культуры.

Художественная культура в капиталистическом обществе

Вместе с тем анализ художественного развития общества в эпоху становления, расцвета и кризиса капитализма позволяет увидеть *социальную и идейно-эстетическую неоднородность данного процесса:* вначале художественное самосознание буржуазии сталкивалось с сильными еще позициями дворянски-аристократической и клерикальной культур и выливалось в нередкие компромиссы, синтетические или эклектические соединения реалистических и идеализирующих устремлений. Одновременно все отчетливее вырисовывались принципиальные различия между фольклорной структурой крестьянского искусства и художественным развитием буржуазного города, делавшие невозможным их органическое соединение. Наконец, в самом буржуазном городе с середины XIX в. начинает выкристаллизовываться новая демократическая художественная система, отличная и от фольклорной, и от квазидемократической «эстетики» бульварного «массового искусства», — система пролетарского, революционного, социалистического искусства. В условиях капитализма оно имело и имеет в наши дни лишь ограниченные возможности развития — и в силу мощного влияния на общественное сознание буржуазной идеологии, и в силу капиталистического способа организации художественного производства и художественного потребления. Преодолеть эти ограничения социалистический реализм сможет лишь в ходе социалистического преобразования общества и культуры.

Исследование этого процесса будет предпринято в следующей книге, над которой работает авторский коллектив.

Историческая типология художественной культуры (Пять лекций)

Лекция 1. Зарождение художественной деятельности и эстетического сознания

1. Методологическое введение

Кратко изложу те положения методологической программы, основанной на принципах системно-синергетического исследования, которые положены в основу последующего анализа.

а) Поскольку непосредственно интересующие нас области культуры, при всех их различиях и автономном существовании каждой, органически друг с другом связаны, то изучение их развития должно исходить из своеобразия этих процессов, порождаемого различием их модальностей, и одновременно их неотрывности друг от друга, которая вытекает из их скрещения в живом пространстве культуры.

б) К рассматриваемому сейчас процессу мы подойдем с позиций исходного принципа синергетики: развитие системы есть ее саморазвитие, т.е. результат действия ее внутренних, имманентных ей движущих сил, при том, что влияние на ее развитие оказывают также те или иные внешние силы.

Эстетическая культура не является самостоятельно существующей областью культуры, которая имела бы свое собственное предметное поле и свои, сколько-нибудь четко очерченные, границы. Она является эстетосферой культуры, разлитой по всему пространству материальной, духовной и художественной деятельностей, способной придавать соответствующую ценность всему, что люди делают и что они воспринимают в мире и в самих себе. Но это значит, что эстетосферу культуры нельзя рассматривать как самостоятельно существующую систему, имеющую свои движущие силы и, соответственно, собственную историю. Ее развитие есть специфическое проявление общих процессов саморазвития культуры — развития техники и научной мысли, социальных отношений и религиозного культа, искусства и спорта, форм быта и т.д. Афористически сформулированное основоположение марксовой философии истории: «Ручная мельница дает вам общество с сюзереном во главе, а паровая мельница — общество с промышленным капиталистом» можно распространить на всю историю человечества и на зависимость от материально-технической почвы не только экономических и политических отношений, но и общественного сознания, в частности, эстетического

отношения к природе и человеку, хотя зависимость последнего, конечно же, несравненно более сложное и многосторонне опосредованное, чем зависимость экономических отношений от их технического основания.

Что же касается художественной культуры, то и она укоренена в практическом бытии социума, его психологии и идеологии, хотя, в отличие от эстетического потенциала человеческой деятельности, она обладает собственным предметным полем в пространстве культуры. Но, в отличие от экономики, от науки и техники, она не обладает собственной историей, потому что является самосознанием культуры, и потому, отражая ее развитие своим духовным содержанием, она следует за историей культуры. История принципов художественного формообразования имеет, разумеется, свою логику, представляющую интерес для истории художественной культуры и *только для нее. Следовательно,* историко-художественный процесс должен рассматриваться в диалектически-противоречивом единстве отражения в нем целостного развития культуры и саморазвития самих способов превращения жизненной реальности в *художественную реальность.*

в) В обоих этих аспектах данный процесс не может не протекать нелинейно, пробуя, особенно в переходных фазах, разные пути движения от одного состояния к другому, и лишь впоследствии может выясниться, какой из них окажется наиболее продуктивным и значимым для истории, а какой ведет в тупик. Изучение этого процесса убеждает в том, что наиболее благоприятные возможности для прогрессивного развития имеют те полосы спектра «проб и ошибок», в которых проявлялось действие аттракторов — притяжения будущего типа культуры и искусства.

г) Каждый исторический тип культуры характеризуется не только своим содержанием, но и своей структурой, т.е. конкретным соотношением составляющих его подсистем, областей, разделов, компонентов: переход от одного способа упорядоченности системы к другому выражается в изменении «удельных весов» всех подсистем культуры — материальной, духовной и художественной; научного познания мира и его ценностного осмысления; эстетической культуры и художественной; в пределах последней — разных видов искусства, а в эстетическом сознании — соотношение потребностей переживания природы и человека, естественных форм и искусственных, телесного бытия и духовного. Соответственно смена типов культуры происходит всегда как ее реструктуризация.

д) Этот процесс является всегда более или менее длительным — даже в тех случаях, *когда ученые используют для его обозначения* понятие «культурная революция», они имеют в виду дистанцию в десятилетия (например, начатые Петром Великим преобразования русской культуры), в столетия (европейское Возрождение), а иногда и в тысячелетия (так называемая «неолитическая революция»).

Таковы основные установки системно-синергетического подхода, позволяющие преодолеть две противоположные и равно неудовлетворительные трактовки истории — с одной стороны, однолинейное ее понимание как прогрессивного восхождения с одной ступени на другую, сложившееся в XIX в. и в разных вариантах

представленное в историософских концепциях Г. Гегеля, О. Конта, К. Маркса, а с другой — получившее широкое распространение в XX в. в вариациях О. Шпенглера, А. Тойнби, Л. Гумилева внеисторическое ее описание как смены замкнутых, «локальных цивилизаций», отрицающее наличие единой логики истории человечества.

2. Генезис эстетической и художественной энергий культуры

Историю культуры традиционно начинают с характеристики ее первобытного состояния, однако состояние это было уже формой человеческого, социокультурного бытия, качественно отличной от биологической формы существования животных предков человека. И возникло оно не мгновенно, по мановению волшебной палочки некоего мифического Демиурга, а в результате длительнейшего, занявшего, видимо, несколько миллионов лет процесса антропо-социокультурогенеза, т. е. перехода от биологической — физической и психической структуры животного к радикально иной — и телесно, и духовно — форме бытия человека, перехода от стадного образа жизни зверей к общественной жизни людей, перехода от докультурного существования предков человека к его культурному существованию. Без изучения закономерностей этого перехода нельзя понять итог данного процесса — первобытную культуру как уже собственно человеческий и специфически человеческий способ существования.

Изучение этого переходного процесса тем более важно сейчас, когда ученые-этологи называют «социобиологией» отрасль знания, изучающую коллективные формы жизни животных, поскольку считают стадо, стаю, рой, даже колонию моллюсков первыми формами «социальной» жизни и тем самым стирают качественное различие принципов организации совместной жизни животных и людей. Между тем, приравнивание сообщества животных к человеческому обществу — это типичный случай позитивистской редукции, т. е. сведения высшего к низшему, не позволяющей понять качественное своеобразие этого высшего. А качественное отличие общества и культуры от биологических форм поведения и организации совместной жизни состоит в том, что последние генетически закодированы и передаются каждой особи системой инстинктов, тогда как деятельность человека и общественные отношения людей генетически не транслируются и потому исторически формируются, изменяются, сознательно программируются, регулируются и являются предметом борьбы различных социальных сил.

Если в прошлом донаучное мышление могло называть разные формы поведения животных, внешне похожие на формы деятельности человека, используя такие метафоры, как «птичье пение», «пчелиный танец», «язык животных», «чувство красоты животного», «альтруизм животных» и т. п., то современной науке непростительно идти по этому пути, потому что придание антропоморфным метафорам значения научных понятий означает вольное или невольное отождествление качественно различных явлений. Между тем, проблема состоит в том, чтобы

понять, как из биологической, докультурной, а значит, и доэстетической, и дохудожественной формы бытия животных выросла социальная, культурная, включавшая эстетический регулятор и художественные компоненты форма человеческого бытия.

Мы располагаем сейчас строго научными возможностями решения этой задачи — я имею в виду два великих открытия науки XX века: уже охарактеризованное выявление синергетикой общих закономерностей процессов самоорганизации и реорганизации сложных систем, в частности, особенностей переходных стадий данных процессов, и открытие функциональной асимметрии человеческого мозга, которая обеспечивает ему недоступные животным способности абстрактно и образно мыслить, владеть словесной речью и языками разных искусств, управлять поведением человека на основе сложных и вариативных взаимодействий сознания с бессознательными и сверхсознательными регуляторами деятельности и соотнесения мировоззрения с самосознанием.

С этих позиций и становится возможным рассмотрение длительного периода перехода от докультурного бытия животных предков человека к его культурному бытию, т. е. процесса выработки биологически недетерминированных, внеинстинктивных поведенческих программ, не кодируемых и не транслируемых генетически, а передаваемых через предметное бытие культуры. Для этого необходимо было овладение неизвестными предкам человека способами практической деятельности и социального общения, развитие на качественно иной — вербальной — основе, предоставлявшейся работой левого полушария, унаследованных от звериных предков звуко-жесто-мимических средств коммуникации и дополнения словесной речи графически-живописно-пластическими языками. Поскольку же обособленная работа полушарий долгое время была еще невозможна, доминирующим способом закрепления и передачи накапливавшейся информации оказывалось не абстрактно-логическое мышление, а мышление художественно-образное, порождаемое слитным действием обоих полушарий: плоды этой слитности — психические структуры чувственно-мыслительные, эмоционально-рациональные, конкретно-абстрактные, словесно-напевно-мимически-жестовые (эта закономерность действует и в онтогенезе, в психическом развитии ребенка). Именно на такой основе формировалось мифологическое сознание первобытных людей, неспособных воспринимать творения своей фантазии как творческий вымысел и потому видевших в них правдивое — мы сказали бы сегодня «документальное» — описание некоей «высшей» реальности.

Весь этот многосторонний процесс преобразования одной формы бытия в другую мог произойти только благодаря стихийному поиску зарождавшимся человечеством оптимального пути выхода к более совершенному, чем биологический, способу существования — прежде всего, способу добывания пищи, а затем и к способам организации совместной жизнедеятельности. В возникавшем при этом веере «проб и ошибок» — нелинейной разветвленности путей перехода от одной формы организации бытия к другой — крайними оказались, с одной стороны, перспективная дорога, с другой — тупиковая. Последняя объяснялась, по

видимому, попытками сохранения биологических форм жизнеобеспечения средствами собирательства и охоты без радикального изменения самой «технологии» этих действий с помощью создания искусственных органов человека — орудий труда и оружия, что и привело к остановке развития неандартальцев и их гипотетического потомка — современного «снежного человека», «йети» (если, разумеется, он существует). Что же касается того пути, который вывел животных на открытую дорогу их очеловечивания, то он был связан с начавшейся обработкой камня для изготовления режущих инструментов. Их историко-культурное значение состояло не только в повышении эффективности борьбы со зверем, но и в стимулировании интеллектуальной энергии самого человека — его способности познания и творческого преобразования реальности, а одновременно и способности передавать внегенетическим путем обретаемые знания и умения. Понятно, что в разных природных условиях процесс этот оказывался опять-таки нелинейно-вариативным.

Бесплодны многократно делавшиеся на протяжении последних полутораста лет попытки найти у животных «чувство красоты» (Ч. Дарвин) или «искусство» (Т. Павлов), признать «эволюционно-генетическое происхождение нашей восприимчивости к красоте» и нашей художественно-творческой способности (В. Эфроимсон). Если не сводить эстетическое переживание к чисто физиологической реакции организма на некоторые раздражения, а художественно-образное воссоздание действительности к инстинктивным формам сигнального поведения, то нельзя не заключить, что у животных предков человека собственно-эстетических и собственно-художественных способностей не было, и не могло быть, даже в зачаточной форме. Речь должна идти лишь о биофизиологических предпосылках обеих способностей, ибо их природа не психофизиологическая, а духовная, т.е. формируемая культурой (эта закономерность подтверждается каждый раз в онтогенезе, убеждающем нас в том, что ребенок не рождается с эстетической восприимчивостью и художническим даром — от рождения он даже не владеет словесной речью и прямохождением; отличие онтогенеза от филогенеза состоит лишь в том, что эстетические и художественные способности ребенка формирует воспитание, его приобщение к уже сложившейся культуре усилиями взрослых, а человечество должно было само себя воспитывать, стихийно «изобретая» культуру и с ее помощью возвышая себя над биологическим своим состоянием, постепенно превращая биологическое в био-социо-культурное).

Вместе с тем, анализ многосоттысячелетнего процесса культурогенеза выявляет различие корней, из которых выросли эстетическая и художественная «энергии» культуры. Первая рождалась в ходе практического овладения человеком материальностью природы, совершенствование которого выливалось в свободное и целесообразное формообразование. Оно начиналось с целенаправленного созидания необходимых человеку вещей, а затем выходило за пределы удовлетворения практических потребностей, и тогда полезное оборачивалось красивым, утилитарное — бескорыстным, функциональное — гармоничным, конструктивное — де-

кoративным, целесообразное — самоцельным, рационально построенное — эмоционально воздействующим.

Художественная «энергия» культуры вырастала из другого источника (а совсем не из эстетического чувства, будто бы предшествовавшего ей, как следует из объяснения происхождения искусства нашим выдающимся археологом А. Окладниковым) — из развивавшейся в сознании первобытного человека способности «продуктивного воображения» (И. Кант): речь идет о неизвестной психике животных способности идеального преобразования реальности с целью ее объяснения и осмысления, способности создавать образные модели бытия, необходимые людям потому, что в этот переходный период их практическая деятельность переставала управляться генетически транслируемыми инстинктами, а рациональное познание мира, зарождавшееся в ходе трудовой практики, еще не выходило за пределы эмпирического, обыденно-практического сознания и потому не могло осмыслить бытие, космос, мир и человека в мире в той онтологической обобщенности, какая будет позже свойственна мифологическому сознанию.

Сама возможность обобщающих действий воображения и мышления появилась благодаря развитию на протяжении этих сотен тысяч лет функциональной асимметрии человеческого мозга при первоначально тесной связи деятельности обоих полушарий. Образы воображения и были плодами такого единства чувственного и рационального, зримого и осмысляемого, представляемого и вербализуемого (тогда как психологический механизм эстетического переживания иной — оно порождалось не творческой силой воображения, фантазии, а оценивающей активностью духовных чувств). Вместе с тем, в зарождавшейся практической деятельности тело человека постепенно превращалось в человеческое тело, изменялось строение фигуры, рук, головы, этим своим собственным телом человек овладевал во все большей степени, что позволило ему, в конце концов, обрести свободу созидательных и выразительных действий своих рук, лицевых мышц, гортанной артикуляции, необходимой и речи, и пению.

3. Эстетическая и художественная грани первобытной культуры

Итогом движения человечества по этому пути и стала первобытная антропо-социокультурная форма его бытия. Такое трехкомпо-нентное определение подчеркивает синкретический характер первого исторического типа организации жизни человечества, которая, несмотря на сохраняющуюся силу биологических детерминант в мотивационной сфере, в поведении людей и в их взаимоотношениях, управлялась во все большей степени не биологической энергией, а нарождавшимися в ходе антропогенеза социокультурными потребностями; их удовлетворение порождало специфическую программу действий, вырабатываемую прижизненно, а не врожденную индивиду, и потому имевшую не инстинктивный характер, а сознательный, опиравшийся на познание реальности, целеполагание

и свободный выбор. Именно поэтому здесь должно было зародиться собственно-человеческое сознание.

Преодолевая расхождение взглядов на характер сознания первобытного человека двух крупнейших этнологов — Л. Леви-Брюля и К. Леви-Строса, — вернее всего предположить, что оно формировалось на двух уровнях: на практически-обыденном уровне это было рациональное мышление, продуцировавшееся работой развивавшегося левого полушария головного мозга и нуждавшееся в вербальных средствах выражения и коммуникации, а на уровне мировоззренческом, на котором вырабатывались обобщенные представления о мире и месте в нем человека — представления, ненужные животным, но ставшие необходимыми людям в силу внеинстинктивного характера их деятельности, — это было мифологическое сознание, т. е. «бессознательно-художественный» — напоминаю эту лаконичную и точную дефиницию К. Маркса — способ осмысления реальности (в этой связи можно вспомнить и утверждение М. Горького, что «человек по природе своей художник»). И нет ничего удивительного в том, что образно-мифологическое — действительно, «пралогическое», по определению Л. Леви-Брюля — мышление было развито у первобытного человека (отмечу снова: как и у ребенка!) гораздо более сильно, чем логическое, абстрактное мышление, — левое полушарие еще не обрело ту степень самостоятельности, которая необходима для понятийно-вербального абстрагирования, а «бессознательно-художественная» структура мифологической образности порождалась совместной активностью обоих полушарий (а отнюдь не одним правым, как нередко полагают физиологи, не видящие принципиальных различий между обыденными чувственными образами, лишенными обобщающего и оценивающего смыслового содержания, и художественными образами, в том числе и мифологическими, таким содержанием обладающими).

Это значит, что применительно к данной ступени истории еще нельзя говорить о художественной культуре в точном смысле этого слова — художественная деятельность не стала еще самостоятельной областью деятельности и не осмыслялась как таковая, ибо была разлита почти по всему пространству культуры; ремесло имело характер «прикладного искусства», обряды и ритуалы — характер театрализованных действий, сама повседневная речь была насквозь образной, метафоризированной (что и позволяло выдающимся лингвистам прошлого века В. Гумбольдту и А. Потебне считать, что язык человека был изначально поэтическим, был своего рода искусством).

Господство мифологического сознания придало всей культуре первобытного общества и, в частности, ее эстетической и художественной граням, качество традиционности. У каждого племени складывались свои формы деятельности и поведения, свои мифы и обряды, свои украшения, мелодии, фигуры танца, конструкции жилищ, святилищ, захоронений, сосудов, одежды, бытовой и культовой утвари, оружия, но у всех племен в равной мере сложившиеся под влиянием множества факторов особенная структура бытия и быта, нормы вкуса и типы художественного формообразования оказывались стабильными, жесткими, нерушимыми и передавались далее, из поколения в поколение, как неписанный

закон, освященный мифологическими представлениями. Так и родилась традиция — культурный заменитель утраченного человечеством генетического способа передачи поведенческих программ, мощный социальный (в тех условиях — родоплеменной и половозрастной) регулятор поведения людей, сплачивавший человеческие коллективы, утверждавший идентичность каждого и сохранявший ее в веках, в условиях периодических изменений среды и воздействия других популяций. Это качество культуры будет, как мы увидим, сохраняться в последующем ходе развития мировой культуры до тех пор, пока она будет иметь мифологическую доминанту, независимо от характера этой мифологии — религиозной или политической, ибо мифология по самой своей природе претендует на абсолютность утверждаемого ею миропонимания, а значит, требует от каждого индивида безусловного принятия данной системы идей и чувствований, веры в их истинность и потому их передачи в неприкосновенном виде из поколения в поколение. Но если в Новое время — в эпоху широкого развития личностного начала в общественной жизни и творчестве — сдерживающий развитие личности мифологизм общественного сознания и воплощающей его культуры имеет рудиментарный и во всех его проявлениях реакционный характер, то в первобытности порождавшийся мифологическим сознанием традиционализм служил мощным прогрессивным фактором внедрения в жизнь человечества механизмов культуры, сплочения человеческих коллективов, ибо он закреплял в практической жизнедеятельности людей ту особенность их психики, которую социальная психология обозначает местоименной формулой «мы — они». И действительно, на начальной ступени истории индивидуальное «я» еще не вычленялось из коллективного «мы», и в то же время все другие популяции воспринимались как «они», т.е. как чужие, опасные, часто конкурентно враждебные в жестокой борьбе за выживание и потому как приравниваемые к вещам или животным «нелюди» (отсюда право убивать их, скальпировать, порабощать — даже высококультурные эллины еще будут считать раба «говорящим орудием» или «говорящим животным», а у каннибалов даже право поедать убитого чужака как охотничью добычу).

Такое до-личностное «мы-сознание» объясняет, почему каждый член родоплеменной общины безоговорочно подчинялся выработанным ею общим нормам поведения и принципам деятельности, что делало первобытную культуру первой исторической формой «традиционной культуры», т.е. такой, которая выражает безраздельное господство коллективного над индивидуальным, инвариантного над вариативным, стабильного над меняющимся, а значит — прошлого над настоящим. (Правда, некоторые ученые — например, С. Аверинцев, М. Гаспаров, П. Гринцер — считают целесообразным отличать первобытную культуру от традиционной, но думаю, что отличия эти второстепенны по сравнению с общим принципом безусловной власти традиции над свободной волей индивида, лежавшим в основе функционирования культуры с первых ее шагов и вплоть до эпохи Возрождения на Западе, а в ряде стран Востока сохраняющим свое господство по сей день, но и в Европе остающимся по сей день основополагающим принципом фольклора).

Искусство было мощным средством утверждения этого безлично-коллективистского «мы-сознания», делая это средствами единых для каждого родо-племенного коллектива форм орнаментальной раскраски и украшений тела членов данной общины, причесок и одежды, ритмо-мелодических структур пения и плясок (различались лишь принципы и формы мужского и женского искусства, но таким образом выявлялось не только функциональное различие полов, но и внутреннее единство всех представителей того и другого, т.е. опять-таки воплощалось «мы», а не «я»). Огромная — без всякого преувеличения — роль всех разновидностей «бессознательно-художественной» деятельности первобытного человечества объясняется не только характером его сознания, но и тем, что при отсутствии политических и юридических регуляторов общественных отношений, форм коллективного обучения детей (школы, гимназии), наконец, письменности, сохранение выработанного культурой образа жизни и его передача от поколения к поколению и от социума к индивиду могли осуществляться преимущественно средствами искусства, художественно-образными текстами — и мифологическими, оживавшими в устном исполнении сказителей, певцов, танцоров, и закреплявшимися вещественно, в погребальных сооружениях типа дольменов и менгиров, в характере самих захоронений, в формах и декоре орудий труда и оружия, в графических, живописных и скульптурных изображениях мифологических персонажей и сюжетов. С другой стороны, зарождение эстетического восприятия реальности как определенных норм вкуса, общих для каждой родо-племенной популяции, оказывалось мощным средством ее самоидентификации, ее сплочения и самосохранения в токе времени, ибо эстетическая избирательность вкуса является внутренним, психологическим, духовным, имманентным индивиду регулятором поведения и стимулом деятельности. Учтем, вместе с тем, что формирование эстетического чувства было противоречиво связано с тотемистически-мифологическим поклонением природе, ее заклинанием, порождаемым страхом перед ее могуществом, т.е. отношением к ней, противоположным бескорыстному переживанию объекта как носителя эстетической ценности. Тут продолжает сказываться различие путей формирования эстетического и художественного отношений человека к природе: его реальная, практическая слабость перед лицом загадочной и почти безраздельно властвующих над ним стихий и зверей требовала запечатления-преодоления этого страха средствами искусства, тогда как развивавшееся и постепенно совершенствовавшееся ремесло, изготавливавшее орудия труда и оружие — средства, обеспечивавшие успехи человека в его жестокой борьбе с природой и освобождавшие его в той или иной мере от ее над ним власти, порождало его эстетические переживания. Но при этом и плоды художественно-мифологической деятельности вызывали к себе и активно развивали эстетические чувства.

Эта вплетенность зарождавшихся эстетической и художественной энергий первобытной культуры делала их роль диалектически противоречивой: с одной стороны, их растворенность в общем культурном «субстрате» или «тексте» и подчиненность жизненно-практическому отношению людей к миру делала по-

требность в эстетическом переживании природы и в художественном творчестве безусловно второстепенной по сравнению с решением всех практических задач, обеспечивавших удовлетворение жизненных потребностей родо-племенной общины; с другой же стороны, повсеместное, всепроникающее присутствие эстетического аспекта восприятия мира и художественных средств удвоения реальности силой фантазии определяло такой их высокий удельный вес в культуре, какого они никогда более иметь не будут, оттесняемые в дальнешем во все более узкую сферу досуга, отдыха, развлечения.

Хотя традиционалистски-мифологическое сознание придало первобытной культуре высокую степень организованности и стабильности, необходимую для ее окончательного самоутверждения как специфически-человеческого способа существования и вытеснения наследственно-биологических средств управления поведением индивида и популяции, медленное, но неуклонное развитие его производственной деятельности и обеспечивавшей ее успехи психики расшатывало установившуюся социальную гармонию, подготавливая неизбежное разрушение сложившегося на протяжении сотен тысяч лет образа жизни. Последний же удар, окончательно подорвавший устои первобытной системы, был нанесен ей переходом от изготовления каменных и деревянных орудий к металлическим, особенно продуктивным при освоении способов выплавки и обработки железа.

Лекция 2. Эволюция эстетического сознания и художественной деятельности в истории традиционной культуры

1. Три пути выхода из первобытного состояния

Первая «промышленная революция», связанная с появлением металлических орудий, разрушила складывавшийся тысячелетиями строй жизни и открыла перед культурой новые возможности развития, обозначив начало второго переходного периода в истории культуры: его значение состояло в поисках более совершенного, чем первобытный, способа организации жизни и деятельности людей, основанного на новых возможностях, предоставленных им «эпохой металла». Возможности эти непосредственно сказались и на эволюции эстетического сознания, и на развитии художественного мышления и художественного творчества.

Изготовление металлических орудий труда и оружия имело прямым следствием радикальное преобразование всех трех компонентов производственной деятельности первобытных людей — охоты, собирательства и ремесла. Охота на животных превратилась в разведение животных — скотоводство, собирание даруемых природой злаков и корней растений — в земледелие, самодеятельное изготовление орудий и оружия — в профессионализированное ремесленное производство. При этом оказалось, что каждая из трех новых форм практической деятельности могла становиться «базовой», доминирующей, системообразующей,

определяя тем самым характер одной из трех дорог, по которым пошло дальнейшее движение культуры и которые создавали существенно различные условия для развития эстетического отношения людей к миру и для их художественной деятельности. Рассмотрим же в общих и главных чертах каждую.

Дорога, по которой суждено было пойти скотоводческим племенам, порождала кочевой образ жизни, необходимый из-за непрерывного поиска новых пастбищ. Отсюда — неизбежные кровавые столкновения с другими племенами, и кочевыми, и оседлыми, а значит, особый уровень воинственности как органического элемента образа жизни и мышления. Такой способ существования не создавал условий ни для самоопределения эстетического отношения к миру, ни для широкого развития художественного творчества — слишком велика зависимость скотоводов-кочевников от внешних, природных сил, а значит, и подчиненность индивидуального бытия коллективному. Вместе с тем, у них сохранялась художественно-образная структура мышления, сохранялся зооморфный характер их мифологии и культа: животные, от которых зависила жизнь этих народов, — конь, олень, бизон — обожествлялись, становясь главными героями мифов (фольклорный след такого отношения к коню мы находим в пушкинской «Песне о вещем Олеге» — конь был ведь основным помощником и сподвижником человека как в управлении стадами, так и в военных действиях, — его и в могилу воина клали вместе с воином, с его женой и оружием; потому конская сбруя оказывалась таким же эстетически значимым предметом, как детали оформления самого человека), и орнаментация имела такой же зооморфный характер, потому что выполняла не чисто декоративную, а прежде всего магическую функцию (вспомним хотя бы замечательные золотые изделия скифских мастеров). Близость культуры скотоводов-кочевников к ее первобытному прошлому объясняет частую аберрацию зрения искусствоведов, не придающих должного значения различиям этих исторических типов культуры, не понимающих типологической параллельности культуры скотоводов и пост-неолитических культур восточных земледельцев и античных горожан, хотя даже хронология их бытия в ряде случаев совпадала, делая возможными прямые контакты этих народов, и торговые, и военные (например, в северном Причерноморьи, в Римской империи, в эпоху завоеваний европейцами Америки, а россиянами Сибири). Понятно, что в этом типе культуры не могла возникнуть монументальная архитектура — и жилище, и культовые сооружения должны были быть мобильными, а скульптура — мелкой, приросшей к прикладному и ювелирному искусствам. Здесь не было почвы для развития цивилизации, поскольку данный способ производства был стабилен в своей примитивной технологии и не стимулировал интеллектуальную деятельность кочевников — потому и не возникли в недрах этого типа культуры ни научное познание мира, ни письменность, ни школа.

Второй путь выхода из первобытного состояния, имевший производственной доминантой земледелие, складывался на Востоке в тех районах, в которых не было условий для пастбищного скотоводства, но были благоприятные географические и климатические условия для выращивания тех или иных злаков на больших по-

севных площадях. Понятно, что это требовало оседлой жизни и делало возможным строительство крупных городов, становившихся носителями цивилизационного процесса, ибо для организации масштабных оросительных работ, способных обеспечить продуктивность земледелия, и для строительства стабильных монументальных дворцов и храмов необходимы были и массы рабов, и мощные политические и идеологические способы управления. Развитие городских поселений стимулировалось и тем, что продуктивное земледелие нуждалось в обслуживающих его ремесле, торговле и защите от нападений кочевников, а значит, в сильной армии. Вместе с тем, более сложный, чем у скотоводов, производственный процесс требовал развития объективно-истинного познания природы, которое, постепенно отделяясь от мифологических аллегорий, вело к формированию ряда наук, а затем и способов хранения добывавшихся ими знаний и способов их передачи из поколения в поколение — т. е. письменности.

Естественно, что у народов Ближнего и Дальнего Востока, пошедших по этому пути, складывалась иная, чем у скотоводов, мифология, обожествлявшая уже не коня, не верблюда, не оленя, а солнце, воду, землю, представляющие природные стихии, — оттого орнаментальные мотивы становились здесь из зооморфных «флороморфными» и чисто геометрическими, абстрактными, ибо стихии природы изобразить нельзя, их можно только представить символически. Понятно и то, что зодчество и скульптура тяготели здесь к монументальным формам, способным адекватно воплотить религиозно и политически возвышенную духовную содержательность.

При всех особенностях формообразования, свойственных искусству каждого из этих народов, общим для их художественного сознания было запечатление в статуарных формах устремленных ввысь храмов, пирамид, скульптурных изваяний, порожденной жизненной практикой идеи незыблемости, постоянства, вечности. Поэтому именно пространственно-пластические искусства, а не процессуально-временные, оказывались ведущими, господствующими в художественной культуре. И все же эстетическое переживание начало выходить за пределы религиозного — и египетское, и китайское, и индийское искусство свидетельствуют, что предметами художественного запечатления становятся уже внемифологические, а подчас и внеполитические, обыденно-бытовые сюжеты и «простые» люди — воины, ремесленники, танцовщицы, музыканты, их будничная жизнь и интимные переживания. Более того — именно на этой ступени исторического развития художественной культуры рождается новый жанр изобразительного искусства — портрет. Это были еще идеализированные условно-схематические изображения, в той или иной степени узнаваемые, т. е. как бы удваивавшие их реальное существование, но воссоздававшие именно эту конкретность человеческого бытия, — напомню хотя бы широко известные портреты Эхнатона и Нефертити.

Если у своих истоков искусство вообще не знает изображения человека, ибо он еще не осознает своей деятельной мощи и, следовательно, необходимости своего художественного воспроизведения и права на него, если человек входит в искусство в палеолитической скульптуре и росписях в схематическом обозна-

чении жизненных функций «женщины вообще» и «охотника вообще», поскольку самосознание человека начало формироваться, но только как коллективное «мы-сознание», а не личностное «я-сознание», то в древневосточных земледельческих обществах начинается выделение индивида из социума и осознание его особого места в социальном устройстве, в культе, в культуре. Искусство и начало воспроизводить индивидуальный облик фараона, жреца, писца, отличая сам принцип их представления от схематически-функциональных изображений «воина вообще», «ремесленника вообще», «танцовщицы вообще» и т. п. Развитию портретного жанра способствовал и заупокойный культ, требовавший создания «дубликата» человека, ушедшего в «лучший мир», в виде пластической маски или живописного образа, типа файюмского портрета. Рождение этого жанра отразило, таким образом, первые шаги становления личности как позитивно оцениваемой обществом и культурой уникальности человеческого облика, характера, общественного положения и поведения, хотя относилось это лишь к узкому кругу высокопоставленных лиц. В силу этого «орнаментальный» принцип, сохранявшийся в изображении в стенной росписи массы рядовых воинов или в шеренгах каменных львов, стал оттесняться новым для истории художественного сознания человечества изобразительным принципом. Разумеется, это было лишь первые шаги исторического процесса самоопределения изобразительного искусства в его специфических, неизвестных другим искусствам, возможностях материально-конкретного зримого воссоздания «наличного бытия», потому в этой культуре и скульптура, и живопись, и графика еще не отрываются сколько-нибудь последовательно от связи с архитектурой и прикладными искусствами и в синтезе с ними остаются подчиненными пластической логике архитектонических искусств — монументальная скульптура подчинялась тектоническому строю здания, в которое она вписана, а миниатюрная пластика бытовых предметов — объемно-пространственной структуре данной вещи. Хорошо известен канон, которому подчинялось здесь распластывание изображаемой человеческой фигуры на живописной плоскости (голова — в профиль, плечевой пояс — анфас, тазобедренный пояс и ноги — вновь в профиль).

Поскольку мифология оставалась жесткой и императивной духовной силой, призванной обеспечить прочность, нерушимость исторически сложившейся на Востоке формы бытия, эстетическое сознание этих народов сохраняло свою подчиненность религиозно-политическим ценностям, не получая стимулов для сколько-нибудь широкого самостоятельного развития. А тем самым художественная деятельность продолжала существовать в рамках традиционного типа культуры, более того — превращавшего авторитет традиции в догму формализованного канона, поскольку письменность позволяла вербально закреплять выработанные в прошлом правила деятельности, поведения, мышления, а религиозная и политическая власти заставляли безоговорочно подчиняться этим правилам.

Третья дорога, испытанная человечеством при переходе от первобытности к цивилизации, отличается от первых двух тем, что основой бытия оказалось здесь уже не потребляющее, а производящее хозяйство, т. е. ремесло. Такой тип культуры

сложился под влиянием ряда факторов в древней Греции, где не было природных условий ни для пастбищного скотоводства, ни для поливного земледелия. Потому города, ставшие носителями этого типа культуры, принципиально отличались от древневосточных городов: это были «полисы» – «города-государства», концентрировавшие ремесленное производство и морскую торговлю, а затем и порождаемое их потребностями развитие научной мысли, философии, образования, спорта, политической, юридической, культовой, наконец, художественной деятельностей.

Доминанта производящей, а не потребляющей, ремесленной, технически развитой («техне», по определению самих эллинов) деятельности имела историко-культурные, историко-художественные и эстетические последствия, которые часто называют «греческим чудом». Между тем, феномен этот рационально вполне объясним: как уже было отмечено, только ремесло, ставшее деятельностной доминантой культуры, содержало стимулы и создавало реальные условия для непрерывного и ничем не ограниченного развития человеческого интеллекта, разума, мышления, впервые в истории позволив человеку осознать свою силу — силу Мастера, способного творить, созидать небывалое и познавать дотоле неизвестное, быть не пассивной жертвой божественного предопределения, бессильной — подобно легендарному Эдипу — перед всевластным Роком, а носителем Разума и Свободы, Гражданской доблести и Красоты, Творцом законов своего общественного существования. Только здесь поэт мог воскликнуть: «Много в природе сил, но сильней человека нет!», а философ четко сформулировал исходный принцип нового миросозерцания: «Человек есть мера всех вещей».

Такой антропоцентристский поворот сознания радикально преобразовал мифологию — впервые в истории мировой культуры божества приняли чисто человеческий облик, освободившись от звериных голов или туловищ и представ перед людьми — и в тексте поэм, и на театральной сцене, и в пластических образах скульптуры, и вазовой живописи — как подобные людям, но идеально-прекрасные существа. А это означало, что подорваны сами основы мифологического сознания и укорененного в нем традиционного типа культуры! И действительно, Греция стала родиной порвавшей с мифологией светской философии, широкого спектра наук о природе, об обществе и о человеке. «Познай самого себя!» — провозгласил дельфийский оракул, и Сократ, выполняя его призыв, основал новую теоретическую дисциплину — этику, положив начало двухтысячелетней истории философского самопознания личности, а рядом с ним эту же задачу стали выполнять великие греческие драматурги, положив начало мировой истории искусства театра.

Такое самоутверждение человека имело своим логическим следствием не только фактическую демифологизацию общественного сознания, но и демократическое преобразование общественного строя в полисе, т.е. рождение европейской политической культуры. Ибо демократия как способ самоорганизации общества порождается отношениями свободных людей, вышедших из рабства у богов и еще не ставших вассалами других людей, — показательно само понятие «свободнорожденный», которым греки обозначали полноправных жителей полиса.

В этом социокультурном контексте происходил и радикальный поворот в истории эстетического аспекта культуры — впервые философская мысль осознала наличие и специфическое содержание того класса ценностей, который впоследствии назовут «эстетическими», — прекрасного и возвышенного, трагического и комического, — об этом свидетельствует их анализ в трактатах Платона и Аристотеля, Плотина и псевдо-Лонгина, об этом говорит и сама художественная практика — одним из самых ярких примеров является знаменитая статуя Поликлета «Дорифор», в которой впервые в истории искусства изображение человека создано как модель («канон», по терминологии греков) идеальной красоты, безотносительно к мифологической или политической коннотации образа. Эстетическая ориентация деятельности стала все более активно и широко определять характер действий не только профессиональных художников, но и мастеров во всех областях «техне», — красота оказывалась силой, сознательно включенной в управление созидательной деятельностью людей в самых различных ее областях, включая гимнастику и речевое общение (вспомним, что в Греции родились Олимпийские игры, что скульпторы изображали их победителей наравне с богами, что риторика — теория красноречия, ораторского искусства — стала одной из важных областей эстетической мысли). Все это позволяет оценить справедливость данного А. Лосевым определения самой сущности общественного сознания эллинов эстетическим по смыслу понятием «пластическое».

Художественная культура греко-римского мира пошла гораздо дальше древневосточной не только потому, что ее главными героями стали обожествленные люди, а не звери или звероподобные существа, но и потому, что она выработала метод художественного воссоздания реальности, в корне отличный от тех, которыми работал Восток. Греческий театр вышел за пределы азиатской культово-обрядовой формы в собственно-эстетическую сферу, а скульптура вырвалась из пластического подчинения архитектуре к самостоятельному существованию, позволявшему ей в пластических образах достичь непревзойденного с тех пор единства реального и идеального. Более того, сама архитектура стала у греков подчиняться законам скульптуры — и по масштабным отношениям зданий и человеческого роста, и по логике тектонического построения архитектурной формы. В то же время диалогическая структура сценического действия проникла в философскую мысль, сделав диалог основным способом развертывания теоретической мысли у Сократа, у Платона, у софистов. Если к этому добавить, что в античной художественной культуре зародилась и принципиально отличные от эпоса и лирики формы романа и повести, повествующих не о богах и легендарных героях, а о реальных людях, можно будет заключить, что морфологическое строение художественной культуры греков оказалось существенно отличным от того, какое мы видели в культурах кочевников и земледельцев, предвосхищающее ту ее структуру, которая будет развиваться в Новое время.

Таким оказался отправной пункт не только истории искусства Западного мира и его эстетического сознания, но всей истории новоевропейской цивилизации. Ее сопоставление с двумя другими дорогами нелинейного движения че-

ловечества на пути из первобытности в цивилизацию показывает, что «вектор» скотоводческой экономики стал эволюционным тупиком, потому что не содержал стимула к саморазвитию человека, — не случайно в дальнейшем, когда это оказывалось возможным, кочевники переходили к оседлому, земледельческому образу жизни, а этот последний, хотя и был более прогрессивным, что позволило ему сохранить свою системообразующую роль на следующем крупном и устойчивом этапе истории человечества — в феодальном обществе, не был способен открыть развитию всей совокупности человеческих качеств такие возможности, какие содержались потенциально в ремесленной деятельности, поскольку она стимулировала работу человеческого интеллекта, требуя от него непрерывного совершенствования техники и технологии производства, а тем самым и развития науки, философии, реалистически ориентированного искусства. Эти-то силы и преодолели инерционность традиционной культуры, приведя ей на смену культуру личностно-креативного типа с соответствующими ее устоям типом эстетического сознания и типом художественного творчества.

Скажу сразу, что значение этого типа культуры оказалось амбивалентным — эта культура сыграла и огромную прогрессивную роль в истории, породив такое великое ее завоевание, как человеческая личность, но и довела научно-технический прогресс в XX веке до критического уровня, обнажившим таящуюся в этой культуре угрозу для самой жизни на Земле, не говоря уже о саморазрушении человека и человеческих отношений под влиянием индивидуалистической деградации личностного начала. Трезвое понимание этой диалектики реального исторического процесса не должно, однако, мешать нам оценивать необходимость данного пути развития человечества и его оптимальность по сравнению с двумя описанными выше, потому что именно он отвечает самой природе человека — его аттрибутивным качествам как «общественного животного» (Аристотель и К. Маркс), как существа «мыслящего» (Р. Декарт) и «разумного» (К. Линней), «производящего орудия» (Б. Франклин) и способного сделать жизнь «игрой» (Ф. Шиллер), наделенного «волей» (А. Шопенгауэр) и «любовью» (Л. Толстой), «приговоренного к свободе» (Ж.-П. Сартр) и к «творчеству» (Н. Бердяев). Главная проблема современного этапа истории данного типа культуры состоит в том, чтобы культура смогла сохранить все эти качества человека, пройдя через испытания, которые заключены в односторонности научно-технического прогресса, враждебной духовному бытию человека. Возвращаясь к рассмотрению той историко-культурной ситуации, которая сложилась в древности, приходится признать, что опыт греков и римлян опередил реальные возможности саморазвития человечества. Гибель античной цивилизации под варварским натиском кочевников, осевших в Европе и заложивших основы феодального типа общественной жизни, привела к тысячелетнему господству земледельческого способа производства, восстановившего здесь, хотя и в иной конкретной форме, традиционный тип культуры с имманентным ему мифологическим духовным фундаментом. Культура феодального общества выработала свои принципы эстетического сознания и художественной деятельности.

2. Эстетический и художественный аспекты культуры феодального общества

При всех различиях между тремя путями выхода человечества из первобытного состояния, в одном отношении они были сходны — культура каждого однородна по господствовавшим в ней принципам сознания и поведения, по нормам вкуса и стиля, ибо дифференциация общества не достигла еще такого уровня, на котором культура предстала бы иерархически расчлененной на существенно различные субкультуры. Множество модификаций культуры, существовавших на ранних стадиях ее развития, в частности, ее эстетических и художественных «параметров», были обусловлены географической и этнической, а не социальной разнородностью человечества (этот фактор имел особое значение в связи с разноплеменным составом рабов, делавшим весьма пестрой и хаотичной по своему конкретному составу общую картину культурного бытия каждого народа). Ситуация эта радикально изменилась на следующей ступени истории, в эпоху феодализма, культура которого имела четкую структуру, что и позволяет видеть в ней уже не переходное состояние историко-культурного процесса, а результативный и стабильный тип культуры. Как и у ее древневосточных предшественниц, традиционность была доведена здесь до степени каноничности, т. е. теоретической закрепленности унаследованных норм мышления и поведения в священных текстах мировых религий — Библии, Торе, Коране и т. п., в писаниях отцов церкви, в постановлениях Соборов и иных, церковных и светских документах, требовавших безоговорочного признания и неуклонного исполнения. И все же в средневековых городах Европы вызревали силы, которым суждено было в конце концов взорвать самые устои феодальной культуры и открыть дорогу формированию культуры буржуазного общества, культуру личностно-креативного типа. Этот радикальный поворот начался в эпоху Возрождения, ставшую новым переходным этапом истории культуры и потому противоречиво сочетавшую «поиск индивидуальности» (Л. Баткин) с сохранявшим свою силу авторитетом традиции, только истоки ее были найдены не в христианском средневековьи, а в античности.

«Социальная топография» культуры феодального общества определялась взаимоотношениями четырех явственно различающихся субкультур: пережитками древней языческой культуры в самодеятельном бытии крестьянства — фольклоре; сложившимися в самом феодальном обществе религиозной (христианской, мусульманской, буддийской) и светски-аристократической субкультурами; зародившейся в Средневековом городе бюргерской субкультурой. Вполне естественно, что каждая из этих субкультур имела свое специфическое, а подчас противоположное другим, эстетическое и художественное содержание.

а) О средневековом фольклоре (имея в виду точный смысл данного понятия — «народная культура», а не одно поэтически-музыкально-танцевальное творчество) в нашем кратком типологическом обзоре нужно сказать лишь то, что стабильность образа жизни и труда крестьян и консерватизм их сознания позволя-

ли сохранять те принципы, на которых строилась первобытная культура: я имею в виду, прежде всего, синкретизм материально-духовно-художественной деятельности, вплетенность эстетического сознания в целостно-недифференцированное — познавательно-ценностное, эмоционально-рациональное — отношение крестьян к природе, категориальную аморфность их эстетического сознания и морфологическую аморфность их художественной практики. Подчеркну лишь, что неразрывно связанное в фольклоре с другими сторонами сознания и другими формами деятельности эстетическое сознание крестьянства и его художественная практика не имели тех стимулов развития, которые они приобретали тогда, когда обособлялись и становились самостоятельными проявлениями культурной энергии человечества. Фольклор застывал на века в тех формах, которые он унаследовал от первобытной культуры, и оказывался, при всей его прелести и обаянии, все более и более архаичным проявлением способности человечества осваивать мир, в котором оно должно существовать. Образ жизни крестьянина и обусловливавший его характер крестьянского труда, соединявший земледелие с элементами скотоводства и ремесла, порождал эстетическое отношение ко всем природным явлениям, которые входили в сферу его деятельности, при том, что отношение это было неким эпифеноменом, «эмоциональной надстройкой» над утилитарно-практическим и религиозно-мистическим отношением к природе.

Сохраняя свою генетическую связь с языческим прошлым, фольклор не мог не испытывать сильнейшего влияния завоевывавшего господство нового религиозного сознания, крайне агрессивного и репрессивного, влияния эстетических требований обитателей феодальных замков, чей досуг должны были заполнять народные артисты, жонглеры, музыканты, скоморохи, наконец, влияния новых экономических отношений, инициировавшихся городами, и технологий развивавшегося в цехах ремесла. Чем последовательнее протекал этот процесс на протяжении тысячи лет, тем менее «чистым» оказывался фольклор, в конечном счете выродившись в коммерциализированные художественные промыслы и гастрольно-концертную деятельность народных ансамблей. Но одновременно и фольклор влиял на другие подсистемы феодальной культуры — вспомним хотя бы выявленное М. Бахтиным влияние «смеховой культуры» европейского средневековья на творчество Ф. Рабле, исследование Д. Лихачевым и А. Панченко судьбы русской «смеховой культуры», равно как обращения к фольклору деятелей русской культуры XIX–XX вв. — А. Пушкина, А. Кольцова, Н. Некрасова, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, членов абрамцевского и талашкинского объединений художников, современных танцевальных и музыкальных ансамблей типа русской «Березки», белорусских «Песняров», американских исполнителей песен в стиле «кантри».

б) Сердцевиной культуры феодального общества, а тем самым и ее эстетическог осознания и художественного самосознания, было взаимодействие религиозной и светски-аристократической субкультур. При всех их связях и перекрестном функционировании, место искусства в той и в другой, как и удельный вес эстетической ориентации в их системах ценностей, были диаметрально противо-

положными. В самом деле, религиозное сознание, преодолев натуралистическую ориентацию язычества, должно было либо отрицать красоту реального мира и человека как его части, в силу их материальности, подавлять «филокалию», как называл Блаженный Августин любовь к красоте, считая ее «соблазном похоти» и противопоставляя этому соблазну аскетизм, монашество, отшельничество, безбрачие, самобичевание, либо находить подлинную, «умопостигаемую», «высшую» красоту в потустороннем мире, с которым человек может встретиться лишь после своей смерти, что позволяет праведному человеку сбросить с себя бренную, уродливую и пошлую, грубую, низменную телесную оболочку ради счастья встречи с носителем абсолютной красоты — Богом. Религия оказывается, таким образом, в плену неразрешимого противоречия — необходимости и невозможности объяснить «антиценность» материальной предметности бытия, если она сотворена творческой мощью Бога, который, судя по библейскому тексту, сам был весьма доволен своим творением, оценивая его каждый день словом «хорошо». Столь же противоречивым оказалось отношение мировых религий к искусству. С одной стороны, если божественное есть духовное, оно недоступно изображению, и изображение должно быть запрещено как святотатство, как подмена божественного человеческим, духовного — материально-чувственным, т. е. как опошление религиозного миропонимания. Отсюда — решительный отказ от изобразительного искусства в иудаизме и исламе, длительная полемика в Византии и на Руси иконоборцев с иконопочитателями (закончившаяся победой последних, но сохранившая негативное отношение к искусству в некоторых сектах). В противоположность этому католицизм не только широко распахнул двери перед изобразительным искусством, но, подобно полуязыческому буддизму, изо всех его видов отдавал предпочтение скульптуре, услуги которой православие отвергло в силу ее предельной — объемно-телесной — материальности. Католицизм допускал в мистериях и средства сценического действия, которые православие гневно отвергало как «игрища бесовские». Однако уже протестантизм, сближаясь в этом отношении с иконоборчеством, противопоставил такому широкому использованию в литургии всех художественных средств интимно-психологическое общение верующего с Богом, которое полностью порывает с пережитками язычества.Однако ни одна религия не отказалась от услуг архитектуры, поскольку всем им необходим «дом Бога» как место встречи с ним массы верующих, равно как и от прикладных искусств, начиная с одежды священнослужителей и кончая символическими предметами, используемыми в культовом обряде. Не могли религии отказаться и от музыкальных средств, если не в органной музыке или в других инструментальных формах, вплоть до джазовых, то хотя бы как минимум в молитвенном пении. Примечательно в этой связи безусловное предпочтение, отдаваемое всеми мировыми религиями искусствам неизобразительным, поскольку они воплощают человеческие переживания, не воссоздавая материальный мир.

Как бы ни был узок набор адаптируемых той или иной конфессией искусств, и как бы ни был эстетически скромен апробируемый ею художественный стиль, но некий минимум художественных средств все же необходим для эмоционального

воздействия предметной среды храма и самого процесса богослужения. Чтобы религиозный обряд был привлекателен для возможно более широкой массы верующих, он должен вызывать эстетические эмоции — удовольствие, радость встречи с прекрасным и возвышенным как символическими проявлениями божественного. Религиозная субкультура оказывалась, таким образом, в клещах противоположных установок, порождая, как свидетельствует история средневековой эстетики, напряженные и безрезультатные поиски способа разрешения этого противоречия.

Во всяком случае, при том или ином отборе художественных средств и тех или иных требованиях к стилю, религиозная субкультура сохраняла искусство как способ воплощения мифа и организации обрядового действа, а теоретические средства теологии, богословия и организационные действия церкви имели второстепенное значение, неспособные осуществлять прямое общение верующего с Богом. Отсюда — парадоксальность положения искусства в религиозной субкультуре: оно несамостоятельно, оно подчинено требованиям религиозного, а не эстетического сознания, его формообразующие возможности жестко ограничены, и в то же время оно достигает удивительной художественной силы, создает художественные ценности, глубоко переживаемые не только теми, кто разделяет данную веру, но и носителями иных религиозных воззрений, и людьми неверующими. Парадокс этот может быть объяснен только тем, что сила искусства как искусства — в его эмоциональной выразительности и «заразительности», как называли это Ж. Гюйо и Л. Толстой, в духовном познании и самопознании человека, в обращенном к переживанию других людей воплощении неких идеальных устремлений. Когда религиозное сознание давало художественному творчеству подобное содержание, искренне и истово воплощавшееся архитекторами, скульпторами, живописцами, музыкантами, писателями, их творения излучали духовную энергию, воздействие которой выходит далеко за пределы собственно религиозных переживаний и обеспечивает им непреходящую художественную ценность.

в) Иную картину видим мы в образе жизни и в сознании обитателей рыцарского замка, княжеского имения, императорского дворца. Хотя и они были религиозны в духе своего времени и своей культурной среды, хотя и здесь были капеллы и капелланы, молельни и священники, хотя и здесь исполнялись соответствующие обряды и читались священные книги, эстетическое сознание обитателей замка и дворца имело иной, нерелигиозный, характер, и необходимое им искусство призвано было выполнять иные, далекие от молитвенных, функции. Ибо в господствовавшей здесь культуре доминировали светские интересы верхов феодального общества, которые имели две ориентации: говоря языком современной психологии — экстравертную и интровертную, т. е. выражавшие интересы политически-репрезентативные и эмоционально-гедонистические.

Сам образ жизни в этой социальной среде порождал подобную двунаправленность потребностей: укреплять свою власть и расширять свои владения, и в то же время получать удовольствие от своего богатства и власти. Эстетическое отражение такой структуры потребностей выражалось в придании всей среде повседневной жизни — архитектуре, обстановке жилища, бытовой утвари, одеж-

де, средствам передвижения, оружию — эстетически значимого облика, с одной стороны, для зримого подтверждения и утверждения значительности владельца всех этих вещей, а с другой — для его собственной услады. Политической представительности служил придворный и дипломатический церемониал, представлявший собой, подобно религиозному обряду, своего рода спектакль, и рыцарский турнир, превращавший военную игру в своеобразное «эстрадное» зрелище. С другой стороны, тяга к наслаждению жизнью порождала острое и все более широкое по охвату стремление к украшению всего, что окружало господ в их повседневной жизни, делая декоративность определяющим принципом оформления интерьеров дворца, организации при нем парка, выезда, платья и наполнения быта играми, концертами, состязаниями рапсодов, певцов, акробатов, жонглеров, спектаклями бродячих актеров. В серенадах наемных музыкантов сама любовь превращалась в своего рода игру, как и рыцарский турнир, как и дуэль по самому незначительному поводу.

Так определялась в этой субкультуре роль искусства — и как способа возвеличения феодалов, и как способа их услаждения. Искусство словно распределяло разные свои способности по разным субкультурам, доказывая свою универсальность, возможность быть самосознанием культуры во всех ее социально обусловленных модификациях. Потому в данном историческом типе культуры ее художественное самосознание предстает перед нами и в Соборе Парижской Богоматери, и в замках на берегах Луары, и в «Житии Святого Антония», и в «Песне о Роланде», и в храмовой литургии, и в концерте при дворе короля Артура, и в мистериях, разыгрывавшихся у портала собора, и в турнирах у рыцарского замка, и в грегорианском хорале, и в серенаде менестреля, и в черной глухой монашеской рясе, и в многоцветной роскошной одежде вельможи, и в скульптурных образах Христа, Мадонны, святых, и в орнаментально-декоративных коврах, панно, кружевах, и т. д. А для полноты картины к этим контрастно-комплементарным парам напомню о существовании фольклора как некоей культурной подпочвы, из которой исходили питавшие другие субкультуры творческие соки, и — что становится особенно важным в позднем Средневековьи — формирование субкультуры города с ее своебразными эстетическими установками и художественно-творческими принципами.

г) Вполне естественно, что складывавшаяся здесь новая социальная сила — класс горожан (бюргеров) — должна была сказать свое слово в этих сферах культуры, слово, которое отвечало ее потребностям и интересам, ее психологии и идеологии. Не молитва, не политическая церемония и не развлечение определяли жизненные ценности ремесленника, мореплавателя, торговца, банкира, а реальное, рациональное знание природы, социальных отношений, человека и его поведения, ибо от такого знания непосредственно зависела успешная практическая деятельность в каждой из этих областей. Поэтому в средневековом городе все активнее развиваются науки, организуются университеты, изобретенное книгопечатание переносит центр тяжести на издание светской, а не религиозной литературы. Так исподволь, преодолевая идеологическое и инквизиторское

сопротивление церкви (вспомним судьбу Г. Галилея и Дж. Бруно даже на пороге Нового времени!), формируются предпосылки культуры Возрождения.

В этом контексте эстетическое сознание горожанина приобретало черты, резко отличающие его от всех трех типов отношения к красоте, которые сложились в других подсистемах средневековой культуры: прагматизм и рационализм бюргера, порождавшиеся прозаической буржуазной практикой, до предела сужали сферу значимых для него эстетических ценностей — полезность, истинность, нравоучительность оттесняли на периферию его интересов красоту, изящество, возвышенность. Об этом говорят и архитектура жилых кварталов средневекового города, и одежда горожан, и их бытовая утварь, и речь, и создававшиеся в этой среде повести, пьесы, гравюры. Понятно, что искусство играло в жизни бюргера самую скромную роль и поэтому здесь не было создано великих художественных творений. Но оно имело, однако, большое историческое значение, оказавшись своего рода лабораторией, в которой вырабатывались творческие установки, позиции, способы и средства художественного воспроизведения жизни, которые принесут потом яркие эстетические плоды в XVI, XVII и даже XIX веках, — речь идет о становлении реализма как неизвестного не только трем другим субкультурам феодального общества, но всей предшествовавшей истории художественной культуры, метода воссоздания искусством действительности.

Процесс этот разворачивался в скромных формах новеллы, фаблио, морали-те, в гравюрах, иллюстрировавших часословы, календари и изображавших сцены трудовой жизни в разные времена года. Новаторская суть этого метода не в сходстве изображения с изображаемым фрагментом реальности — это искусство научилось делать по отношению к животному еще в палеолитические времена, а по отношению к человеку еще в античности, что, однако, не означает, будто реализм зарождается вместе с самим искусством и проходит через всю его историю (как утверждали у нас в свое время представители мнившей себя марксистской эстетики), но в том, что реализм, зародившийся в культуре средневекового города и целенаправленно развивавшийся в буржуазной культуре Нового времени, принципиально демифологизировал художественное мышление, стремился запечатлеть, поначалу с наивной непосредственностью, оборачивавшейся натурализмом, обыденную реальность, во имя ее осмысления, извлечения из ее познания ценностных ориентаций, необходимых для практической жизни, которые, правда, оказывались нередко наивными нравоучениями. Но как тут не вспомнить, что еще в XVII в. Ш. Сорель, а потом сто лет спустя великий Д. Дидро, обосновывая именно такой метод художественного воссоздания реальности, употребляли понятие «наивное искусство» как синоним «непосредственного», истинно «правдивого» или «портретного», т. е. не приукрашенного, не трансформированного фантазией, ибо устоем всего реалистического движения в художественной культуре Нового времени было убеждение в том, что предметом творческого воссоздания должны быть не плоды мифологической переработки реальности нашими далекими предками, какой бы конкретный облик эти мифы ни имели — античный, христианский, буддийский или какой-либо еще, и не отбираемые художником в

сложной ткани бытия элементы прекрасного и возвышенного, и не конструируемое его фантазией идеальное бытие, и не сам материал, играя с которым, художник выстраивает неизвестные природе и культуре формообразования, а реальная жизнь человечества во всем богатстве и сложности ее проявлений, в отношениях личности и общества, человека и природы.

Так в культуре средневекового города закладывались те эстетические и художественные принципы, которые через развившее их Возрождение прорастут в европейской культуре Нового времени, ибо она, говоря языком синергетики, оказалась аттрактором, притянувшим к себе те силы средневековой цивилизации, которые отвечали потребностям дальнейшего прогрессивного развития человечества.

Лекция 3. Пути перехода от традиционной культуры к культуре инновационно-креативной

1. Проблема Возрождения в истории культуры

Сложившись в средневековом европейском городе, Возрождение не стало простым продолжением формировавшейся в нем субкультуры, как это кажется некоторым историкам искусства, но оказалось, как было показано выше, качественно отличной от нее фазой истории культуры Западного мира, суть которой — переход от эпохи феодализма к буржуазной цивилизации. Специфический характер этого перехода Л. Баткин точно определил понятием «диалог», относящимся, в частности, к эстетическому сознанию этой эпохи, которое нашло некое гармоническое ценностное равновесие реального и идеального, материально-природного и духовно-божественного, эстетического и физического, зримого и мыслимого, в самом человеке — телесного и душевного. Картины великих итальянцев могут служить моделью этого нового типа эстетического сознания, которое отождествляет мифологически вневременное с современно-бытовым — Мадонну с прекрасной итальянкой XVI в., «Тайную вечерю» — с драматической коллизией в отношениях реальных людей. Вместе с тем, искусство уравняло стилистически изображения Мадонны и Венеры, а обеих богинь с портретом подлинной женщины моны Лизы Джоконды. Приравнивая эстетически реальную личность к героям мифа, изобразительное искусство возродило портретный жанр, протянув руку античности через голову средневековья, но искало в человеке не индивидульные физические и характерологические особенности, интересовавшие древнеримских скульпторов, а проявление идеального в реальном, литература Возрождения сопрягала сюжетно-событийное и психолого-проникновенное описания человека, прокладывая разные пути движения к этой единой цели в повестях Боккаччо, в лирике Петрарки, в драмах Шекспира, по-своему достигало аналогичного эф-

фекта ренессансное зодчество, облекая мистическую идею христианского храма в пластически-полновесную образную одежду античной ордерной архитектуры.

Синергетическое осмысление процесса развития культуры позволяет разрешить длительный спор о том, было ли Возрождение явлением всемирного масштаба или же специфической фазой истории Запада. Ибо если рассматривать суть Возрождения не формально, как восстановление духовных основ того или иного древнего состояния культуры (подобные «возвращения к прошлому» действительно имеют место многократно в ходе духовного развития каждого народа, что дало основание известному искусствоведу П. Кристеллеру назвать одно из своих исследований «Ренессанс и ренессансы»), а конкретно-содержательно, как переход от традиционной культуры феодального общества к инновационной культуре общества буржуазного, то окажется, что это был отнюдь не единственный такого рода процесс: переход этот, объективно необходимый для развития каждой страны, совершался — и не мог не совершаться! — нелинейно, в разных формах, подобно тому, как это происходило в предыдущих переходных этапах истории культуры.

Конкретный характер перехода от одного типа ее самоорганизации к другому зависит от многих обстоятельств, внутренних и внешних, закономерных и случайных, объективно-имперсональных и субъективно-личностных, от геосоциального пространства и от исторического времени, в которых переход этот протекал. За пределами Западного мира не было — и не могло быть! — Возрождения (Ренессанса) в точном смысле этого понятия, а могли быть только «ренессансоподобные» явления, возникавшие в контексте иного рода процессов (применительно к истории нашего отечества я показал это в книге «Град Петров в истории русской культуры»). Ибо суть западно-европейского Ренессанса отнюдь не в том, что он восстановил идейную, философскую, эстетическую, художественную ценность античной культуры, а в том, почему, для чего и как он это делал, т. е. в диалогическом совмещении христианской и античной форм мифологического сознания с реалистически-гуманистическим сознанием нарождавшегося буржуазного общества, в результате чего разные позиции органически сливались здесь в одну целостную, «снимавшую» непримиримые, казалось бы, противоречия участников этого диалога, — ярчайшими тому примерами могут служить живопись Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана на евангельские темы, этика итальянских гуманистов, протестантская реформа христианской религии, идеология Эразма Роттердамского, любовная лирика Петрарки и Шекспира.

Возрождение начало исторический процесс высвобождения индивида из плена феодально-сословных и религиозных канонов, которые сковывали его свободу, а тем самым возможность развития человеческой индивидуальности, но еще не привело к крайности индивидуализма — развитие буржуазных отношений находилось еще в начальной стадии. Дальнейшее его течение привело к тому, что казавшаяся титанам Возрождения возможной гармония человека и природы и гармоническое развитие разных сторон его собственного существования — телесной и духовной, рациональной и эмоциональной, практического бытия и идеальных

устремлений — оказалась иллюзорной — буржуазное общество и усилившееся сопротивление феодальных сил уже в XVII в. сделали не гармонию, а драматический конфликт определяющей чертой становящегося нового типа культуры.

Художественная культура европейского Возрождения, нравственно-эстетический пафос которой вырвал ее из плена религиозно-мифологического радиционализма, дав художнику право на собственную трактовку библейских и античных сюжетов и образов, еще не положила в основу творчества принцип индивидуальной свободы самой инвенции, право воображения сочинять то, чего нет ни в реальном, ни в мифологическом опыте. Это значит, что еще не была осознан принцип абсолютной свободы творчества, который станет коренным в буржуазной культуре, начиная с эпохи Романтизма, соответственно еще не было завоевана свобода суждения вкуса — авторитет прошлого сохранял свою силу, хотя найден он был в античной классике, а не в собственном средневековьи. Тем самым Возрождение нашло некое временное равновесие между традиционностью и новаторством, между язычеством и христианством, между телесным и духовным, между человеческим и божественным.

На Востоке, и даже на востоке и юге той же Европы, не было и не могло быть такого Возрождения, ибо там сохранялся феодальный строй и порожденный им тип традиционно-канонической культуры. Когда же в России Петр Великий начал радикальное преобразование страны, рассчитывая за несколько десятилетий провести ее по пути, который западная Европа прошла за несколько столетий, «русский Ренессанс» не мог сложиться по той простой причине, что в процессе приобщения к достижениям европейской культуры приходилось вбирать и переваривать то, что она осваивала на протяжении четырех столетий, — антропоцентризм и гуманизм, рационализм и сенсуализм, барокко и классицизм, сентиментализм и просветительскую идеологию. В итоге в России в XVIII в. могли наметиться лишь ренессансо-подобные процессы, которые скрещивались, сплетались, синтезировались с процессами постренессансными, — так развивалась наша архитектура от Д. Трезини к В. Баженову, русская живопись от И. Аргунова к Д. Левицкому, отечественный театр от В. Тредьяковского к Д. Фонвизину. Еще более очевидно, что в Турции или в Японии переход от феодализма к капитализму, происходивший уже в XX в., под влиянием евро-американской культуры этого времени и на основе совсем иных, чем европейские, традиций, не мог принципиально не отличаться от ренессансного. Приходится поэтому присоединиться к мнению тех культурологов, которые не считают правомерным понятие «восточное Возрождение», и дополнить их аргументацию ссылкой на выявленную синергетикой нелинейность развития сложных систем, в особенности на переходных его фазах, когда складываются разные пути перехода из одного состояния системы в другое. На Западе, на Востоке и в лежащей на стыке этих регионов России процесс перехода от традиционной культуры, сформировавшейся в феодальном обществе, к культуре инновационной, креативной, личностно-продуцируемой, протекал именно нелинейно, в существенно различных формах, к тому же в разное время и с разной степенью эффективности, а в ряде стран Азии и Африки

он еще только начинается в наши дни, и их культура остается традиционной, на уровне полупервобытном, полуфеодальном.

2. От Возрождения к Просвещению

Особенность XVII века в истории европейской культуры состоит в том, что он весь пронизан противоречиями, конфликтами, столкновением уходящих в прошлое социальных и духовных сил и набирающего силы нового типа практики и сознания: в политической сфере это было столкновение абсолютизма и республиканизма, в религиозной — борьба реформации и контрреформации, в философии — противостояние материализма и идеализма, рационализма и сенсуализма, натурализма и мистицизма, дедуктивного и индуктивного методов в теории познания, стоицизма и эпикуреизма в этике, идеализирующей и реалистической установок художественного творчества. Коллизия эта принимала разные формы в разных странах Европы, но повсеместно культура неудержимо двигалась к состоянию, в котором победа одной из этих сил в следующем столетии заслужила ему имя «века Просвещения». На языке синергетики эту поступь нового типа культуры можно объяснить тем, что его «притягивало» будущее, принадлежавшее, как показала история, завоевавшим господствующее положение научно-технической цивилизации, индустриальному обществу, экономической системе капитализма с отвечавшими их требованиям типом ментальности, эстетического сознания, художественной практики.

Кризис ренессансной культуры на рубеже XVI и XVII столетий непосредственно и драматично сказался на эволюции эстетического восприятия действительности и ее художественного воплощения. Оказалась, что ренессансная диалогическая позиция не могла разрешить острейшие социальные противоречия и связанные с ними идеологические, социально-психологические, эстетические, художественно-творческие конфликты. Эстетическое сознание общества раскололось, обнажив противостояние «высокого» вкуса аристократии и «пошлого», с ее точки зрения, «вульгарного» вкуса буржуа, мещанина, люмпена, которые, однако, уже не только смирялись со своей эстетической неполноценностью и пытались перенять принципы аристократического «высокого» вкуса (вспомним, как осмеял такую позицию «мещанина во дворянстве» Мольер), но отваживались утверждать полноправность своей, «мещанской», эстетики — в картинах бытового жанра, ставшего господствующим в буржуазной Голландии, но развивавшегося и в других странах Европы, в презиравшемся классицистами жанре бытового же, реалистического романа, полемически отвергавшего всякие мифологические вымыслы — например, в «Дон-Кихоте» Д. Сервантеса — и осмеливавшегося предъявлять свои эстетические права в самих своих названиях — таких, как «Приключения Франсиона» (т. е. «представителя Франции», «типичного француза») Ш. Сореля или «Буржуазный роман» А. Фюретьера. Конфликтной стала ситуация и в «вы-

соком» стиле искусства, вылившись в полемику двух «архаистов» и «новаторов» в литературе, сторонников классицистического и барочного вкусов — «пуссенистов» и «рубенсистов» — в живописи. Более того, в разных областях искусства XVII век выявлял эстетическую полноценность реалистических принципов художественного творчества — достаточно напомнить произведения великих испанцев в литературе и живописи, а на севере Европы — искусство Рембрандта и Вермеера. Так обнажились исчезнувшие, казалось, противоречия между противоположными и несовместимыми эстетическими позициями, только в после-ренессансной культуре они имели иной характер, чем в до-ренессансной, — буржуазное общество несло с собой иные противоречия, чем те, которые были порождены феодализмом. Искусство Нового времени запечатлевало особенности этой конфликтной ситуации с объективностью и оперативностью, глубиной и тонкостью, всегда свойственными художественному самосознанию культуры, что сделало его главной социально-психологической чертой не гармоничность, которая характеризовала Возрождение, а драматизм, потому-то именно драма стала ведущей формой художественного творчества, начиная с В. Шекспира, П. Корнеля, П. Кальдерона. Она оказала прямое воздействие на другие виды искусства, сделав драматизм господствующей эстетической краской и живописи, и скульптуры, и музыки, и даже барочной архитектуры, и передала эту эстафету в следующее столетие. В конце концов, барокко потому и завоевало столь сильные позиции в XVII в., подхватив инициативу ревизовавшего основные принципы ренессансной эстетики маньеризма и сохранив свое влияние в XVIII в., что идейно-психологической доминантой этого стиля является драматизм (это убедительно показал в свое время Г. Вёльфлин, но не сумел убедительно же объяснить произошедшую в это время радикальную смену закрепленного в искусстве «способа видения»). XVII–XVIII века можно рассматривать в известном смысле как продолжение того переходного периода, который был начат Возрождением (некоторые историки так и поступают), потому что в искусстве, как и в культуре в целом, да и в жизни западно-европейского общества, продолжался острый спор между разрушавшейся, но судорожно цеплявшейся за жизнь феодальной социокультурной системой и наступавшей на нее, одерживая одну победу за другой, системой буржуазной. Именно сила инерции уходившего в прошлое типа традиционной, основанной на мифологическом сознании культуры и острота ее сопротивления новым общественным отношениям, новой психологии и идеологии, этике и эстетике затянули этот переходный период, однако век Просвещения потому и заслужил это имя, что сделал очевидной победу нового типа культуры — даже на западной и восточной окраинах Европы, в Испании и России, мучительно выходивших из средневекового, религиозно-традиционалистского прошлого к новому образу жизни и мышления. Творчество Ф. Гойи, в одном случае, и А. Радищева, в другом, достаточно ярко раскрывает и диалектику общего и различного в движении этих стран от одного образа жизни и уровня культуры к другому.

Эпоха Просвещения завершила переход к новому типу культуры, который видел источник «света» (во французском языке слово «Просвещение» звучит

просто как «свет» — lumiere) не в Боге, а в Разуме, не в мистической Вере в потустороннее, а в добываемом мышлением Знании посюстороннего — в Науках о природе, человеке и обществе, не в теологии, а в опирающейся на научное знание Философии, т. е. Естествознании, Психологии и Педагогике, в Социологии и Культурологии, в реалистической ориентации Искусства. Концентрированным выражением произошедшей в культуре смены ориентаций стали знаменитая французская Энциклопедия и не менее характерное для идеологии Просвещения превращение имманентной феодальной идеологии политической концепции монархизма в теорию «просвещенной монархии», которая не только «осветила» идею государственной власти светочем Разума, но и попыталась синтезировать ее с идеей демократии, которая именно в свете Разума раскрывает свое соответствие правам Человека как разумного и свободного существа. В художественном самосознании данного типа культуры эти его качества преломились в утверждении нового творческого метода, в основе которого лежало обращение искусства к изображению реального мира, непосредственно воспринимаемого художником и воссоздаваемого в его жизненно-реальном облике в повестях и романах, в картинах и скульптурах, в пьесах и спектаклях. Это направление получало все более решительную и теоретически обосновывавшуюся поддержку в литературно-художественной критике и теории искусства. Это идейно-эстетическое движение противопоставило традиционному типу художественного сознания и эстетического вкуса новый его тип, никаким традициям и, тем более, канонам не желавший подчиняться, — креативный тип, ибо главным критерием ценности становилась для него новизна содержания и средств художественного изображения, оригинальность трактовки мира и человека, проистекающие не из равнения на классическое прошлое, а на все более резко отличавшиеся от прошлого бытие и сознание современного человека. Такое радикальное изменение эстетической установки и творческого метода было прямым следствием разрушения «мы-сознания» и завоевания господства «я-сознанием», которое несло с собой утверждение ценности всего того, что отличает личность от всех других людей, а не того, что ее с ними роднит. Суверенность, самоценность и самодостаточность личности — вот что нес с собой новый тип общественного сознания, выраставший из нового экономического положения человека — свободного товаропроизводителя и продавца произведенных товаров, включая «товары» художественные (вспомним драматический пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом»), и получавший политико-юридическое обеспечение в новых конституционных нормах, признающих и защищающих суверенные права личности в демократически реорганизуемом обществе.

Так складывались новые экономические и политические условия художественной деятельности в культуре формирующегося буржуазного общества, радикально отличавшиеся от традиционных: художник уже не является рабом или крепостным, придворным или прицерковным исполнителем требований и вкусов его господина, он становится так называемым «свободным художником», способным подчиняться либо требованиям собственного вкуса и игре своего

воображения, либо вкусам покупателей создаваемых им «художественных товаров». Этот строй художественной культуры, опосредованный радикальной перестройкой эстетического сознания, и формировался в XVIII в. более или менее последовательно во всех странах Европы, и всюду он встречал сопротивление не только со стороны идеологов феодального режима, реакционеров, мистиков, традиционалистов, но и со стороны мыслителей и художников, проницательно усматривавших в нарождающемся строе культуры, эстетического сознания, метода художественного творчества опасность одностороннего, рационалистического развития человека и искавших способы преодоления этой односторонности. Так родились французский сентиментализм, германская «буря и натиск», английский предромантизм, российские вариации всех этих трех движений. Трагический ход Великой французской революции, обещавшей претворить в жизнь идеалы Просвещения, но развеявший эти иллюзии, отозвался в формировании на рубеже веков нового типа культуры — резко антипросветительского, антирационалистического и антиклассицистического. Имя его — Романтизм.

3. Становление критики как механизма самоуправления художественной культуры креативного типа

Существенное отличие положения творчества и восприятия искусства в культуре Нового времени — их зависимость от нового ее детища, именуемого художественной критикой. Культурам традиционного типа этот инструмент воздействия на художественную жизнь был не нужен, они его и не знали, потому что узаконенные традицией и канонами принципы творчества достаточно надежно определяли действия мастеров искусства и оценки художественных произведений. Когда же традиция и каноны стали утрачивать свою директивную силу и художник обрел право самолично решать все свои творческие проблемы — «художника нужно судить по законам, им над собой взятым», утверждал А. Пушкин — а читатель, зритель, слушатель — самолично оценивать эти решения, возникла потребность в таком механизме воздействия на тех, кто создает художественные ценности, и на тех, для кого они создаются, который был бы максимально эффективен в новых условиях. Таким механизмом и стала критика — обосновываемое анализом произведения искусства суждение компетентного и авторитетного «эксперта» о качестве данного призведения, основанное на понимании замысла художника и на соотнесении его с его исполнением. Поскольку же критик является — независимо от того, в какой мере он это сознает — представителем культуры, сформировавшей его сознание, интересы, вкусы, постольку сами критерии оценки произведений искусства и выносимые на основе их применения суждения вкуса становятся средствами «персонализированной связи» данной культуры и создаваемого в ее недрах искусства — в том смысле «персонализированной», что каждый крупный критик является такой же

свободной в своих суждениях личностью, как сам художник и как духовно развитый читатель, зритель, слушатель. Это еще больше усложняет общую картину художественной жизни в культуре нового типа, повышая степень ее дезинтегрированности, широту разброса индивидуальных вариаций творческих систем и рецептивных позиций публики. И действительно, уже в XVII веке в Европе появляется литературно-художественная критика — например, «Сатиры» Н. Буало и его «Поэтическое искусство», «О знании хороших книг» Ш. Сореля, а в XVIII веке критика приобретает широкий идейный резонанс, общекультурный вес и авторитет, в силу того, что обсуждение конкретных явлений искусства обрастает рассмотрением этических, политических, философских проблем, — таковы «Салоны» Д. Дидро во Франции, «Гамбургская драматургия» Г. Э. Лессинга в Германии, а в Англии благодаря деятельности Р. Стила и Дж. Аддисона возникает такое новое явление, как журналистика, которое распространится затем по всей Европе, что позволило институционализировать критику, сделать ее из побочного занятия самих писателей, драматургов, художников профессионализированной деятельностью — вспомним, как это произошло в России в начале следующего столетия, когда литературно-критические статьи В. Белинского могли не только направлять развитие литературы и театра, но стали духовной силой, влиявшей на умы современников и нескольких поколений потомков далеко за пределами художественной жизни страны. Критика сохранила такое общекультурное значение и в XX в., более того, в эпоху Модернизма, что не раз отмечалось историками искусства, словесное объяснение конкретного произведения и позиций того или иного художественного движения становилось едва ли не более важным, чем оно само, — без такого комментария эстетический смысл данного явления оставался загадочным, а самостоятельно его расшифровать зритель, читатель, слушатель был неспособен. Значение художественной критики в культуре Нового времени возрастало по мере обострения конфликтов между разными направлениями, течениями, методами творчества, стилями. В XVII в. столкновение «модернистов» и «новаторов», «пуссенистов» и «рубенсистов», сторонников господствовавшего в большей части европейских стран классицизма и оппозиционного ему нарождавшегося реализма не достигало такого напряжения, какого достигнет в XIX в. борьба романтизма и классицизма — не случайно заслужившая во Франции название «романтической битвы», а позже таким же острым будет противоборство социально-критического реализма и «чистого искусства», а в XX в. — смертельная схватка модернистов всех оттенков с теми, кто оставался верен традициям реалистического искусства. И если тоталитарные режимы и в СССР, и в Германии, и в Китае, и в ряде других стран не ограничивались полным подчинением критики своим идеологическим установкам и даже выступлениями на этом поприще политических лидеров, «вождей», а дополняли их директивные выступления прямыми репрессивными мерами, используя «аргументы» концлагерей, расстрелов, издевательств «культурной революции», то режимы демократические, строго отгородившие художественную жизнь от политики, предоставили критикам самостоятельное

регулирование творческого процесса и развития вкусов «потребителей» художественных произведений, отчего противоборство суждений и оценок критиков приобретало особый вес. Поэтому все крупные газеты, журналы, радио и ТВ имеют постоянные специальные разделы для обсуждения — часто остро полемического — всех новых художественных явлений, для этой цели создается также множество специальных периодических изданий, публикуются сборники статей и монографии, исследующие современный художественный процесс. Критик оказывается, таким образом, посредником, связующим звеном между создателями художественных произведений, содержание, строение и язык которых он должен разъяснить широкой публике, становясь тем самым воспитателем ее вкуса, и публикой, эстетическим лидером которой критик себя ощущает и от имени которой он стремится выразить отношение к оцениваемому произведению и донести эту оценку до сознания художника, дабы в чем-то его поддержать, а какие-то его позиции изменить. Критик посредничает также между художниками и зрителями, с одной стороны, и организаторами художественной жизни, с другой, действия которых зависят от уровня и характера их эстетического сознания и которым критик должен помочь обрести верное и обоснованное представление о своеобразии каждого художника и мере ценности его творений. Критик устанавливает связь между сферой творчества и эстетикой, в которой критик ищет теоретическое обобщение своих эстетических позиций, а его если не находит, то сам его разрабатывает, становясь одновременно и критиком, и эстетиком, — какими были, например, Д. Дидро и В. Белинский. Он устанавливает связь между сферой творчества и научным искусствознанием, которое вооружает критика знаниями истории интересующего его вида искусства и методами его анализа. Наконец, критик устанавливает связь сферы искусства с идеологической сферой культуры, с ценностных позиций которой он оценивает произведения искусства, выявляя свойственную каждому произведению связь его эстетических ценностей с нравственными, политическими, религиозными, или же, наоборот, отсутствие таких связей, которое само может быть оценено и положительно, и отрицательно. Как видим, анализ этого интересного новообразования в культуре XVII–XX вв. дает дополнительные свидетельства тому, как различаются художественный и эстетический аспекты культуры, — ведь такой механизм, как «эстетическая критика», культуре неизвестен. Оно и неудивительно — обсуждение эстетических качеств создаваемых людьми предметов во всех сферах деятельности происходит постоянно, и в обыденной жизни, и в профессиональной экспертизе данной сферы деятельности, потому что эстетическая ценность повсеместно вторична, производна от утилитарно-конструктивных качеств данного рода предметов, и эстетическая оценка не может стать специальной и профессионализированной областью деятельности. Вместе с тем, если во всех внехудожественных сферах культуры эстетическая оценка экспертов желательна, но не обязательна, то в художественной критике она обязательна в такой же мере, в какой сама эстетическая ценность необходима оцениваемым произведениям искусства.

Лекция 4. Эстетический и художественный аспекты культуры развитого буржуазного общества

1. Антитеза «Романтизм — Позитивизм» в европейской культуре XIX века

Пройдя через четыре века ренессансного и постренессансного перехода от тех условий своего существования, которые создал для художественной и эстетической граней культуры феодализм, к тем условиям, которые сложились с победой капитализма, эти сферы культуры преодолели описанную выше гетерогенность, порожденную резкими различиями бытия и сознания деревни и города, дворца и храма. Европейская культура XIX–XX веков стала гомогенной, однородной в том смысле, что стала культурой города, культурой светской и культурой демократической. Это непосредственно характеризует все ее эстетически-художественные проявления.

В самом деле, фольклор (т. е. крестьянская культура) в этих новых и абсолютно для него неблагоприятных социально-экономических и научно-технических условиях угасал, вырождаясь в самодеятельность эстрадно-концертного типа и сувенирное производство, а в подлинных своих, классических формах сохраняясь лишь на правах музейного реликта былой, прекрасной, но безвозвратно ушедшей в прошлое культуры, подобно античной или первобытной. Утратила былую мощь и недавно еще столь могущественная религиозная субкультура, несмотря на усилия контрреформации и последующие отчаянные попытки возродить ее, которые периодически предпринимались романтиками, прерафаэлитами, неотомистами, мистиками и представителями других подобных движений, а в России — Н. Гоголем и А. Ивановым, славянофилами и почвенниками, М. Нестеровым и П. Флоренским, символистами и религиозными философами «серебряного века», наконец, деятелями нынешнего «православного Возрождения», ибо не дано людям произвольно изменять закономерности историко-культурного процесса и восстанавливать безвозвратно ушедшее прошлое, научно-технический прогресс не оставлял пространства для самостоятельного существования и, тем более, господствующего положения религиозной субкультуры, подчиняющей себе эстетическое сознание и способы художественно-образного освоения мира. В конечном счете, осознание культурной антитезы «Запад — Восток» и тяга к «Востоку» противников европейской цивилизации и порождались сохранявшейся в восточных культурах — прежде всего, исламской религиозной доминантой, которая культурой Запада утрачена, и утрачена безвозвратно; сколько бы ни восстанавливалось сейчас в нашей стране храмов и монастырей, сколько бы новых красивых церквей

в стилистике современной архитектуры ни возводилось в США или Финляндии, какие бы превосходные фильмы на темы евангельской легенды ни снимали итальянские кинематографисты, это не способно породить или возродить религиозное искусство как самостоятельную область художественной культуры. Этот вывод относится в полной мере и к третьей подсистеме культуры феодального общества — аристократической, дворцово-замковой, придворной, она отмирала на протяжении последних столетий вместе со своим социальным носителем, и ее пережитки, сохраняющиеся в ряде стран вместе с рудиментами монархического строя — типа смены караула у Букингемского дворца, военных парадав и дипломатических церемоний, воспринимаются в наши дни как всего лишь исторические реликты, подобные музейно-эстрадному бытию фольклора, как своего рода спектакли, театрализованные игры, но отнюдь не как элементы живой, современной культуры, питаемые ее собственной духовной энергией. Итак, прямым носителем современной — в духовно-содержательном, а не формально-хронологическом смысле этого понятия — культуры был и остается город, тот плод европейской цивилизации, который исподволь готовил «культурную революцию» в Средние века, который осуществил эту революцию в ренессансно-реформационной форме и который, начиная с XVII века, создавал необходимые условия для ничем не ограниченного развития научно-технического прогресса, фундамента буржуазной культуры. Те принципы, на которых она основывалась, оказывались диаметрально противоположными устоям феодальной культуры и с ней принципиально несовместимыми — это отчетливо видно уже из того, что многократные попытки органически соединить религиозную и научную формы сознания, мистику и рациональность, свободу личности и покорность «раба Божьего» своему Творцу, самоутверждение человеческой индивидуальности и ее растворенность в религиозном конформизме оказывались безуспешными. Альтернативой их противоборства мог быть только компромисс — по принципу «кесарю кесарево, а Богу богово», или, говоря на современном научном языке, по «принципу дополнительности» (в точном боровском его смысле, т.е. в проявлении данных качеств в разных «экспериментальных ситуациях» человеческой жизни, что исключает возможность их синтеза, но позволяет тому, кто в этом нуждается, «совмещать» безразличное к ценностям знание и не подлежащую проверке знанием утешительную веру в потусторонние силы).

Развитие европейской культуры Нового времени на фундаменте научно-технической цивилизации расценивалось по-разному — от сциентистской и техницистской апологии прогресса до его осуждения как «грехопадения» человечества и противопоставления ему некоего идеального прошлого: то первобытного «золотого века», то романтически-идеализированного средневековья, то деревенской патриархальности, то идиллии восточного созерцательно-медитативного бытия. Реальным же фактом истории является формирование в послеренессансной Европе такого типа культуры, который словно вывернул наизнанку содержательную структуру мифологических основ средневековой культуры, противопоставив каждой ее мировоззренческой позиции противоположную и перевернув их соот-

ношение. Всем разновидностям мифологического мышления буржуазное сознание противопоставило натуралистический эмпиризм, презрению к реальности — практицизм и утилитаризм, мистицизму (вспомним знаменитый принцип Тертуллиана «Credo quia absurdum») — рационализм (классической его формулой стало Декартово «Cogito ergo sum»), в силу чего место религии в системе общественного сознания заняла наука, соответственно взгляд на человека как на «Божью тварь» — «Homo Dei» — был вытеснен классификационной дефиницией К. Линнея — «Homo sapiens». Диаметрально противоположным стало соотношение ценности и знания, примат ценности сменился признанием высшего авторитета знания, в конечном счете это привело к отвержению не только религиозных, но всяких вообще ценностей, поскольку они научно не постигаемы, не исчисляемы и не верифицируемы. Безграничные права фантазии, не считающейся с опытом практической жизни и позволяющей верить в чудеса — и в те, что творил Христос, и в те, что описаны волшебными сказками или рыцарскими романами, и в те, что предрекались апокалипсическими пророчествами, и в чудо нового пришествия Сына Божьего, — все эти права фантазии на чудеса были оспорены и осмеяны так называемым «здравым смыслом», который абсолютизирует данные реального, практического индивидуального жизненного опыта и дискредитирует фантазию как таковую от имени приобретшего абсолютный авторитет абстрактно-логического мышления. Вместо обожествления духа и принижения материальности — и физической в природе, и телесной в человеке, новое мышление обожествило природу, вначале буквально — пантеистически, а затем метафорически, — не признавая реальность всего, что имматериально, и позитивистски редуцируя духовное к психическому, затем психическое к физиологическому, а социальное к биологическому. Соответственно все культурное — труд, общение, язык, обряд и ритуал, игра, нравственность, искусство, эстетическое сознание — оказывалось сведенным к его предпосылочным формам в жизни животных. «Перевернутым» оказалось в новом типе культуры ценностное соотношение пространства и времени, а в пределах того и другого — соотнесение разных их измерений: непонимание ценности времени, свойственное культуре феодального общества вследствии неподвижности, застойности практической жизни и веры в вечность — т. е. вневременность — потустороннего бытия сменилось в буржуазной культуре формированием исторического сознания, которое воспринимает реальное существование как движение от одного состояния к другому и противопоставляет увековечиванию прошлого — основе основ традиционализма — культ настоящего как непосредственно переживаемой реальности, что принципиально отличает настоящее не только от прошлого, но и от будущего (последнее если и не мифически-ирреально, то ирреально в своей проблематичности). В этих условиях становится возможной и закономерной эмансипация эстетического отношения к миру от религиозного и его превращение в определенных обстоятельствах в доминирующее в ценностном сознании: такова сущность эстетства, получившего столь широкое распространение в конце XIX — начале XX веков, ибо непосредственным предметом эстетического переживания, основанном на чувственном восприятии, может быть только настоящее.

Что касается восприятия пространства, то средневековая культура утверждает доминанту вертикали над горизонталью, ибо вертикаль связывает людей с небожителями, материально-земное превращает в свето-воздушное, бестелесное и тем самым символизирует духовное (как разъясняли Г. Гегель и В. Соловьев). Это отчетливо видно по принципам формообразования в средневековой архитектуре, скульптуре, живописи, а культура буржуазная несет с собой доминанту горизонтали: вначале, в эпоху Возрождения (Г. Вёльфлин проницательно показал это в анализе искусства XVI–XVII вв.), в структуре художественно конструируемого пространства, расстилающегося перед наблюдателем, слева направо или справа налево, а затем в искусстве барокко, уходящего в глубину, ибо практика реальной деятельности людей, ставшая фундаментом культуры в эпоху научно-технической цивилизации, развертывается именно в этой пространственной двухмерности (даже в начале XX в. теория относительности расценила время как четвертое измерение пространства, и только в конце столетия синергетика, как показали И. Пригожин и И. Стенгерс, выявила истинное значение времени в его автономности и решающей роли в развитии бытия как процессе самоорганизации сложных систем). История постренессансной европейской художественной культуры делает предельно наглядным вытеснение традиционализма — религиозного, политического, юридического, этического, эстетического, художественного — новой культурной доминантой — креативизмом, т. е. признанием абсолютной ценности новаторства, отрицающего старое, порождающего все более быстрое обновление всех сторон жизни общества и поэтому чреватого постоянными конфликтами поколений (ситуация «отцов и детей», точно смоделированная И. Тургеневым, а в наше время сделавшая «проблему молодежи» одной из острейших и эстетических, и политических проблем). Коллективизм патриархального сознания, растворявший «я» в «мы» и противопоставлявший «мы» враждебному «они», вытесняется теперь прямо противоположным — и, в конечном счете, оказавшимся столь же односторонним! — индивидуалистическим сознанием, которое абсолютизирует ценность уникального, неповторимого «Я», по отношению к которому не только «они», но и «мы», и даже «ты» оказывается всего лишь проявлениями «не-Я», по терминологии И. Фихте, удивительно точно обозначившей эту небывалую еще в истории культуры ситуацию. В художественной сфере буржуазной культуры ее воплощение открыл Романтизм, не случайно опиравшийся в Германии на философское учение И. Фихте. Вопреки традиционному представлению о Романтизме как о художественном движении я исхожу из его понимания (неоднократно уже высказывавшегося в печати) как исторического типа культуры, охватившего все ее духовные и художественные проявления и сопоставимого по масштабу с Просвещением (поэтому, когда речь идет о Романтизме в этом широком смысле, а не узко-художественном, я пишу его тоже с заглавной буквы). Романтизм был ответом европейской культуры на Великую французскую революцию, на вдохновившее ее Просвещение и новый буржуазный миропорядок, на всех его уровнях — от господства товарно-денежных отношений до мещанской психологии, вкусов, идеалов. Соответственно просветительскому рационализму, культу знания, социально-преобразовательной

ориентации Романтизм противопоставил высшую ценность духовной жизни свободной и суверенной Личности, живущей не разумом, а чувством и воображением, независимо от того, ностальгически-ретроспективную или социалистически-футурологическую, религиозную или богоборческую, гражданственную или эстетскую, националистическую или индивидуалистическую направленность имели ее сознание и поведение. И именно потому, что буржуазная реальность не только не была поколеблена первым романтическим бунтом, но на протяжении последующих двух столетий укреплялась, расширялась, укоренялась в глубинах психологии и практической деятельности сменявших друг друга поколений, Романтизм не умирал, но вновь и вновь проявлялся, лишь меняя свой облик в изменявшихся социокультурных условиях, — неоромантическими по существу своему были западный неотомизм и русская религиозная философия, ницшеанство и персонализм, разные вариации утопического социализма, славянофильство и почвенничество, революционное народничество и всевозможные формы сектантства, и религиозного, и этико-эстетического, типа движений хиппи и панков, а в художественной культуре — прерафаэлизм и «искусство для искусства», примитивизм и фовизм, символизм и ориентализм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм.

Порожденный буржуазным обществом и научно-технической цивилизацией, Романтизм был их неустранимым спутником-антагонистом. Но именно по этой причине романтическое движение не было единственным направлением в духовной жизни Европы XIX–XX веков — отвергаемый романтизмом тип цивилизации не мог не породить и свое позитивное ментальное отражение, которое и получило соответствующее имя — Позитивизм. Я снова пишу это слово с заглавной буквы, потому что, подобно тому, как Романтизм был не узко художественным движением, Позитивизм также неправомерно рассматривать как чисто философское учение, известное по концепции О. Конта и его последователей (хотя обычно именно так и происходит, что является само по себе выражением типично позитивистского поклонения факту, которое обязывает употреблять понятие только в том конкретном значении, в каком оно вошло в употребление, т. е. называть романтиками и реалистами, позитивистами и натуралистами только тех, кто так сам себя именовал). Позитивизм — явление общекультурное, ибо философия не «изобрела» его, а лишь теоретически сформулировала и обосновала новый тип мышления, который складывался в ходе становления научно-технической цивилизации как ее «родное детище» (поэтому его первые ростки мы находим в XVIII в. в Англии — родине этой цивилизации, совершившей уже в это время свою «промышленную революцию»). Действительно, Позитивизм, поначалу абсолютизировавший эмпирико-фактологический метод познания, завоевывал господство во всем мире наук, ибо объявил принципы «позитивного» знания, свойственные изучению природы, общим гносеологическим законом. В результате не только гуманитарное знание, но и философия были выдворены за пределы научной мысли, поскольку уже герменевтикой, а затем и неокантианцами, было установлено существенное отличие тех способов познания, которые свойственны humanities, от методологии sciences, т. е. естествознания. А в той мере, в какой уси-

лия человеческой мысли все же устремлялись к познанию человека, его духовной жизни, культуры, позитивистское мышление выработало принцип редукции — сведения духовного к материальному, социокультурного к биологическому, психологического к физиологическому, сведения нравственного и эстетического сознания, обрядов и ритуалов, сущности искусства, языка, игры к инстинктивным импульсам, коммуникативным системам животных, их генетически транслируемым формам поведения. Вполне естественно, что подобный тип мышления не мог ограничиться завоеванием теоретико-познавательной сферы культуры, он проявился с не меньшей широтой и определенностью в сфере искусства, порывая его связи и с традиционно-классицистическим, и с романтическим, и символистским способами идеализации и мифологизации реальности, направляя его к изображению этой реальности в ее подлинном, эмпирическом существовании — так, как это стал делать реализм, а затем натурализм и импрессионизм, причем не обошла искусство и позитивистская редукция — сведение социокультурного в человеке к биологическому, психологического — к физиологическому, духовного — к материальному. Позитивизм как тип мышления захватил в разных своих конкретных проявлениях и все другие сферы культуры — политическую, нравственную, даже религиозную, оказываясь оппонентом романтического идеализма и утопизма во всех сферах культуры. Таким образом, на протяжении двух последних столетий европейская культура развивалась в напряженном поле противостояния и непрекращающегося конфликта Позитивизма и Романтизма, что сближает это ее состояние, через голову Просвещения, с культурой драматического XVII столетия. Следует отметить, что при этом менялось соотношение сил этих антагонистов — в начале XIX в. наиболее влиятельным было романтическое движение, уже в середине века оно отступало на второй план, хотя отчаянно сопротивлялось неумолимой и жестокой поступи научно-технического прогресса, его позитивистскому — психологическому, идеологическому и научно-теоретическому — отражению, все чаще оказываясь своего рода «диссидентом», «внутренним эмигрантом» в культуре сциентистски-техницистской, вещистской, прагматистской ориентации (характерны такие вошедшие в обиход обозначения этого оппозиционного ей движения, как «эстетизм», «эскейпизм», «ретроспективизм», «декадентство», бегство в «башню из слоновой кости» и т. д.), а в первой половине XX столетия их силы приблизительно уравнялись, ибо стало ясным, что они подобны двум сторонам медали, друг без друга невозможны и друг друга дополняющие в конфликтном бытии этого общества и этой цивилизации, поэтому ни один из них не может победить другого, вытеснить его из сознания общества.

2. Эстетические позиции и художественно-творческие принципы Романтизма

Эстетические позиции Романтизма и своеобразие его творческих установок вытекали из того, что если Возрождение было эпохой «поисков индивидуально-

сти», по уже приводившемуся определению Л. Баткина, то Романтизм завершил эти поиски, провозгласив устами И. Фихте и иенских литераторов-фихтеанцев человеческое «Я» — уже не трансцендентальное «Я» Р. Декарта и И. Канта, а феноменальное, реальное, индивидуально-личностное, экзистенциальное «Я» — исходным пунктом мировоззрения. Тем самым индивидуализм стал принципом эстетического переживания мира и его свободным творческим преображением волей уподобляемого самому Богу художника. Романтизм в европейской художественной культуре стал первым провозглашением и осуществлением антитрадиционалистского принципа, отвергнув и классицистическую, и реалистическую традиции, поэтому нельзя не согласиться с Н. Берковским, что по отношению к художественному наследию XVIII века «романтизм был третьим», противопоставив себя обеим традициям во имя абсолютной свободы творческих устремлений гения. Отсюда романтическое превознесение эмоциональной жизни человеческого духа и его творческой фантазии над деятельностью обожествлявшегося просветителями Разума, презрение ко всему рациональному, рассудочному, расчетливому, к вульгарному «здравому смыслу», и противопоставление поэзии самоценной жизни духа низменной «прозе жизни», основанной на экономических интересах буржуа, пошлого мещанина. Так рождается эстетизм — позиция, находящая высшие, подлинные ценности в красоте, поэтичности, возвышенности — в буквальном смысле слова! — чувств и помыслов над прозаически-приземленным повседневным бытием и соответственно возвышающая художественное творчество, а в нем, прежде всего, его музыкально-поэтические формы, наиболее свободные от необходимости воспроизводить формы природных явлений, над подчиненным законам материального бытия рациональным научным познанием. Искусство и создавало наиболее точные и яркие модели романтического эстетизма в его исторической динамике — от иенских романтиков к «парнассцам», от Т. Готье к О. Уайльду и Э. Ганслику, а затем к абстрактному экспрессионизму В. Кандинского как крайней форме «эстетического изоляционизма», от возрождения мифологического сознания в операх Р. Вагнера к чисто инструментальным симфоническим поэмам А. Скрябина, от живописи М. Врубеля к картинам М. Шагала, от драм Л. Андреева к фильмам А. Довженко, от эклектического ретроспективизма (именуемого сегодня «историзмом») в архитектуре и прикладных искусствах к чисто-декоративистским стилизациям, от символизма к сюрреализму и театру абсурда. Нельзя в этой связи не отметить, что именно этот «эстетский изоляционизм» неоромантических течений и дал основание связанным с ними теоретикам признать эстетическое отношение к действительности сущностью художественного творчества, т. е. фактически свести художественное к эстетическому. И столь же закономерно, что один из самых последовательных идеологов антиромантического направления художественной культуры XIX века Н. Чернышевский, посвятив свою магисторскую диссертацию данной проблеме — он так и назвал ее: «Эстетические отношения искусства к действительности», — решительно возражал против подобного, если так можно выразиться, «эстетического редукционизма», доказывая на материале реалистического искусства, что предметом художественного осмысления реаль-

ности является не только прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, но «все интересное человеку в жизни». Примечательно и то, что в начале XX века русская идеалистическая эстетика, начиная с учения В. Соловьева, видела в искусстве воплощение красоты, а современное ей движение мысли на Западе, весьма далекое от позиций русской революционной демократии (М. Дессуар, Э. Утитц, Р. Гаман, группировавшиеся вокруг журнала «Эстетика и всеобщее искусствознание»), опираясь на накопленный в Европе антиромантический опыт художественного освоения действительности, принципиально разводило «эстетическое» и «художественное», не закрывая при этом глаза на их взаимосвязи. Представляется несомненным, что современной научной эстетике ближе именно эта позиция, объективно охватывающая все многообразие конкретных форм связи эстетического и художественного, а не односторонняя «партийность» неоромантической эстетики, абсолютизировавшей собственную позицию (характерно, что наиболее последовательные ее представители, например, Р. Фрай, приходили к вполне логичному выводу, что творчество В. Шекспира или О. Бальзака может быть признано искусством лишь «наполовину», поскольку соединяет эстетическое с жизненно-реальным, внеэстетическим — нравственным, политическим, религиозным). Понятно, что романтическая и неоромантическая оппозиция буржуазному обществу и научно-технической цивилизации была более активной, широкой и влиятельной в тех странах, в которых капитализм оказывался менее развитым, а силы феодальные, с одной стороны, и революционные, с другой, более мощными (например, в России и в Германии), и напротив, позитивистское движение — более сильным в Англии, Франции, США, где его практическая основа была наиболее развитой и мощной.

3. Эстетические установки Позитивизма и его влияние на художественную практику

Победа порожденного научно-техническим прогрессом нового типа ментальности, удачно названного позитивистским, привела в первой половине XIX века к его конфронтации с романтико-идеалистическим мировосприятием, которая выразилась, прежде всего, в том, что эстетизму и «артистизму» последнего Позитивизм противопоставил рационалистический культ науки и техники, поклонению красоте — психологию «дела» (бизнеса, в американской терминологии), жизни в мечте — социально-организационную практику, «нас возвышающему обману», по известной формуле А. Пушкина — «тьму низких истин». Хотя эстетические эмоции и художественное творчество получали позитивистское объяснение в духе уже отмечавшегося редукционизма (например, в сочинении ученика Г. Спенсера Б. Грэнт-Эллена, демонстративно названном им «Физиологическая эстетика», или трактате А. Луначарского «Основы позитивной эстетики»), эта сфера человеческой жизни дискриминировалась, объяв-

лялась несопоставимой по своему значению с тем, что составляло самую основу этого типа цивилизации, — наукой. Однако в той мере, в какой и эстетическое отношение к миру, и художественное его воспроизведение все же сохраняли известное место в культуре, они получали новую ориентацию: искусство устремлялось либо к познанию и воссозданию современного социального бытия человека (в романах О. Бальзака и Ч. Диккенса, И. Тургенева и И. Гончарова, в картинах передвижников), либо к художественному анализу взаимодействия в череде поколений биогенетических качеств индивида и его социальных качеств (как в серии романов Э. Золя «Ругон-Маккары»), либо к изображению конкретных явлений природы, реальность которых, а не традиционная «сочиненность», доказывалась тем, что живописцы писали их с натуры, запечатлевая мгновенность зрительного восприятия жизни предмета в свето-цветовой среде (импрессионизм), а музыканты пытались достигать аналогичного эффекта своими средствами (например, К. Дебюсси и М. Равель), либо к изображению кубистами физических «конструкций» всех природных явлений, включая и редуцируемого к такой «конструкции» человека, либо в сведенной к чисто оптическому эффекту композиции мастеров «поп-арта» (например, В. Вазарелли) или же в игре реальными вещами, осуществляемой поп-артом. Хотя в отечественной науке принято противопоставлять критический реализм в литературе XIX в. и натурализм золяистского типа, равно как реализм в живописи и импрессионизм и тем более кубизм, в действительности мы имеем здесь дело с разными модификациями одного художественного движения, противопоставившего мифо-идеализирующей позиции искусства его ориентацию на воссоздание жизненной реальности, если и сочиненной, т. е. сотворенной воображением художника, то жизнеподобной, способной казаться воссозданием реальности (а иногда, как провозглашал это Э. Золя в своей теории «документального романа», являющейся верным воспроизведением реальных фактов), а это означает, что правы те историки художественной культуры, которые говорят о связи с позитивизмом не только натурализма и импрессионизма, но и реализма прошлого века, отказывавшего художнику в праве на преображение реальности мощью фантазии. И вполне закономерно, что такая ориентация художественного освоения реальности выдвигала на авансцену художественной культуры не поэзию и музыку, которые лидировали в романтическом движении, а прозаическую литературу («роман и повесть — формы нашего времени», как определял это В. Белинский, точно фиксируя не специфически-российскую, но общеевропейскую ситуацию), а затем изобразительные искусства, способные воссоздавать с предельной достоверностью «наличное бытие» природы и общественной жизни человека или же закономерности строения материальной предметности — в изобразительных искусствах, и ее развития — в литературе, театре, киноискусстве.

В этом напряженном поле противостояния, резкой полемики и взаимного отрицания проходило в XIX веке художественно-эстетическое развитие Запада, все дальше уходившего от застывшей в своей традиционности Востока, но уже втянувшего в свою эволюционную орбиту восточную Европу, в частности, Россию, догонявшую Запад в прошлом столетии и начавшую XIX век также с романти-

ческого уровня. Поскольку же духовное развитие России опережало ее социально-экономическое развитие — напомню, что до 60-х гг. здесь сохранялось крепостное право, что индустриальная цивилизация, научно-технический прогресс, капиталистическая экономика развивались крайне медленно, что вплоть до следующего века самодержавие успешно сопротивлялось демократизации страны, что и привело, в конечном счете, к взрывам 1917 года, постольку развитие эстетического сознания и художественной практики России не могло не отличаться от этих процессов на Западе. Отличие это выразилось, в частности, в том, что Позитивизм в русской культуре — и в философии, и в гуманитарных науках, и в эстетике, и в литературе, и в других видах искусства — был несравненно менее влиятелен, чем в Англии или во Франции, не выдвинув у нас ни одного крупного мыслителя и художника масштаба О. Конта или Г. Спенсера, Э. Золя или П. Сезанна, хотя все они имели определенное влияние в России, но в основном уже в начале XX века. Антиромантическое движение, ставшее господствующим в нашей художественной культуре начиная с А. Пушкина, Н. Гоголя и В. Белинского, дало в России главные плоды в социально-аналитически ориентированном творчестве, высшие проявления которого отмечены именами гениев — Л. Толстого и Ф. Достоевского, А. Островского и М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова и М. Горького, М. Мусоргского и П. Чайковского, П. Федотова и В. Перова, И. Репина и В. Сурикова, поддержанном и осмысленном в литературно-художественной критике и эстетике. И только на рубеже веков рождение символизма и мирискусничества обозначило резкое изменение соотношения сил в отечественной художественной культуре — ее так называемый «серебряный век» характеризуется решительным перевесом неоромантических течений над реалистически-ориентированными и натуралистическими. Так отражалось энергичное включение России в общеевропейский цивилизационный процесс при непреодоленном влиянии непременного спутника феодализма — славянофильско-почвеннического, религиозно-традиционалистского, «соборного» сознания. Отсюда и фундаментальная общность русского и западного Модернизмов, и их существенные различия.

4. «Модернизм» как крайняя форма инновационно-креативного типа культуры

Уже в начале XX столетия развернувшиеся в предшествующем столетии противоречия буржуазной цивилизации достигли такого напряжения, что придали ей новый облик. Это было осознано современниками как принципиальное отличие данного состояния европейской культуры от всей предшествовавшей ее истории, отличие, зафиксированное в понятии «Модернизм», которое должно было подчеркнуть новое главное качество данного состояния культуры — ее новизну (французское moderne, по словарной дефиниции, означает: «новый, новейший, современный, нынешний»), ибо именно разрыв с прошлым, с традици-

онным, с классическим, разрыв радикальный и бескомпромиссный, и составил определяющее качество этого исторического нового этапа развития буржуазной культуры, доведшего до логического предела лежащий в его основе инновационно-креативный принцип (поскольку же проявлялось это не в узких границах художественного стиля пространственных искусств, именуемого тем же термином «модерн», а в масштабе всей культуры буржуазного общества, употребляемое здесь понятие «Модерн» будет писаться с заглавной буквы, как и другие имена определенных стадий развития культуры). Хотя понятие это впервые было употреблено Дж. Вазари при характеристике процесса, протекавшего в современной ему художественной жизни, а затем использовалось в эстетической мысли конца XVII века Ш. Перро в «споре архаистов и новаторов», последние, которые и были «модернистами» того времени, отличая себя от классиков, признавали высочайшую художественную ценность их творчества, — оттого понятие «классическое» сохраняло свое ценностное, а не только номинативное значение. И сто лет спустя Ф. Шиллер, доказывая в своей замечательной статье «О наивной и сентиментальной поэзии», что современное искусство должно отвечать психологии и мировосприятию современного человека и потому не может быть «подражанием античности», как этого желали теоретики классицизма, сохранял пиетет перед классикой. Творческая практика романтиков в полной мере реализовывала эстетическую позицию Ф. Шиллера, не доходя до тотального разрыва с прошлым, обреченное на музейную жизнь, это прошлое сохраняло для потомков высочайшую духовно-эстетическую ценность — таково было отношение к античной классике и Д. Дидро, и И. Гете, и А. Пушкина. Модернизм же не ограничился утверждением своего отличия от классики, но абсолютизировал значение этого отличия и потому решился порвать с классикой, объявив традиционное «мертвым», лишенным какой-либо ценности для «живого» современного творчества, а наиболее радикальные его представители в нашей стране после Октябрьской революции призывали даже ликвидировать музеи как носителей и пропагандистов отжившей и классово-чуждой нам культуры. Характерны метафоры русских футуристов: «сбросим Пушкина с корабля современности», «расстреляем Растрелли» (В. Маяковский), как и совсем не метафорические утверждения ученых, что с построением теории относительности век классической науки закончился, что ему на смену приходит эпоха «неклассической рациональности», ибо, по словам самого А. Эйнштейна, «развитие науки разрушило старые понятия и создало новые. Абсолютное время и инерциальная система координат были отброшены теорией относительности...» В сфере художественно-эстетической такая полная смена принципов была осуществлена абстрактным искусством, отказавшимся полностью от изобразительно-фигуративного способа формообразования, который лежал в основе живописи и скульптуры на протяжении всей истории их развития, крайним выражением такого абсолютного разрыва с прошлым стал «Черный квадрат» К. Малевича. Опора на прошлое оказывалась оправданной лишь в тех случаях, когда оно само было «антиклассичным» — первобытным или полупервобытным, сохранявшимся в Африке или в Азии, на островах Тихого оке-

ана или в Гималайских горах, и потому в своем иррационализме психологически близким неоромантическим течениям европейского искусства, — таковы мотивы творческих исканий П. Гогена, П. Пикассо, В. Лама, Н. Рериха, «изобретателей» джаза и новых бытовых танцев, пропагандистов восточного мистицизма и разных форм йоги. Понятие «Модернизм» (на Западе часто говорят «Модерн») перешло из искусствоведческого лексикона в культурологический вполне закономерно — и потому, что в искусстве, как образном самосознании культуры, происходящие в ней преобразования выражаются обычно раньше и ярче, чем в других сферах культуры, и потому, что Модернизм был иррационалистической реакцией на рационализм европейского сознания и потому в искусстве он чувствовал себя гораздо органичнее и «уютнее», чем в философии и науке, — показательна тяга к художественным формам мышления связанных с Модернизмом философов XX в. и их предшественников — С. Киркегора или Ф. Ницше, равно как поиски глубинной философии в самих художественных текстах (вплоть до объявления величайшим русским философом Ф. Достоевского и утверждения, что особенностью отечественной философии вообще является ее художественно-образное, а не абстрактно-теоретическое воплощение). Обращаясь к характеристике эстетического и художественного проявлений Модернизма, я развиваю намеченный мной в книге «Философия культуры» системный подход к его анализу, который позволяет преодолеть более или менее случайное выделение тех или иных его черт и добиться необходимой полноты его описания.

Каждый исторический тип культуры раскрывает свое содержание с необходимой полнотой, будучи рассмотрен в двух измерениях — в социокультурном пространстве и времени (т.е. синхронически и диахронически), где каждое из этих измерений имеет два масштаба — внутренний и внешний. Временной (исторический) аспект внешней определенности Модернизма был только что охарактеризован — он состоит в противопоставлении себя прошлому и тем самым в отказе от следования тем принципам, которые лежали в основании «классики», став в силу этого «традицией». Для Модернизма это отношение можно считать системообразующим. К сказанному следует лишь добавить, что личностное сознание, которое отвергло традиционное представление о неких имперсональных нормах вкуса, восходящих к античному пониманию красоты как гармонии, а также выросшую из того же исторического корня идею единства «истины, добра и красоты» и представление об имманентности искусству эстетических качеств, освобождало личность ото всех ограничивающих ее свободу эстетических норм. Но при этом неизбежно стиралось различие между прекрасным и уродливым (в «Цветах зла» Ш. Бодлера это было впервые выражено с потрясшей современников поэтической силой, что и сделало поэта одним из предшественников Модернизма), а такое ценностное качество, как возвышенное, вообще исчезало как ненужное Модернизму благодаря превращению в героев произведений искусства всякого рода подонков (типичные примеры — нашумевший в свое время, а затем ставший своего рода «классикой» модернизма, роман Ж. Жене «Дневник вора» или пошедшее на этом пути еще дальше автобиографическое повествование Э. Лимонова «Я, Эдичка»).

Поскольку индивидуалистическое сознание по сути своей плюралистично, равноправными оказываются все возможные способы самовыражения художника, а в самом этом самовыражении видится главный смысл художественного творчества, постольку общая картина художественной жизни Запада в эпоху Модернизма оказывается столь пестрой и хаотичной из-за соседства различных методов, стилей, течений и направлений, что их единства, взаимосвязи, даже возможности диалога между ними в ней нет и в принципе быть не может, ибо нет потребности в самом взаимопонимании художников, каждый из которых ценит превыше всего собственную уникальность, реальную или сочиненную им, и свободу, которая эту уникальность обеспечивает и защищает. Так Модернизм приходит к тому «атомному распаду» единства культуры, который западная социология обозначает точным термином «некоммуникабельность» и который с потрясающей художественной силой воспроизведен в «театре абсурда» — в пьесах С. Беккета, Э. Ионеско, С. Мрожека.

Пространственный аспект внешних отношений Модернизма охватывает его контакты с культурной «средой» в современном ему ее виде: ближайшей такого рода средой является культура Востока, более отдаленной — природа, общество, человек. В отношении к Востоку особенностью Модернизма является такое же резкое противостояние, как и по отношению к собственному прошлому, и в этом нет ничего удивительного, потому что Восток в первой половине XX столетия — это прошлое, ставшее для Запада современностью, это разновидность традиционной культуры, с которой Запад стал расставаться еще в эпоху Возрождения и которая чужда ему и непонятна его развитому личностному сознанию («О, Запад есть Запад, и Восток есть Восток, И им не сойтись никогда» — точно выразил это Р. Киплинг). Разумеется, в определенных кругах европейской интеллигенции — от П. Гогена до Г. Гессе — существовала определенная тяга к Востоку, где они находили спасительный, как им казалось, для европейской культуры идеал «подлинной духовности», однако доминирующим в культуре Модернизма был ее «европоцентристский нарциссизм». Что касается его отношения к природе, обществу и человеку, то Модернизм и им противостоял, видя в них внекультурные силы, враждебные ее сущности как самоцельной чисто духовной активности, которая должна освободиться от всего для нее инородного — социального, природно-биологического и собственно-человеческого (вспомним формулу Х. Ортеги-и-Гассета «дегуманизация искусства» и ставшее банальностью утверждение, что связь с социальной проблематикой губительна для искусства, «Игру в бисер» Г. Гессе, создавшего модель «игровой» культуры в фантастическом государстве Касталия и показавшего утопичность представления о возможности ее осуществления). Идея «чистого искусства», идущая от романтиков, была в полной мере реализована модернистами. В пределах самого Модернизма его синхронический и диахронический разрезы обнаруживают такие же разрывы различных его аспектов и проявлений. Поскольку он сложился в таком обществе, в котором социальная и культурная дифференциация достигла крайней формы и предельной напряженности, постольку модернистское мировоззрение стало зеркалом этого раскола, враждебно противопоставив элитарную субкультуру массовой

как своему антиподу. Если уже в античном городе социальный раскол породил и расслоение культуры — вспомним легендарный принцип политики римских аристократов по отношению к плебсу: «хлеба и зрелищ», то XX век довел это раздвоение культуры до уровня институционализированной автономности двух сфер духовного производства: элита и масса стали адресатами принципиально различных и, в сущности, несовместимых плодов идеологической, художественной, коммуникативной деятельности. Драматизм сложившейся ситуации заключался не только в том, что элитарная и массовая культуры существенно различаются по их идейному содержанию и формам его воплощения, но и в том, что вторая является квази-эстетической и квази-художественной — духовное содержание подменялось в ней физиологическим воздействием на моторные, сексуальные и агрессивные импульсы. Еще в XIX веке культурный раскол общества породил во Франции такое явление, как «бульварная литература» (т. е. литература парижского плебса, проводящего свой досуг на бульварах), а в России «хождение в народ» с культуртрегерскими целями и мечту о том времени, когда «Мужик не Блюхера, и не Милорда глупого — Белинского и Гоголя с базара понесет...» В нашем столетии основной духовной пищей «массового человека» стало экранное зрелище, гораздо легче усваивающееся, чем книга, и само приходящее в наш дом. К тому же в наше время достигла предельной остроты проблема молодежи (ее революционное выступление во Франции в 1968 г. показало это предельно выразительно), наложившаяся на проблему массового потребителя искусства. Для удовлетворения ее эмоционально-эстетических потребностей и направления ее активности в определенное русло недостаточно оказалось пассивно воспринимающихся фильмов и телепередач — на первое место в ее художественной жизни вышла музыкальная эстрада.

По сути дела, организованная таким образом «поп-культура» оказывается заменой былой религиозной обрядности, своего рода неоязыческим «атеистическим культом», со свойственной всякому культу фанатизмом, жаждой экстатических состояний, приносящих духовные чувства в жертву физиологическим ощущениям, буквальной или чисто психологической наркотизацией, мистицизмом суеверий, своего рода жертвоприношениями, поклонением кумирам («звездам» эстрады, кинематографа, спорта), нетерпимостью ко всем иным формам культуры (это весьма убедительно показал петербургский исследователь рок-культуры И. Набок). Могущественными по эмоционально-психологическому воздействию художественными средствами массовая культура эпохи Модернизма формировала — и продолжает делать это в наше время в тех пределах, в каких она сохраняет свое влияние — «обезличенную личность», упрощенную и уплощенную, «одномерную», по известному определению, примитивную и вульгарную по уровню ее потребностей, интересов, идеалов, и потому растворяющуюся в массе других, деиндивидуализированную, конформистскую и, значит, легко управляемую, лишенную высшего завоевания истории культуры — свободного самоопределения, рождающего человеческую индивидуальность. Социальная сила психологии и эстетики «масскульта» (или «попкульта») такова, что они проникли во все поры повседневного практического бытия массы, начиная с «категорического императива» моды — в

одежде, прическах, макияже, в речи, походке, формах общения, в выборе фильмов, телевизионных программ, музыкальных представлений, типа танцев, а затем и в организации среды своего обитания. Понятие «кич» точно и выразительно определяет жалкий эстетический уровень этого тотального «жизнестроения»массы.

Но драматична и судьба элитарного сознания — оно оказалось внутренне расщепленным, разорванным, «мозаичным», по меткому слову французского социолога культуры А. Моля, т. е. хаотичной суммой фрагментарных форм восприятия, переживания, познания, осмысления мира. Это состояние сознания едва ли не наиболее резко было выражено в знаменитом романе М. Пруста, который и воспринимался как «идеальная модель» нового исторического типа европейской ментальности. При всей остроте полемики идеалистов и материалистов, рационалистов и сенсуалистов, стоиков и эпикурейцев, монархистов и республиканцев, адептов классицизма и барокко в XVII веке, и даже при всех революционных столкновениях противоборствующих социальных сил в XVIII и XIX веках, сторонников враждовавших лагерей объединяло то, что они мыслили целостными представлениями о бытии и о сознании, о материи и о духе, о природе и об обществе, о человеке и о культуре, о прошлом, настоящем и будущем человечества. Так возникали философские системы онтологически-гносеологического масштаба — от учений Ф. Бэкона и Р. Декарта до систем И. Канта и О. Конта, Ф. Шеллинга и Г. Гегеля, В. Соловьева и Н. Бердяева. Потому философия, при всех своих метаморфозах, оставалась философией, т. е. в буквальном смысле слова миро-воззрением, и искусство — искусством, поскольку его сближает с классической философией этот мировоззренческий масштаб осмысления бытия. Модернизм же поставил под сомнение право и способность человека вырабатывать целостным миропонимание как в философии, так и в искусстве. Ориентируясь на широко развившийся в научном познании мира процесс дифференциации и специализации разных областей знания, Модернизм абсолютизировал эту особенность научно-технического прогресса, распространив ее на всю культуру, и провозгласил «конец философии» и «смерть искусства». Он отверг сам принцип систематически организованного философского дискурса, противопоставив ему эссеизм лирико-исповедальных размышлений, маргинальных и импрессионистических, и в конечном счете поставил под сомнение саму способность слова выражать глубинное содержание миросозерцания, адекватно передавать неосознаваемые и потому невербализуемые интуиции. Так теоретическое мышление было уподоблено художественному, в то время, как об ограниченности выразительных возможностей поэтического слова с горечью и отчаянием писали еще М. Лермонтов, Ф. Тютчев, П. Верлен, что и привело типичных модернистов — русских кубофутуристов и французских «леттристов» — к превращению поэзии в род музыкального творчества благодаря применению «заумного языка» чисто звуковых комплексов вместо «умного» языка смыслонесущих словесных форм. В конечном счете, идеалом «мыслителя» и «художника» становится... молчание, ибо какой иной выход существует для культуры, если «мысль изреченная есть ложь»?

Если один из последних представителей реалистической классики Л. Толстой доказывал в своем трактате «Что такое искусство?», что его культурное призвание — быть «средством общения» людей, то в наше время Ж. Ф. Лиотар утверждает, что искусство не может быть формой общения людей, их диалогом, ибо диалог вообще немыслим — люди не могут достичь согласия, сохраняя свои индивидуальности, поскольку самостоятельность мышления проявляется только и именно в разногласии, проистекающем из абсолютной суверенности каждого «Я». Потому в конечном счете обращенность искусства к духовной элите сужается до ее ограничения... самим художником (принцип «творю для самого себя», ибо испытываю потребность выразить свои ощущения, которые никто, кроме меня самого, пережить и понять не может. Впрочем, и сам я неспособен адекватно воспринять выраженное мной содержание моих подсознательных интуиций — на то они и подсознательные, чтобы остаться неуловимыми для моего, а не только чужого, сознания). Вполне естественно, что фрейдистская эстетика оказалась столь популярной в сфере модернистского искусства — сведение художественного творчества к игре подсознания, родственной сну или бреду, служило хорошим теоретическим обоснованием крайней степени индивидуалистического взгляда на самую суть искусства. Не приходится и удивляться тому, что элитаризм модернистского творчества ликвидирует такое художественное качество, сохранявшееся на протяжении всей мировой истории искусства, как стиль, — если уже в XIX в., как убедительно показал в свое время В. Днепров, стиль стал индивидуальной метой художника, переставшего подчиняться общим для всех стилевым нормам классицизма, то в XX столетии сфера действия стиля ограничена уже отдельным произведением искусства, опровергая известную формулу Ж. Бюффона: «Стиль — это человек». Оно и неудивительно — в крайних формах индивидуалистического сознания личностная самоидентификация рассыпалась, ибо такая личность самозабвенно и, я бы сказал, мазохистски, отдается во власть своему подсознанию, отказываясь от права управлять собою, своим поведением и деятельностью, если это художник — то организацией создаваемого им художественного текста, а эта его организация и является стилем. В результате мы все чаще встречаемся с разностильем не только в разных произведениях одного и того же художника, но и в одном и том же его произведении, и не как с сознательным приемом, своего рода «игрой со стилями», излюбленной представителями так называемого «историзма» или постмодернизма, а как со спонтанным проявлением неуправляемой и неконтролируемой импровизационности творческого процесса, его «психического автоматизма», по определению теоретиков сюрреализма. Единственное, пожалуй, что объединяет элиту, — это полное отслоение всех эстетических ценностей от «прозы жизни», от повседневного практического бытия. Поэтому концентратом эстетических качеств и становится другая, иллюзорная форма бытия — мир вымысла, художественная реальность, которая во все меньшей степени должна напоминать реальность подлинную, доступную лишь критически-трагедийному изображению (в духе Э. Хемингуэя или Э.-М. Ремарка, или У. Фолкнера, или Теннесси Уильямса, или М. Антониони, или Л. Бюнюэля), и во все большей степени должна быть от-

личной от этой прозаической реальности, вплоть до фантасмагорий ее сюрреалистического и абсурдистского преображения или, что еще более последовательно, абстракционистского формотворчества, полностью порывающего с эмпирически данным человеку предметным миром. Диахронический анализ Модернизма в его собственной биографии показывает, что он двигался от первоначальных игровых форм, забавных, часто привлекательных, красивых — например, в живописи фовистов, в скульптуре конструктивистов, — к исполненному трагическим мироощущением экспрессионизму, социально-психологический строй которого был ответом искусства на невиданный еще во всей истории человечества катаклизм Первой мировой войны и всего, что за ней воспоследовало в России, в Германии, в Соединенных Штатах Америки. Осознание переживаемых Западом противоречий и неприятие тех способов их разрешения, которые предлагали и коммунизм, и фашизм, а затем еще более страшная, чем Первая, Вторая мировая война и затянувшаяся «холодня война» двух социальных систем, — все это объясняет, почему наивный гедонизм первых модернистов все более определенно вытеснялся декадентским, апокалипсическим мироощущением, начиная с идеи «заката Запада», по известной формулировке О. Шпенглера, и кончая «антиутопиями» середины века, предвещающими «тепловую смерть» Вселенной, гибель жизни на нашей планете, «смерть искусства», порождающий феномен «некоммуникабельности» распад всех социальных связей, короче — «конец истории», по пророчеству Ф. Фукуямы.

Модернизм отрекся от свойственной классическому мировоззрению оптимистической веры во всемогущество Разума и открыл широкий простор декадентскому умонастроению, в котором переживание бессмысленности земного существования человека оборачивалось воспеванием болезни, гибели, смерти. Я напоминал уже о «Цветах зла» Ш. Бодлера как о первом проявлении этого умонастроения, теперь приведу несколько свидетельств деятелей русской культуры «серебряного века», который содержал немало мрачного, истинно декадентского. Так, Л. Шестов признался однажды с эпатирующей откровенностью: «Пусть с ужасом отшатнутся от нас будущие поколения, пусть история заклеймит наши имена как имена изменников общечеловеческому делу — мы все-таки будем слагать гимны уродству, разрушению, безумию, хаосу, тьме. А там — хоть трава не расти...» По свидетельству Андрея Белого, декаденты — это те, «кто себя ощущал под провалом культуры без возможности перепрыга». По словам Д. Мережковского, суть декадентства — в «предельном анархическом бунте личности», «бунте не только против общественного, но и против мирового порядка», декаденство — это «метафизическое неприятие мира». Хорошей иллюстрацией к этому определению может служить заданный однажды Л. Андреевым риторический вопрос: «До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное “нет” — сменится ли оно хоть каким-нибудь “да”?» Смерть и является абсолютным отрицанием, что и порождает смену ценностей в отношении к жизни и смерти, а тем самым и эстетизацию смерти, завершившуюся в наше время так называемым «некрореализмом». Завершая эту краткую и, естественно, схематич-

ную характеристику Модернизма, следует заметить, что она не исчерпывает всего того, что в культуре и искусстве Западного мира было создано в первой половине XX столетия, — речь шла о господствующих явлениях и процессах, наряду с которыми, как это всегда бывает в истории, существовали и остатки прошлого, и предвестники будущего. Однако каждый выделяемый историко-типологическим анализом этап истории выделяется именно по своей доминанте — иначе невозможно вообще понять логику развития любого процесса. От прошлого XX век удерживал многое — и философию Фомы Аквинского, и формы религиозной обрядности, и монархические структуры, и марксистскую теорию, и критический реализм в литературе и театре, и романтизм в музыке, и классицизм в балете, и в это же время зарождались какие-то формы грядущей культуры, той непосредственной преемницы Модернизма, возникновение которой свидетельствовалось повсеместно начиная с 70-х годов и которая получила предварительное название Постмодернизма.

Лекция 5. Начало нового переходного этапа в истории культуры и проблема «постмодернизма»

1. Дискуссия о Постмодернизме в социологии, культурологии и эстетике

Уже несколько десятилетий на Западе, а затем и в нашей стране, широко обсуждаются процессы, протекающие в современной культуре, прежде всего в культуре художественной, ибо все более очевидным становится изменение содержания и форм того, что тут происходит, и все более острой становится потребность разобраться в существе данного процесса. Поскольку же его направленность гораздо менее ясна, чем его истоки, — что вполне естественно в начале всякого нового движения, постольку происходящее получило название «постмодернизм», которое фиксирует противоречивое отношение данных инноваций к господствовавшему более половины века в искусстве и культуре Западного мира Модернизму. При этом участники дискуссий обычно высказывают свое неудовлетворение этим термином, отмечают его чисто условный характер, потому что он никак не определяет суть происходящего, говоря лишь о том, что оно происходит «после Модернизма». В 1983 г. в США вышел в свет сборник статей большой группы видных американских и европейских ученых «Антиэстетика. Исследования культуры постмодернизма». Его составитель Хол Фостер счел необходимым предупредить читателя, что хотя авторы представленных в книге статей по-разному понимают суть постмодернизма — от его резкого противопоставления модернизму до утверждения, что последний уже возведен в ранг классики, от интерпретации постмодернизма как высшей формы интеллектуализма до его признания шизофреническим явлением, — они все же сходятся в том, что видят складывающееся во второй половине нашего века новое направление развития культуры и искусства, более или менее последовательно противопоставляющее себя его предшественнику — модернизму. Автор статьи «Постмодернизм и потребительское общество» Ф. Джеймсон счел необходимым подчеркнуть, что «и не-марксисты, и марксисты одинаково ощущают начавшееся после второй мировой войны формирование нового типа общества (оно описывается и как постиндустриальное, и как многонациональный капитализм, и как потребительское общество, и как общество массовых коммуникаций и т. п.)». Соответственно участвующие в обсуждении этой проблемы философы, социологи, культурологи, эстетики, искусствоведы рассматривают изменения, происходящие в отношениях культуры и нового уклада общественного бытия, в положении культуры в обыденной жизни людей, во взаимосвязи разных сфер культуры — науки, нравственности, искусства, разных слоев культуры — элитарной и массовой, разных ее уровней — практического и теоретического, и пы-

таются выявить тенденции и перспективы развития культуры в этом невиданном еще в истории человечества новом ее изломе, порождаемом превосходящим все былые представления уровнем развития производительных сил, техники, системы коммуникаций. Нетрудно понять сложности, которые стоят здесь перед культурологами, эстетиками, искусствоведами, критиками, — изменения, о которых идет речь, весьма разнообразны и противоречивы, они далеко не одинаковы в разных областях культуры и в разных видах искусства, рассматриваются же теоретиками и критиками в большинстве случаев разрозненно в разных сферах, в лучшем случае в простом соседстве с характеристикой других сфер в докладах научных конференций и на страницах публикующих их материалы сборников статей. Попытки обобщить происходящее в масштабах целостного развития художественной культуры, и тем более единого пространства культуры, крайне редки (в России сделаны пока только две серьезные попытки разобраться в том, что представляет собой этот процесс в художественной культуре, — это вышедшая в 1992 г. в Екатеринбурге «Книга о постмодернизме» В. Курицына и опубликованное в 1995 г. в Москве исследование Н. Маньковской «Париж со змеями», вычурное название которого разъясняется в подзаголовке: «Введение в эстетику постмодернизма»). Все же приходится признать, что выводы этих содержательных и информативных исследований ограничены самим изучаемым материалом, ибо рассматриваемый в них процесс не замкнут в пределах мира искусств, как пытаются представить данные авторы, но является, подобно Возрождению, Просвещению, Романтизму, Позитивизму, Модернизму, общекультурным движением, что означает наличие глубинных связей происходящего в мире искусств с процессами, протекающими за пределами художественной жизни современного общества — в науке и идеологии, в технике и технологии, в политике и экономике (поэтому я считаю правомерным и это понятие писать с заглавной буквы). И действительно, в большей части конференций и книг на эту тему, издаваемых на Западе, включаются доклады и статьи, посвященные этим аспектам современного развития культуры и общества, при всей их разрозненности они объективно говорято внутреннем единстве происходящих изменений, что явствует уже из такого, казалось бы, совершенно формального, внешнего, чисто терминологического сходства обозначений данных процессов, использующего приставку «пост»: «постиндустриальное общество» (Д. Белл), «посткапитализм» (Р. Дарендорф), «постцивилизация» (К. Боулдинг), «постфордизм» (Р. Мюррей), «постисторический человек» (Р. Зайденберг), не говоря уже о ставших расхожими понятиях «постпозитивизм», «постструктурализм» и т. д. Есть все основания полагать, что мы являемся свидетелями начавшегося во второй половине нашего столетия нового переходного процесса социокультурного развития человечества, который может быть осмыслен с синергетической точки зрения как разрушение того способа самоорганизации общества и культуры, той гармонии, которые вырабатывались в Западном мире на протяжении пяти веков и которые казались устойчиво-нерушимыми, вечными, но вдруг стали осознаваться как очередное преходящее историческое состояние, как «конец истории» (в том смысле, в каком она была на протяжении несколько тысячелетий способом существования человечества, который К. Маркс определял понятием «предыстория»), являющийся, однако, не

Апокалипсисом, а неизбежным в такой ситуации «хаосом», в недрах которого зреет новая гармония, новый, более сложный и более совершенный способ организации совместной жизни людей на нашей планете. Поэтому главная задача современной науки, преодолевая скепсис всех тех, кто мыслит подобно К. Попперу, стремиться найти кристаллизующиеся в этом хаосе нити, которые ведут в будущее, поддерживаемые и направляемые его аттрактивной энергией. Конечно, такой прогностический анализ может быть только вероятностным, однако его необходимость и гарантия его надежности состоят в том, что человечество оказалось на рубеже второго и третьего тысячелетий в таком, никогда еще не бывалом, положении, в котором движению к новой гармонии есть только одна альтернатива — самоубийство, если не в классовой, или расовой, или конфессиональной войне людей друг с другом, использующей современные средства их массового уничтожения, то в их войне с природой, которая человечеством не может быть выиграна. Следовательно, как бы ни была сложна эта задача и сколь бы ни был высок риск ее неверных решений, иного пути сознательной исторической самодеятельности у человечества сегодня нет. Попытаюсь решить эту задачу, осмысляя драматический опыт движения истории во второй половине XX века и исходя из того, что стало в наше время очевидным уже не только марксистски мыслящим ученым: развитие эстетического сознания и художественной деятельности происходит в общем и целостном социокультурном контексте, поэтому понять суть происходящего в рамках так называемого «Постмодернизма» и за его границами, узреть в видимом хаосе разнородных и противоречивых явлений вызревающую в его глубинах новую гармонию, можно только, исследуя эстетически-художественные аспекты данного процесса именно как его аспекты, т. е. выявляя их связи с развитием его материальной основы и его духовного содержания. Так, в изданной Ч. Дженксом в 1992 г. в Лондоне и Нью-Йорке «Хрестоматии по Постмодернизму» фрагменты работ крупнейших его теоретиков сгруппированы по шести разделам: «Новая теория культуры», «Поздний модернизм как постмодернизм», «Литература, искусство, архитектура, кинематограф», «Социология, политика, география», «Феминизм», «Наука и религия». Аналогичен подход французского ученого А. Турена, немецких исследователей В. Вельта и К. Брудера. Неудивительно, что явление это оказывается многоликим и противоречивым в этом разнообразии своих проявлений, и его анализ требует обобщения того, что происходит в каждой из затронутых им областей культуры, и не ограничиваться рассмотрением только одной из них, по тем или иным причинам выбранной теоретиком.

2. Постмодернизм как продолжение и отрицание Модернизма

Научно-технический прогресс, убыстрявшийся на протяжении последних столетий, достиг к середине нашего века такого уровня, который позволил социологам заключить, что на смену индустриальной цивилизации приходит новая, постин-

дустриальная или информационная цивилизация, требующая коренного изменения всей организации общественной жизни, структуры общественного сознания, характера психологии, мышления, типа ментальности живущих в этом обществе людей. Речь идет не только, да, пожалуй, и не столько, об особенностях их производственной деятельности в этой новой технологической ситуации, о необходимости иного уровня знаний, образованности, интеллектуальной активности в условиях компьютеризированного производственного процесса и о реорганизации систем управления производством, финансами, торговлей, внутригосударственными и межнациональными отношениями, сколько о том, что рост производительности труда делает возможным достижение такого уровня материального благосостояния, на котором основные социальные противоречия могут разрешаться мирным путем, без революций, без насилия, без возвращения к феодальному, рабовладельческому или капиталистическому способам эксплуатации одного класса другим. Между тем в первой половине нашего века в России и в Германии были сделаны попытки разрешения противоречий капитализма именно такими — феодально-рабовладельческими — средствами, закономерно приведшими к самой страшной войне изо всех, пережитых человечеством в многосоттысячелетней его истории. Трагический опыт этих стран и многих других, вовлеченных ими в свои орбиты, показал с предельной наглядностью, что рефеодализация общества и закономерно последовавшая за этим ремифологизация культуры, хотя и проводились под флагом благородных идей социализма, в их квазимарксистском или антимарксистском истолковании, атеистическом или религиозном (различия, оказавшиеся, как это ни странно, не определяющими, а совершенно второстепенными!), не разрешили — и не могли разрешить! — накопленные капитализмом противоречия. Потому наиболее проницательные его лидеры, начиная с Ф. Рузвельта, стали искать способы глубокого реформирования этого социального строя, дабы спасти человечество от новых революционных катаклизмов и мировых войн, тем более, что появление термоядерного оружия могло завершить такую войну гибелью всего человечества, да и вообще жизни на Земле. Так во всех развитых странах Запада после завершения Второй мировой войны начались поиски, отчасти стихийные, отчасти сознательные и целенаправленные, таких способов организации общественного бытия и общественного сознания, психологии и идеологии людей, всех звеньев культуры, которые пришли бы в соответствие с достигнутым научно-техническим и технико-технологическим уровнем информационной цивилизации. Главная проблема, которую тут предстояло решить: согласовать завоеванную всей историей буржуазного общества свободу Личности, свободу производственную, экономическую, политическую, интеллектуальную, духовную, эстетическую, художественно-творческую, с интересами Социального Целого, представляемыми и защищаемыми государством и правом, межнациональными политическими объединениями и конфессиями, системами образования и массовыми коммуникациями, ибо только эти сверхличностные социальные силы способны разрешать конфликты между отдельными личностями, между разными классами и нациями, между профессиональными группами, промышленными и торговыми корпорациями, банками, армиями, между

полами и поколениями, наконец, между культурой и натурой, т. е. природой и промышленностью.

Как показывает теория систем, в функционировании и развитии каждой сложной и саморегулирующейся системы сталкиваются два типа интересов: интересы системы как целого, порождаемые потребностью сохранения и укрепления этой ее целостности, и интересы каждой части этого целого, каждой подсистемы, а в ней — каждого элемента, порождаемые потребностью их самосохранения и активного соучастия в целостной жизни системы. Соответственно благополучию системы и ее успешному развитию угрожают две опасности: абсолютизация интересов Социума и абсолютизация интересов Личности. В первом случае социальную систему (в любой ее модификации) поджидает прекращение развития, застой, тоталитаристское оцепенение, в конце концов — гибель, во втором случае неизбежно саморазрушение системы в результате анархического распада социальных связей, торжества хаоса, не содержащего ростков новой гармонии. Поэтому условием нормальной жизни саморазвивающейся системы является стихийно или сознательно найденное равновесие интересов целого и всех ее составных частей. Прекрасной моделью такого равновесия может быть творчество театральной труппы, коллектива кинематографистов, снимающих фильм, музыкантов в хоре или оркестре, и достижение такого равновесия — задача режиссера и дирижера. Эти примеры показывают также, что в разных системах мера автономности поведения личности и мера требований целого различны: скажем, в джазе право импровизации оркестранта несравненно больше, чем в симфоническом оркестре, а в спектаклях типа «Принцессы Турандот» — больше, чем в «Короле Лире». Вместе с тем, каждый любитель искусства знает, как разрушаются театральные коллективы, если исчезает представляющая интересы целого творческая воля режиссера, а в музыкальном театре — и дирижера, или же если эта воля столь жестка и директивна, что не оставляет простора для свободы творческой интерпретации его замысла каждым актером, танцором, певцом, музыкантом. Прямым доказательством того, что сказанное непосредственно относится к рассматриваемой нами проблеме, может служить множество фактов современной политической жизни человечества и организации экономики, образования, спорта, различных культурных процессов: ведь если капитализм в его развитой, зрелой форме абсолютизировал интересы свободного товаропроизводителя, продавца, банкира в границах национальной экономики и ее индивидуальные эгоистические интересы в межнациональных отношениях, а тоталитарные государства, напротив, абсолютизировали интересы общества и, соответственно, запрещали частную собственность, частное предпринимательство, частную торговлю, создавали жесткую систему экономического планирования и финансирования производства, единую систему образования и идеологической пропаганды, то во второй половине нашего века, доказав свои преимущества в соревновании с этим социалистическим принципом организации общественного бытия, капитализм не законсервировал выработанный им способ организации жизни, но стал искать различные пути преодоления индивидуального, группового, классового, национального эгоизма, духовного изоляционизма и нарциссизма введением более или менее

сильных элементов государственного планирования, национализации некоторых отраслей производства, средств коммуникаций, научных, образовательных и художественных учреждений. Весьма примечательно в этом отношении стихийно сложившееся в большинстве экономически развитых стран относительное равновесие сил политических партий правого и левого типа, т. е. ставящих во главу угла интересы частного бизнеса и интересы представляемого государством общественного целого (социалисты, социал-демократы, демократы, лейбористы и т. п.). Эти политические противники либо сменяются у кормила власти, либо разделяют ее между собой, порождая невиданные в прошлом комбинации: в США президент демократ, а в парламенте большинство республиканцев, во Франции президентом был социалист, а правительство составили правые, в Испании премьер-министр социалист при монархической власти и т. д.

В разнообразии этих структур сказывается нелинейный характер переходного процесса, начавшегося во второй половине нашего столетия. О сущности этого процесса говорит и структура разнообразных межнациональных, региональных и мирового масштаба организаций от Европейского союза, стирающего политические и экономические границы между отдельными государствами, до планетарных объединений типа Организации Объединенных Наций и ЮНЕСКО. Закономерна с этой точки зрения крепнущая тяга республик распавшегося Советского Союза к экономическому, политическому, информационному, культурному объединению, равно как и господство националистического стремления к самоизоляции у народов с сильными пережитками патриархально-феодального, если не первобытно-племенного, сознания, например, в Чечне (что, однако, не означает правомерности их «перевоспитания» силой оружия).

Эта социально-организационная ситуация имеет прямое отношение к решению проблем художественной жизни. Ибо характерному для феодализма подчинению художника церковью, королем, вельможей или помещиком, которые его содержали, которые заказывали ему произведения, капитализм противопоставил свободу творчества художника, сделав его обычным товаропроизводителем и продавцом собственной продукции. Именно в это время и появилось само понятие «свободный художник», не учитывавшее, однако, того, что он попал в новую зависимость — зависимость от рынка. Правда, А. Пушкин старался уверить своих читателей, да и самого себя, что «Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать», однако уже Н. Гоголь, словно полемизируя с этим тезисом, показал в «Портрете», что продажа произведения искусства грозит деградацией творчества, и реальный ход истории очень часто подтверждал его правоту. В. Ленин, отчетливо понимая, сколь трагично превращение произведения искусства в товар, видел выход в том, чтобы превратить государство «в защитника и заказчика» художников. Опыт истории советского искусства, как, впрочем, положения его творцов во всяком тоталитарном государстве, свидетельствует, что свобода от рынка покупается здесь ценой порабощения художника самим государством, подчинявшим его своим политическим интересам.

Таким образом, культура встала в наши дни перед необходимостью поисков

эффективных способов согласования свободы творчества художника (и индивидуального, и группового — в театре, оркестре, киностудии) с его государственной поддержкой, экономической защитой от уровня вкуса как широкой публики, так и богатых, но не слишком эстетически развитых меценатов. Оптимальные формы такого согласования еще не выработаны ни на Западе, ни, тем более, в нашей стране, но совершенно очевидно, что задача эта должна быть решена именно на нынешнем переходном этапе истории культуры, ибо это один из аспектов общего направления поиска способов гармонизации интересов личности и общества. В этом же ключе нужно оценить все более настойчиво проводимые опыты преодоления порожденного Модернизмом раскола элитарного и массового искусства, противостоящих друг другу как индивидуалистическое и конформистское, как эстетски-изоляционистское и вульгарно-«кичевое». В конечном счете речь идет здесь о проблеме вкуса и его роли в современной культуре как средства духовной связи людей в социуме, а не орудия обособления личности или, тем более, ее обезличивания. Современная культура стоит, следовательно, перед необходимостью преодоления обеих крайностей — характерного для культур традиционного типа и унаследованного массовой культурой — подчинения персональных оценок имперсональным,осуществляемого диктатом моды (не только в одежде, но во всех сферах эстетической и художественной культуры, в которых индивидуальный вкус попадает в неосознаваемую, но тем более жесткую зависимость от массового вкуса), и свойственной модернистскому элитаризму абсолютизации права индивида на собственный вкус и его защиты от любой критики, согласно известной формуле «о вкусах не спорят», что привело Модернизм к полной эстетической анархии. Возможно ли, однако, преодоление вырытой Модернизмом пропасти между индивидуалистическим элитаризмом и популяристским конформизмом вкуса? Опыт показывает, что во многих случаях это оказывается вполне возможным. Один из наиболее ярких примеров — и по достигнутым эстетическим результатам, и по жанровой широте проявления — творчество французских шансонье Э. Пиаф, И. Монтана, Ш. Азнавура, М. Матье, поднявших уличную песню («бульварную песню», можно было бы сказать по аналогии с «бульварной литературой») на уровень большого искусства, и творчество русских «бардов» — Б. Окуджавы, А. Галича, В. Высоцкого, Ю. Кима, Н. Матвеевой, Е. Клячкина и других, сделавших то же самое с примитивным городским фольклором начала века, преодолев дистанцию между популярностью и подлинной художественностью. С этим движением связано и рождение нового сценически-музыкального жанра, названного «мюзиклом» (в латино-американском варианте — сорсуэлла), который в лучших своих образцах от «Вестсайдской истории» и «Порги и Бесс» до «Иисус Христос — суперзвезда» нашел убедительную художественную форму соединения структур оперы и оперетты, а в музыкальном языке — поп-музыки и языка классического искусства. Еще одним примером может служить большая серия кино- и телефильмов, как американских, так и западно-европейских, и польских, и грузинских, и русских, создатели которых также ищут и находят способы преодоления разрыва между двумя уровнями вкуса, сочетая традиционные для массовой культуры ковбойские, детективные, мелодраматические

сюжетные структуры с глубоким психологическим анализом, постановкой нравственных и социально-философских проблем, — сошлюсь на фильмы Ф. Копполы, или С. Леоне, или Н. Михалкова, и на преследующую подобную же цель, хотя и далеко не всегда ее достигающую: телевизионные сериалы — «Семнадцать мгновений весны» могут послужить тут хорошим примером, а так называемые «мыльные оперы» — примером неспособности успешного решения верно поставленной художественной задачи. В одном из своих интервью великий современный художник А. Вайда сказал: «Мне кажется упрощением говорить, что художественные фильмы предназначены для элиты, а для широкой публики — так называемые "нехудожественные". Просто слабость европейского кино заключается в том, что оно не умеет обратиться к широкой аудитории. Я считаю, что существует способ, чтобы поговорить с этой большой публикой». Среди большого числа примеров такого рода в художественной литературе ограничусь ссылкой на роман У. Эко «Имя Розы», показательный прежде всего потому, что он написан одним из крупнейших современных ученых, рассматривающих культуру под семиотическим углом зрения, и поставившим в этом романе своего рода семиотический эксперимент — выяснить возможность органического соединения предельно-элитаристски ориентированного исторического повествования из жизни средневекового монастыря и детектива, построенного по всем законам этого современного жанра, столь характерного для массовой культуры (я не касаюсь вопроса о степени художественной эффективности этого эксперимента, хотя нельзя не учитывать и огромного успеха этого романа у итальянского читателя и не только итальянского).

Переходя к рассмотрению тех процессов, которые происходят в самом содержании современного искусства и в его формах, нельзя не видеть того, что художественная культура отражает и не может не отражать, хотя, разумеется, в разных видах искусства по-разному и неравномерно по глубине и интенсивности, становление новых общественных отношений. Это хорошо видят многие исследователи Постмодернизма на Западе, которые, как показывают материалы многочисленных конференций, сборников статей, монографий, посвященных этой проблеме, сопоставляют происходящее в искусстве с процессами, протекающими во второй половине нашего века в экономике, политике, научной мысли, технике и технологии производства, системе массовых коммуникаций. Таким образом, неправомерно сводить Постмодернизм, как это нередко происходит в нашей журналистике, к решению тех или иных задач, специфических для литературы или для философии (считая к тому же «постмодернистами» всех, кто сам себя так величает). Если же перейти от такого, чисто внешнего, представления об этом явлении к его глубинному, генетически-культурологическому осмыслению, тогда оно предстанет перед нами как более или менее осознанный поиск путей разрешения накопившихся при господстве Модернизма противоречий. Вот почему Постмодернизм и связан со своим предшественником, и радикально от него отличается; не удивительно, что одни исследователи видят в нем продолжателя Модернизма, а другие, с неменьшими основаниями, — оппонента Модернизма. Такие полярные точки зрения возможны именно потому, что в границах этого движения мы сталкиваемся с разнообразными формами диалогического контакта мо-

дернистского новаторства и восстанавливаемого признания ценности традиций, с попытками синтеза элитаризма и популизма, с преодолением европоцентристского изоляционизма, с причудливыми скрещениями ироничности и серьезности, с переплетением ориентации мышления на познание реальности и утверждения непознаваемости, абсурдности, ирреальности существующего и т. д., и т. п.

Отношение Постмодернизма к Модернизму, оговаривая еще раз условность этих названий и имея в виду стоящие за ними реальные процессы, продуктивно рассмотреть по той схеме, по которой был охарактеризован последний, ибо это позволит охарактеризовать современное состояние художественной культуры Западного мира, включая мир российский, с необходимой полнотой и системной целостностью. Ибо рассматривая его чисто эмпирически, как это обычно делается, можно перечислить множество его свойств (например, один из наиболее серьезных американских исследователей постмодернизма И. Хассан в статье с характерным названием «Плюрализм в постмодернистской перспективе» приводит одиннадцать (!) «определителей» понятия «Постмодернизм»: «неопределенность» в духе «гейзенбергова принципа неопределенности», «фрагментация», «деканонизация», «ироничность» и т. п.).

Начну с того аспекта отношения Постмодернизма к Модернизму, который был исходным для последнего, — с его отношения к классическому наследию. Радикальное отличие решения данной проблемы Постмодернизмом многократно отмечалось — после почти векового господства полного разрыва с традициями классики Постмодернизм вступил с ней в своеобразный диалог. Ч. Дженкс показал в своем всемирно известном исследовании, как это происходит в архитектуре. Поскольку его книга переведена на русский язык, я ограничусь дополнением приведенных им примеров указанием на разработку станций 4-й линии Петербургского Метрополитена, прежде всего станции «Достоевская», в которых образ строится всякий раз на преломлении современным конструктивно-техническим решением классических мотивов архитектуры города XIX века. Но происходящее в архитектуре не является чем-то исключительным, сегодня можно с уверенностью сказать, что во всех областях искусства, да и в других сферах культуры, все более активно и разнообразно идет поиск способов восстановления значения классики, не подавляющего новаторские достижения авангарда, а вовлекающего ее в своеобразный диалог с ним, — об этом убедительно говорит творчество таких художников как Д. Шостакович, Г. Товстоногов, И. Бродский, Д. Самойлов, А. Тарковский, Б. Эйфман, М. Плисецкая. Очевидна их принципиальная установка на связь с классическим искусством как отечественным, так и европейским, при сохранении содержательной, идейно-психологической и формотворческой укорененности творчества в своем времени. (Нас не должно смущать, что некоторые из этих примеров, как и тех, что будут приводиться в дальнейшем, относятся не ко второй, а к первой половине нашего века, я уже обращал специально внимание на то, что в истории культуры новое не только сменяет уходящее в прошлое, но часто с ним соседствует, зарождаясь еще при господстве старого. Проницательность гениев в том и состоит, что они опережают свое время, подготавливая завоевание грядущим новым господствующего положения, потому-то творчество

Д. Шостаковича не укладывется в рамки Модернизма, хотя хронологически принадлежит времени его господства и вобрало в себя художественные достижения экспрессионизма, как и искусство М. Булгакова или Б. Брехта. Во всяком случае, чрезвычайно показательно, что все эти три великих художника были для представителей догматического реализма модернистами, а для идеологов авангарда — традиционалистами.) Упоминавшийся только что исследователь архитектуры Постмодернизма Ч. Дженкс ввел в при осмыслении новой архитектуры понятие «двойное кодирование», обозначив им стремление зодчих «преодолеть элитарность», от которой «страдал архитектурный модернизм», будучи «одномерным» стилем. Достигается же эта цель не путем опрощения, а за счет расширения языка архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей, традиций и т. д. (Кстати, «совершенно бесспорным постмодернистом» Ч. Дженкс считает А. Гауди, хотя по счету хронологии он был скорее «предмодернистом».) «Двойное кодирование» — понятие, которое переводит на язык семиотики то, что на философско-эстетическом языке теории общения называется «диалогом». Думаю, что это понятие более точно выражает здесь суть дела, ибо оно подчеркивает не только «двуслойность» постмодернистских текстов, но и соотнесенность в них, сопряженность, взаимосвязанность этих «слоев» или «кодов», к тому же, их может быть не два, а несколько, когда в произведении искусства современный язык сплетается одновременно с разными традиционными языками классического искусства, романтического, фольклора, как, например, в музыке С. Прокофьева или в фильмах Т. Абуладзе. Приведу еще два достаточно выразительных примера из разных областей искусства. Один из них — творчество замечательного петербургского балетмейстера Б. Эйфмана, в частности, один из последних его балетов «Дон Кихот», о котором сам он говорит как о «коллаже модерна и классики» (имеется, конечно же, в виду не механическое соединение двух хореографических языков, а их органический синтез, потому сам термин «коллаж» не слишком здесь удачен, однако мысль художника, как и реальный плод его творчества, совершенно ясны). Другой пример — созданные в 1995 г. талантливым немецким фотохудожником К. Лагерфельдом произведения искусства, принадлежность которых к какому-то его виду трудно определить, ибо это серии фотографий, снятых по специальным сценариям, разыгранным затем группой актеров, сценарии же эти написаны по гетовскому «Фаусту» и по вошедшему в классику кинематографа фильму «Кабинет доктора Калигари», которые весьма свободно интерпретируются, осовременяются и вместе с тем сохраняют сюжетный и пластический характер тех эпох, когда создавались прообразы данных интерпретаций. О том, сколь типичен такой творческий «ход» в современном искусстве, говорит весьма широко распространившееся в последние десятилетия возвращение живописи к обработке классических мифологических сюжетов — от «Тайной вечери» в интерпретации одного из самых популярных представителей Постмодернизма американского художника Э. Уорхола до картины Ж. Киршенбаума с характерным названием «Постмодернистская Муза», в которой полуиронически, полусерьезно, что весьма характерно для Постмодернизма, разыгран сюжет Пигмалиона и Галатеи: в роли ваятеля выступает, видимо, сам художник, а его создание — не беломраморное изваяние, каким оно было в античном мифе, а манекен с витрины современного магазина. В итальянской живописи сложилось даже

целое направление, названное «неоклассицизмом», столь широко стремление к современному переосмыслению классических сюжетов (например, «Марс и Венера» и «Даная» Б. Чивитико, «Посейдон» и «Похищение Ганимеда» С. Мариани). Создается впечатление, и оно находит подтверждение в современной западной искусствоведческой литературе, сошлюсь здесь на новейшие обобщающие работы таких видных искусствоведов, как Д. Жансон или Ж.-Л. Феррье, в которых утверждается, что пора безудержного разлива формалистических упражнений, которыми отмечена первая половина XX века, европейской художественной культуре, завершилась, и завершилась потому, что выдохлось породившее их умонастроение — отвращение к прозаической пошлости буржуазной реальности, от которой можно укрыться, лишь «играя в бисер», уходит ощущение абсурдности бытия, познать смысл которого не дано ни в философии, ни в религии, ни в искусстве, ни даже в науке, исчезает и выраставший на этой почве индивидуалистический гедонизм. Грозные социальные и экологические катаклизмы не позволяют продолжать «играть в бисер», закрывая глаза на происходящее, действительность непреложно требует от каждого мыслящего человека интеллектуальных усилий для их осмысления и, соответственно, для выработки правил своего поведения «в этом безумном, безумном, безумном мире». Та же логика, или «диалогика», по В. Библеру, вела Постмодернизм к «налаживанию контактов» со всеми тремя компонентами своей внешней среды: с природой, с обществом и с человеком.

С полной уверенностью можно сказать, что при всей ироничности многих представителей этого движения — в нашей стране от «обэриутов» до «Митьков» — его никак нельзя упрекнуть в «дегуманизированности», как говорил Х. Ортега-и-Гассет о Модернизме. Более того, в самых различных формах, с большей или с меньшей глубиной, гордясь этим или стыдясь этого, Постмодернизм как этапное движение современной культуры «вернулся к Человеку» и ищет с ним разнообразных контактов. Он ищет контакта и с обществом, что видно в творчестве так называемого «соц-арта», который, издеваясь над былой идеологизацией искусства, пародируя ее, тем самым решает проблему отношения художества к социальной реальности; в большинстве случаев мы встречаемся здесь с вполне серьезным вторжением художественного творчества в драматичное общественное бытие современного человека. Что же касается ироничности, то она является закономерным спутником переоценки ценностей, процесса, связанного с иронизированием и над ближним своим, и над самим собой. Наконец, отношение постмодернистского искусства к природе. Оно выразилось, прежде всего, в том, что художественное творчество вернуло себе право на изобразительность, которого его лишил абстракционизм. Это не означало возвращения к языку реалистического искусства XIX века или тем более натурализма, завоевания Модернизма сохранялись, но лишались своих крайних форм от совмещения с языком реалистической классики. Постмодернизм использовал завоеванную Модернизмом абсолютную свободу формообразования, но не для самоцельной эстетической игры, а для выражения некоей мировоззренческой концепции, невыразимой традиционными средствами классического искусства (такова, например, позиция концептуализма).

Следующие шаги были сделаны в направлении поиска разнообразных способов сопряжения, диалогического сцепления авангардистского языка с языками классического искусства — античного, доренессансного, ренессансного и постренессансного, фольклорного и реалистического, романтического и натуралистического. Классическое искусство широко использовало фантастику, гротеск, деформацию реальности, но в строго очерченных жанровых границах и потому обособленно от ее жизнеподобного, при всей его условности, изображения (скажем, в пушкинских сказках, жанрово противостоявших «Повестям Белкина» или «Капитанской дочке», в повести Гоголя «Нос», противостоящей «Мертвым душам», в «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина, стилистически контрастной его же «Господам Головлевым», аналогичны контрасты сказочного балета П. Чайковского «Лебединое озеро» и реалистически-бытовой оперы «Евгений Онегин», мифологического сюжета картины В. Серова «Похищение Европы» и написанной с натуры «Девушки, освещенной солнцем» и т. д.). В классической эстетике и поэтике жанр играл роль демаркационного знака и разделительного принципа в палитре средств художественного освоения мира, исторически менялась лишь иерархия жанров: в одной исторической системе «высшим» жанром считался религиозно-мифологический, в другой — исторический, в третьей — бытовой, в четвертой — роман, в пятой — лирическое стихотворение, пейзажный этюд, натюрморт и т. д. Модернизм снял саму проблему жанра, поскольку трактовал искусство либо как чистое формотворчество, либо как самовыражение художника, и в обоих случаях отпадал вопрос о различии между подлежащей воссозданию реальностью и преобразующей ее во имя ее осмысления волей художника. Когда же этот «эстетический изоляционизм» приедается и разочаровывает своим бессилием перед суровой реальностью, тогда возрождается потребность ее понимания, проникновения в тайный смысл существования человека в мире, а значит, проверки убеждения модернистов, что этого смысла вообще нет, что жизнь абсурдна, ибо она есть движение к смерти, превращение бытия в ничто, саморазрушение гармонии и возвращение первозданного хаоса. Развитие научной мысли во второй половине XX веке показало, что питавшая декадентство идея неизбежности тепловой смерти Вселенной в ходе непреодолимого нарастания энтропии как общего закона развития опровергается выводами синергетики, рассматривающей хаос не как окончательное состояние развивающейся системы, а как форму перехода от одной гармонии к другой, более сложной. Поэтому абсурдность, бессмысленность, никчемность жизни оказывается мнимой, преодолеваемой самоорганизующей энергией развивающейся системы. Вместе с тем, было и остается очевидным, что сейчас нельзя познать бытие теми средствами, какими делала это классика в искусстве, в науке или в философии, оно оказалось неизмеримо более сложным, чем это представлялось нашим предкам, и выработанная в XX веке методология познания сложных систем позволила освещать такие закономерности бытия, которые прежде были недоступны познанию. Соответственно и науки, и философия, и искусство не могут в наши дни попросту возвращаться к методам познания, сложившимся в прошлом веке, для решения новых задач при-

ходится находить соответствующие средства, рождающиеся из соединения классических и модернистских ментальных систем. Проиллюстрирую этот вывод, обратившись к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Если до этого писатель шел традиционными для классического искусства путями, с одной стороны, в «Белой гвардии» воссоздавая жизнь, как говорил Чернышевский, «в формах самой жизни», а с другой, используя в «Дьяволиаде» средства фантастического гротеска, то в «Мастере и Маргарите» оба типа художественного познания оказались совмещенными в одном произведении, ибо фантастически-абсурдна сама реальность и иначе чем «диалогом естественного и сверхестественного» воссоздать ее сущность было невозможно! Более того, гениальный новатор вплетает в художественную ткань романа третью нить — легендарную историю Христа, и достигает такой полифонической многомерности постижения бытия, какой не знала ни классическая, ни модернистская литература. Это открытие и является в точном смысле явлением Постмодернизма. Существенно, что оно, это художественное открытие, воплотившее диалог Модернизма и Классики, не осталось единичным явлением в художественной культуре середины XX века, безотносительно к тому, под влиянием романа М. Булгакова или самостоятельно, конгениально, этот путь стали прокладывать многие большие, чуткие к современности художники в разных областях искусства: это делал в своих симфониях, особенно наглядно в 7-й, Ленинградской, Д. Шостакович, соединив фольклорно-инфернальный образ нечеловеческой «пляски смерти» с подлинно-реалистическим воссозданием страдающего и недоумевающего человеческого сердца; это сделал Т. Абуладзе в потрясшем всю страну фильме «Покаяние», вынужденный соединить реальность и фантасмагорию, истинно-человеческое и дьявольски-нечеловеческое, для того, чтобы понять и объяснить явление сталинизма; аналогична художественная структура таких разных фильмов как «Сталкер» А. Тарковского и «Предсказание» Э. Рязанова; такое же в принципе сопряжение жизненно-достоверного и фантастического мы встречаем в повестях одного из самых интересных современных наших писателей М. Харитонова. Эти примеры достаточно убедительно говорят о том, сколь принципиально такое обогащение реалистического метода для современного искусства, когда оно ставит перед собой не чисто формальные, не игровые и не узкие лирико-исповедальные, а широкие мироосмысляющие задачи, такие задачи, которые оказывались не по плечу терявшемуся в частностях бытия или скользившему по его поверхности Модернизму. Чрезвычайно интересны в этом отношении искания современных русских поэтов «мета-метафорического» направления, продолжающего искания обэриутов (Д. Хармса и его круга поэтов), в творчестве которых современный критик (М. Мейлах) проницательно увидел не простое «ниспровежение основ», «деструкцию» классической поэтики, но «диалог с предшествующей традицией», принимающий своеобразные формы — то использующий прямые цитаты из А. Пушкина и Е. Баратынского, В. Жуковского и Н. Гоголя, то прибегающий к помощи неоклассицистической стилистики, подобно тому, как это имело место у П. Пикассо, Дж. Баланчина или И. Стравинского.

В творчестве Д. Пригова, самого, пожалуй, известного представителя этого

направления, критика находит не пустую формальную игру, а «открытие хаоса», царящего в действительности. Эстетическое претворение хаоса представляется вполне закономерным, поскольку современная наука, так сказать, «реабилитировала» хаос, осмыслив его не как нечто абсолютно негативное, но как необходимую ступень развития, из которой только и может вырасти новая, более сложная и более совершенная гармония. Ссылаясь на концепцию И. Пригожина, которую критик остроумно называет «хаосологией», он утверждает право художника образно представить воцарившийся в жизни человечества хаос, бессмыслицу, абсурдность, но не утверждаемую с кафкианским отчаянием как абсолютный закон бытия и как фатально-неотвратимое будущее человечества, согласно представлениям авторов «антиутопий», а «снимаемую» гротескно-ироническим — в традиции романтизма Э. Гофмана и Н. Гоголя — восприятием этого абсурда. Постмодернизм только тогда заслуживает этого имени, отличающего его от Модернизма, когда он ищет пути духовного преодоления абсурдности бытия, хотя бы силою иронии утверждая преходящесть хаоса, превосходство человеческого интеллекта, который не поддается власти абсурда, делая его предметом своего познания, а значит — отстраняясь от него. Хотя в изобразительном искусстве решение такого рода задач гораздо сложнее, чем в литературе, и здесь наметилось движение в этом направлении, преодолевающее крайности натурализма и абстракционизма. Среди многих возможных и, естественно, весьма разнообразных примеров приведу два. В живописи творчество завоевавшего мировое признание французского художника (выходца из Белоруссии) Б. Заборова (его большие персональные выставки состоялись в 1995 г. в Москве и в Петербурге), в котором предельно конкретно, часто по старинным фотографиям, изображенный мир предстает сказочно преображенным, лишенным движения и звучания, словно заколдованным неким волшебником, но в этом своем коренном отличии от эмпирически нам данной реальности выявляющим внутренние, глубинные духовные основы человеческого бытия, какие прозревает художник в своем близком экзистенциалистскому мироощущению понимании человека — одинокого в бескрайном пустом пространстве мироздания и безмолвного из-за недоступности его духовного состояния никому другому. Иными художественными средствами превращал реальное в ирреальное замечательный русский скульптор В. Сидур, но не для того, чтобы уйти от реальности, а для того, напротив, чтобы войти в ее недоступные поверхностному взгляду духовные глубины. Потому общая тема всего его творчества — традиционная для классического искусства тема Человека, Человеческих отношений, Жизни, Любви и Смерти, но трактованная средствами, выработанными в XX веке Модернизмом, и тем самым перевоплощенная в художественную реальность, которая и похожа, и непохожа на реальность подлинную. Вот почему трудно согласиться с теми теоретиками и критиками, которые, вслед за французским психоаналитиком Ж. Лаканом и философами Ж. Делезом и Ф. Гваттари, считают Постмодернизм «шизофреническим» явлением. Он не является таковым, во всяком случае, тогда, когда фантасмагория, сплетаясь с воспроизведением реальности, становится способом образного познания современного состояния общества, культуры, че-

ловека, а не утверждения его абсурдности как неподвластного людям и потому непреодолимого свойства жизни. «Шизофреничность» — понятие, пригодное для определения развитой формы Модернизма (даже если ее представители хотят именовать себя «пост-»), ибо это качество психики, в частности ее художественного проявления, в котором доведена до предела, до крайнего состояния, иррациональность, игра подсознания, неподконтрольная ни в какой мере организующей воле сознания. Не случайно З. Фрейд поставил в один ряд шизофренический бред, сон и художественное творчество, а реализовал эту их однородность сюрреализм, это типичнейшее «явление Модернизма народу».

Завершающим наш анализ аспектом художественной ипостаси Постмодернизма является его отношение к эстетическому сознанию и искусству Востока. Если я привел роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как наиболее яркий пример начавшегося в середине нашего века преодоления Модернизма в художественной культуре и открытия новых горизонтов ее дальнейшего развития, то роман У. Эко «Маятник Фуко» может служить не менее ярким примером достигнутых на этом пути результатов (понятно, что речь идет не о сравнении эстетической ценности этих произведений). Роман итальянского писателя-ученого демонстрирует читателю диалогическое разрешение едва ли не всех антиномий, которые были накоплены более чем полувековой историей Модернизма: действительно, в этом произведении явственно выделяются сопряжения противоположных качеств, позиций, установок — реалистической изобразительности и фантасмагоричности, художественности и научности, гуманитарности и физико-технической ориентации, бытовой описательности и философичности, серьезности и ироничности, традиционности и компьютеризированной современности, рационалистичности и мистичности, политизированности и эротичности, потока сознания и остроты сюжетного действия, строгой аналитичности и игрового начала, позиций Западной культуры и Восточной. Именно потому, что У. Эко не только, а может быть, и не столько художник, сколько ученый, его роман сознательно и рационально выстроен как воплощение всей совокупности постмодернистских принципов и потому дает полное представление о месте и значении этого движения в мировой истории культуры.

3. Универсальная диалогичность как принцип переходного этапа в истории современной культуры

Мы могли убедиться по предшествующему анализу историко-культурного процесса, что «диалогичность», как более или менее широкий спектр разных форм соприкосновения, взаимодействия, сопряжения в настоящем прошлого и будущего, была свойственна всем переходным периодам. Правда, согласно М. Бахтину и развившему эту его идею В. Библеру, диалогична всякая культура, таково ее «родовое свойство», но все же реальный ход истории показывает, что в разных культурах свойство это проявлялось в разной степени, вплоть до того, что

известны культуры, в которых господствует отнюдь не диалогическое, а монологическое отношение к другим культурам, — таковы все разновидности традиционной культуры. Это понятно, так как традиционность как таковая вытекает (что уже было отмечено и объяснено) из подчинения культуры тому или иному типу мифологически-религиозного сознания, а оно по природе своей монологично, более того — догматично, ибо утверждает абсолютную истинность содержащейся в нем картины мира и соответственно ложность всех других мифологем, и потому не допускает подлинного диалога ни с атеизмом, ни с иными конфессиональными системами, ни даже с собственными модификациями (они объявляются «ересями» и отвергаются с особым ожесточением). Принципиально и последовательно монологичными были, как хорошо помнят их современники, культуры тоталитарных обществ, и советская, и фашистская, их идеологи не только осуществляли жесткую цензуру, запрещали исполнение и экспонирование «крамольных» произведений, но не останавливались перед сжиганием на кострах «еретических» книг, перед разрушением церквей, перед эксцессами китайской «культурной революции», не говоря уже о физическом уничтожении инакомыслящих в тюрьмах, концлагерях, психиатрических больницах.

Как это ни парадоксально, но монологичным был и противник тоталитаризма — Модернизм, хотя и лишенный внутреннего единства, расколотый на противостоявшие друг другу художественные течения, он был един в абсолютизации каждым из этих течений ценности собственных идей и идеалов и в агрессивном отвержении культуры «отцов», всего традиционного, классического. Диалогичность же рождается в поиске нового без разрушения старого, в сопряжении с иным, в стремлении к взаимопониманию с собеседником, что вытекает из признания за обоими относительной, а не абсолютной, истинности. Переходный характер того духовного движения, которое зародилось на Западе в середине XX века, проявляясь с разной степенью осознанности, интенсивности и последовательности в разных областях культуры и в разных странах, и выразился в том, что монологический догматизм стал вытесняться диалогической установкой; не случайно сама идея диалога, объявленного даже фундаментальным принципом человеческой жизни и культуры — М. Бубер назвал одну из своих книг «Диалогическая жизнь», — приобрела такую популярность именно во второй половине нашего столетия. Она не получала признания до тех пор, пока в культуре господствовало либо «абсолютное Я» элитаризма, либо «абсолютное Мы» тоталитаристского коллективизма. Опыт истории человечества в драматическом XX веке показал с полной убедительностью, что время монологических культур завершилось, с каждым десятилетием все более очевидным становится архаизм всех разновидностей монологизма, от исламского террористического фундаментализма до стыдливо прятавшего свою еретическую религиозность культа российских коммунистических богов. Вполне закономерно, что в политической культуре современного общества монологические позиции апологетов капитализма и социализма оказались побежденными идеями «конвергенции», что сознание возможности и необходимости диалога Запада и Востока все решительнее оттесняет европейскую и азиатскую формы изоляционизма, что ширятся призывы к диалогу науки

и религии («Теория густот» Д. Панина) и к завершению диалога разных конфессий созданием — как ни наивен этот проект — единой общечеловеческой религии («Роза мира» Д. Андреева). Примечательно, что понятие «диалог» стало распространяться и на новые отношения человека с природой, — например, немецкое издание одной из книг И. Пригожина озаглавлено «Диалог с природой». Именно диалогичным, как я пытался показать на ряде примеров, является по глубинной своей сути Постмодернизм. Заключая краткую характеристику разворачивающегося на наших глазах нового переходного периода в эстетически-художественном развитии человечества, остается повторить, что этот анализ — не очередное выражение утопического конструирования желанного будущего, но научный вывод, опирающийся на понимание закономерностей всей прошлой истории культуры и на осмысление драматической ситуации, в которой она оказалась на Западе в эпоху кризиса научно-технической цивилизации и выявившейся невозможности разрешения ее противоречий в пределах капиталистической и социалистической социальных систем. Вывод этот основан на синергетическом истолковании законов развития сложных систем. Распад того уровня самоорганизации общества и культуры, который сложился в постренессансном Западном мире, только в том случае оправдает пессимистические прогнозы о его «закате», о неотвратимой гибели европейской цивилизации, если человечество не найдет сил и средств для преодоления хаоса и среди множества возможностей дальнейшего движения, таящихся в его нелинейной динамике, не увидит такого пути, который ведет не к самоуничтожению человеческого рода вместе с жизнью на земном шаре, а к нахождению нового, более сложного и более совершенного способа организации совместной жизни людей. В этих поисках, которые могут быть в наше время осознанными и целенаправленными в гораздо большей степени, чем когда-либо прежде, большую роль может и должно играть использование эстетической энергии самоорганизации жизни и художественного самосознания данного процесса. Конечно, восходящий к идеям И. Канта — Ф. Шиллера и вложенный Ф. Достоевским в уста одного из своих героев лозунг «Красота спасет мир!» наивен, как наивны и представления «жизнестроителей» нашего века о способности рациональной архитектурой преобразовать общественную жизнь, как наивны надежды на то, что синтезирующий рациональность и красоту дизайна способен привести человечество к гармоничному бытию, разрешив основные социальные противоречия. Но не следует и недооценивать большую роль эстетического сознания людей в процессе перехода от хаоса к гармонии более высокого уровня сложности, потому что гармония как таковая обладает эстетической ценностью. В этом свете становится понятным и то, что в середине нашего века дизайн становится тотальным средством эстетизации всей предметной среды, в которой живут люди, — и бытовой, и производственной, и социально-управленческой, и учебно-просветительской, и досугово-развлекательной, и медицинской, и, более того, самих процессов деятельности и поведения людей во всех этих сферах. Так дизайнерски разрабатываются предвыборные кампании, превращаясь, например, в США в театрализованные представления, своего рода хеппенинги, так организуются или реорганизуются различные церемонии, ритуалы, коллективные действа (парады, массо-

вые праздники, фестивали, профессиональные клятвы, выдача паспортов, свадебные и похоронные обряды, юбилейные торжества, застолья). Эта тотальная эстетизация жизни, дополняемая эстетически-художественным оформлением вошедших в быт телевизионных программ, газетно-журнальной продукции, звуковоспроизводящих устройств, функционирующих не только дома и в местах коллективного отдыха, но и в автомобиле, поезде, самолете, а благодаря изобретению плейера сопровождающих человека на улице, в лесу, на пляже, в туристском походе, в больнице, требует более высокого, чем когда-либо прежде, уровня развития эстетического сознания и художественного образования. Это и достигается в ходе все более решительной перестройки всей системы образования и воспитания в средней и высшей школе. На этом пути сделаны лишь первые шаги, слишком еще сильны требования научно-технического прогресса, предъявляемые к вступающим в жизнь поколениям, и все же движение в данном направлении началось и перспективы его чрезвычайно широки. Изучение эстетической теории в средней и высшей школе — один из компонентов этого процесса и одновременно его научно-теоретическое обоснование.

Представленные здесь рассуждения об истории эстетической и художественной культуры не ставили целью показать эту историю в лицах и конкретных произведениях, целью анализа было выделить историю художественной культуры как «таковую», как историю некой целостности, которая связана с целостностью культуры вообще, с целостностью общества и его историей, но и имеет самостоятельные законы своего развития. Наполняя эту модель истории художественной культуры анализом конкретных произведений и судеб героев и их авторов, мы получим представление о полнокровной жизни искусства и эстетических ценностей.

Об изучении современного состояния художественной деятельности

Выражая благодарность всем, кто принимает участие в нашей конференции, в особенности тем, кто в наше трудное время приехал в Петербург из других городов России и даже из других стран, и выражая огорчение по поводу того, что некоторые наши коллеги из других городов России и из других стран, объявленные в программе конференции, по тем или иным причинам не смогли к нам приехать, я хотел бы в кратком вступительном слове сформулировать причины, побудившие Отделение наук о культуре АГН созвать вас для обсуждения именно этой темы. Тому есть две главные причины.

Первая состоит в том, что направленность всей работы Академии — *организация междисциплинарных исследований, содействие развитию интегративных процессов в современной науке, сближение творческой мысли ученых-гуманитариев и деятелей всех областей искусства;* именно в этом русле находится проблематика нашей конференции. Тем самым мы хотим возобновить деятельность в том направлении, в котором она протекала в течение двадцати лет в работе организованной профессором Б. С. Мейлахом Комиссии по комплексному изучению художественного творчества, но оборвалась после его смерти. Между тем, такой подход к изучению художественной культуры отвечает потребностям современной научной мысли, которая видит в художественной культуре не конгломерат самостоятельных форм творчества, но *целостную систему,* функционирующую и развивающуюся в контексте более широкой системы — культуры и потому взывающую к соответствующему ее — *целостному* — постижению.

Оно и требует совместных усилий представителей всех отраслей науки об искусстве: эстетиков, культурологов, философов, самих мастеров искусства.

Вторая причина — *острая необходимость глубокого осмысления процессов, протекающих в последние десятилетия XX века в художественной жизни человечества,* в частности, в нашей стране и в нашем прекрасном городе. Ибо сейчас становится все более и более ясным, что *человечество вступило в новую фазу своего исторического развития,* которую определяют понятиями «постиндустриальная цивилизация», «посткапитализм», «постмодернизм» и тому подобными; понятия эти говорят о наступлении очередного переходного периода в истории общества, культуры, искусства, который, как всякий переход от одного состояния системы к другому, отличается особой сложностью и требует пристального его рассмотрения, способного выявить объективную направленность данных про-

цессов. Искусство, являющееся *самосознанием культуры,* раньше теоретического мышления, острее и нагляднее выявляет суть происходящего, поэтому изучение его динамики важно и для осознания тенденций собственного его развития, и для познания направления развития культуры в целом.

Такое понимание актуальности проблем, которые мы собрались обсуждать, определяет основные сюжеты, подлежащие осмыслению и на пленарных заседаниях, и на секционных. Первый вопрос, требующий обсуждения: а способны ли мы вообще познавать современность и заключенные в ней тенденции развития? Не являются ли современность и, тем более, будущее предметом критики, но не научного познания? Вопрос этот особенно актуален в наши дни в связи, с одной стороны, с крахом теории «научного коммунизма», как кажется многим, подтвердившим концепцию «нищеты историцизма» К. Поппера, а с другой — в связи с появлением синергетического учения о развитии как о процессе формирования «порядка из хаоса», выявлением роли аттрактора в этом процессе, объяснимым уже не каузально, а телеологически. Поэтому исходным в нашей работе должно быть выяснение того, *правомерны ли наши претензии выявить объективные закономерности современного этапа процесса художественного развития человечества, а если правомерны, то какими способами можно достичь этой цели.*

Второй вопрос, вытекающий отсюда при позитивном решении первого, — продуктивно ли рассматривать происходящее ныне в художественной культуре и именуемое чаще всего «постмодернизмом» как некое *имманентное движение* того или иного вида искусства, порождаемое логикой его отношений с модернизмом, или же явление это следует рассматривать как *художественное осознание общего для современной культуры процесса перехода от одного ее исторического состояния к другому?*

Третий вопрос, того же методологического свойства, но поворачивающий проблему из плоскости диахронического анализа в плоскость синхроническую: как складываются на рубеже веков «горизонтальные» отношения в художественной жизни общества: *между Западом и Востоком, а внутри западной культуры — между элитарным и массовым искусством?* Какие процессы являются *общими* для художественного развития всего западного мира и какие *специфичны для художественной культуры России?* Наконец, какие черты современного движения художественной культуры являются общими *для всех ее сфер,* а какие специфичны *для каждой из них* — для изобразительных искусств, литературы, музыки, театра и т. д., как складываются в современных условиях *взаимоотношения между ними?*

Разумеется, нелепо было бы ожидать, что мы найдем на этой конференции решение всех перечисленных проблем, но будет уже большим достижением само их осознание и поиск путей их позитивного решения. Думаю, для этого у конференции есть необходимый научный потенциал, а если мы будем рассматривать ее как первый шаг на пути целенаправленного, систематического, из года в год развертывающегося исследования современного художественного процесса объединенными силами искусствоведов и критиков, эстетиков и культурологов, философов и самих художников — то есть в том методологическом русле, которое

прокладывает Академия гуманитарных наук, — можно надеяться, что в обозримом будущем наше понимание происходящего в художественной жизни современного мира будет все более и более глубоким. А это не может не сказаться позитивно на развитии искусствознания, культурологии, всей сферы гуманитарного знания и самой художественной практики.

Раздел II.

Статьи по исторической культурологии и истории эстетики

Из истории французской эстетики: Абраам Босс и Шарль Сорель как теоретики искусства

1

XVII век во Франции... В буржуазную историографию он вошел как «век Людовика XIV», в буржуазное литературоведение и искусствознание — как «век классицизма». На протяжении двух с половиной столетий взоры историков были прикованы к блестящему фасаду французского общественного здания и французской культуры XVII в. — к международной и внутренней политике абсолютистского государства, к деятельности Мазарини и Ришелье, к Лувру и Версалю, к меркантилизму и картезианству, к драматургии Корнеля и Расина, к живописи Пуссена и Ле Брена, к архитектуре Мансара и музыке Люлли, к Французской академии и к Академии живописи и скульптуры... Однако уже в XIX в. прогрессивные ученые стали обнаруживать в истории французской общественной жизни и культуры XVII столетия многочисленные и разнообразные факты и явления, которые делали все более явной тенденциозную односторонность традиционной точки зрения на эту интересную эпоху в истории Франции. По этому пути пошла и советская наука. Сейчас всем объективным исследователям стала совершенно очевидной истинная картина французской жизни XVII в. — картина, полная противоречий и контрастов, картина острой классовой борьбы и в экономической, и в политической, и в идеологической сферах. Оказалось, что в XVII в. во Франции существовало не только строго упорядоченное, регламентировавшее всю жизнь страны абсолютистское государство, но и непрерывные народные восстания, сотрясавшие его устои; что в XVII в. во Франции жил и мыслил не только рационалист Декарт, но и сенсуалист Гассенди; что во французской художественной культуре XVII в., наряду с «высокой» литературой и «высоким» искусством классицизма, существовало направление реалистическое, развивавшееся от «комических романов» Сореля и Скаррона к «буржуазному роману» Фюретьера, заявлявшее о себе в картинах Луи Ленэна и Жана Мишлена, в гравюрах Калло и Босса; направление это прорвалось даже на придворную сцену в исполненном противоречий творчестве Мольера. Нужно признать, что значение реалистического движения во французской литературе и искусстве XVII в. не оценено еще

по достоинству ни западноевропейскими, ни советскими историками[1]. Между тем, движение это было столь серьезным, что оно потребовала даже теоретического обоснования.

Стремление к теоретическому осмыслению законов художественного творчества было вообще весьма широко распространено во Франции XVII в. Это объяснялось тем, что, с одной стороны, абсолютистское государство ставило перед созданными им академиями задачу выработки официальной эстетической идеологии, которая отвечала бы его интересам. С другой же стороны, сами писатели и художники ощущали настоятельную необходимость — как некогда художники эпохи Возрождения — теоретически осознать те новые творческие возможности, которые раскрывались перед ними в новых исторических условиях развития Франции. Всеобщая и неутолимая «жажда теории» выливалась в самых разнообразных формах — напомним, например, предисловия Корнеля и Расина к их драматическим произведениям, письма Пуссена и трактат Ле Брена, теоретические выступления Ш. Перро и Мольера, сочинения Буало, Фелибьена, Роже де Пиля и многих других теоретиков, специально разрабатывавших классицистическую эстетику, которая стала законодательницей во Франции XVII в. и продолжала оказывать сильнейшее влияние на литературу, искусство, эстетику не только во Франции, но и в Германии, и в России, даже в XVIII в.

Но вот еще два художника этой эпохи, уделявшие большое внимание вопросам теории, — гравер Абраам Босс и писатель Шарль Сорель. Однако историки французского искусства и эстетики XVII в. либо обходят их теоретические сочинения полным молчанием, зачастую просто не зная их, либо характеризуют их пренебрежительно — бегло и неверно по существу.

К исследованию художественного творчества Босса и Сореля буржуазная наука обратилась еще в первой половине XIX в., но до 90-х годов существование теоретических трудов Сореля было ей вообще неизвестно, а трактаты Босса рассматривались как памфлеты против ле Брена, и им не придавалось никакого серьезного теоретического значения[2]. В 1891 г. были изданы первые монографии, посвященные Боссу и Сорелю[3]. Авторы монографий не дали себе, однако, труда серьезно исследовать их работы по теории искусства, хотя Э. Руа разыскал все

---

[1] Этому вопросу автор настоящей статьи посвятил свою диссертацию: «Французский реализм XVII века», защищенную в 1948 г. в Ленинградском университете.

[2] См. первую биографию Босса в Magazin Pittoresque, t. IV, 1836. P. 290; все монографии, посвященные Ле Брену, а также исследование, посвященное Академии, — L. Vitet. L'Académie royale de peinture et de sculpture. P., 1880 (nouv. éd.), pp. 119–122. Автор этой работы, как и все другие искусствоведы, основывался в характеристике трактатов Босса на суждениях секретарей Академии Тестелена и Гийе де Сен-Жоржа, мемуары которых были опубликованы в 50-х годах. См. Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'a 1664. Publ. par A. de Monteaiglon, P., 1853; Revue universelle des arts, tt. III, IV, 1856; Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, t. I. Publ. par. L. Dussieux, P., 1854.

[3] A. Valabrègue. Abraham Bosse. P., s. a..; E. Roy. La vie et les oeuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny. P., 1891.

теоретические сочинения Сореля и опубликовал их полный библиографический указатель. Естественно, что во всех трудах, посвященных истории французской литературы и искусства, эстетики и критики, вышедших после 1891 г., теоретическая деятельность Босса и Сореля, как правило, игнорировалась. В вышедшем в 1909 г. специальном исследовании А. Фонтэна, посвященном теории искусства во Франции в XVII–XVIII вв.[4], нет даже упоминания о Боссе, и только в следующей своей работе Фонтэн посвятил Боссу специальную главу[5]. И все же А. Блюм, автор второй монографии о Боссе, изданной в 1924 г.[6], равно как и автор предисловия к его книге, известный французский историк Габриэль Анното, утверждали, будто в своих теоретических воззрениях Босс был правоверным классицистом, грубо искажая действительный смысл его взглядов. В 1933 г. появилось новое исследование, посвященное французской теории искусства XVII в.[7], но в нем снова нет ни слова о Боссе.

Точно так же историки французской поэтики XVII в.[8] обходят полным молчанием теоретические сочинения Сореля. В многотомной истории французской литературы под редакцией Бедье и Азара[9] трактаты Сореля только называются, но неправильно квалифицируются как «библиографические», и содержание их вовсе не характеризуется. Только в 1933 г. было написано первое специальное исследование об этих трактатах[10]. Однако его автор, рассматривая Сореля как литературного критика, а не как теоретика литературы, стремился доказать, будто критика Сореля была христианской по духу и что Сорель являлся предшественником Демарэ де Сен-Сорлена и даже. . . Шатобриана! И лишь в 1941 г. в одном американском журнале была «публикована небольшая статья, в которой теоретическая концепция Сореля излагалась правильно, хотя и крайне поверхностно[11].

В трудах русских дореволюционных и советских историков французской литературы и искусства XVII в. теоретические работы Босса и Сореля никогда не учитывались. Правда, М. П. Алексеев в академической «Истории французской литературы» упомянул о трактатах Сореля, заметив, что писатель в конце своей жизни сочинял «тяжеловесные компиляции»[12]. И это все.

Между тем, теоретические сочинения Босса и Сореля заслуживают самого пристального внимания, ибо они резко и определенно противостояли господство-

---

[4] A. Fontaine. Les théories d'art en France de Poussin à Diderot. P., 1909.

[5] A. Fontaine. Académiciens d'autrefois. P., 1914.

[6] A. Blum. Abraham Bosse et la société française au XVII s. P., 1924.

[7] H. Lohmülier. Die Französische Théorie der Malerei im 17 Jahrh. Marburg, 1933.

[8] Cm. R. M. Alden. The Doctrine of verisimilitude in French and English critkism of the seventeenth century. Leland Stanford Junior Univer-sity publications. Matzke Memorial Volume. 1911; W. Luschka. Die Rolle des Fortschrittsgedankens in der Poetik und litterarischen Kritik der Franzosen im Zeitalter der Aufklärung. München, 1926; R. Bray. La formation de la doctrine classique en France. P., 1927.

[9] J. Bedié et P. Hazard. Histoire de la littérature française illustrée, t. II. P., 1923.

[10] Ph. Loch. Charles Sorel als litterarischer Kritiker. Würzburg, 1933.

[11] H. Scornia. Ch. Sorel as a Precursor of Realisme. PMLA, June 1941, vol. LVI, № 2. P. 379–394.

[12] История французской литературы. Т. I. АН СССР, М.–Л., 1946. С. 391.

вавшей в XVII в. идеалистической эстетике классицизма. Для советского искусствознания первые, пусть еще наивные, во многом противоречивые, но смелые и принципиальные выступления представителей материалистической эстетики, отдаленных предшественников Дидро, имеют огромный интерес, так как изучение их наследия должно помочь глубже раскрыть закономерности развития французской литературы, искусства и эстетики.

2

Абраам Босс родился в Туре в 1602 г. Его скромное дарование развивалось в самых благоприятных условиях, какие можно было пожелать в то время, — под руководством великого гравера Жака Калло, учеником и помощником которого был Босс. Первый период его самостоятельного творчества характеризуется явным влиянием манеры Калло. Но постепенно Босс находит свою собственную дорогу в искусстве, отвечавшую его мировоззрению и объективным возможностям его таланта. Он вырабатывает свой стиль, пожалуй, тяжеловесный по сравнению с легким, непринужденным, слегка ироническим стилем его учителя, лишенный свойственной Калло широты мировосприятия, зоркости насмешливо-критического глаза и неистощимого богатства фантазии, более прозаически-трезвый, буржуазно-ограниченный, морализирующий и даже идеализирующий ту буржуазную среду, которая стала главным предметом изображения в его гравюрах. Понятие «буржуазный реализм» может быть отнесено к творчеству Босса с большим основанием, чем к кому бы то ни было другому во французском искусстве XVII столетия. С конца 30-х годов художник все больше начинает работать в области книжной иллюстрации, а в последний период своей жизни иллюстрирует целый ряд научных произведений — трактаты по химии, архитектуре, истории, зоологии и т. д. По свидетельству историков искусства, Босс был самым популярным французским иллюстратором середины XVII в.[13]

В середине 40-х годов Босс начинает интенсивно работать в области теории. За двадцать последующих лет им было написано и опубликовано семь теоретических трактатов[14], из которых первый, посвященный технологии офорта, приобрел мировую известность как практическое руководство для граверов и еще в XVIII

---

[13] M-le Duportal. Etude sur les livres à figures, édites en France de 1601 à 1660. P., 1914, p. 167.

[14] Bosse, Abr. De la manière de graver à l'eau-forte. P., 1745. (première éd. — 1645); Manière universelle de M-r Desargue pour pratiquer la Perspective par petit-Pied, comme le Geometral. à P., 1648; Sentiments sur la Distinction des diverses Manières de Peinture, Dessein et Graveure. à P. 1649; Traité des pratiques géometrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture par A. Bosse. Très utiles pour ceux, qui désirent exceller an ces Arts, et autres, où il faut employer la Regle et le Compas, à P., 1665; Le Peintre converty aux précises et universelles Règles de son Art. à P., 1667; Discours tendant à désabuser ceux, qui ont cru que l'auteur d'un traité qui a pour titre «Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes» avait prétendu m'attaquer dans sa préface, à P., 1667; Lettres écrites au S-r Bosse, graveur, avec ses responses sur quelques nouveaux traittez concernans la perspective et la peinture, à P., 1668.

в. переводился на различные европейские языки, а второй, посвященный теории перспективы и ее применению в изобразительном искусстве, позволил руководству созданной в 1648 г. Академии живописи и скульптуры пригласить Босса в Академию преподавателем перспективы. В 1651 г. Босс был избран почетным членом Академии, а через десять лет, в 1661 г., после ряда резких столкновений с ее руководителями с позором изгнан из нее.

Оклеветанный, Босс не складывает оружия. Он пытается организовать в противовес Академии свое художественное училище, но оно сразу же было закрыто. Он публикует ряд трактатов, направленных против Академии и проповедовавших его взгляды на изобразительное искусство, но в этой полемике силы были неравны. В 1676 г. одинокий, нищий, осмеянный и быстро всеми забытый, Босс умирает.

Официальная академическая версия конфликта Босса с Королевской Академией, доверчиво повторяемая буржуазными историками искусства, явно несостоятельна. Объясняя исключение Босса из Академии тем, что он был якобы склочник, скандалист и плагиатор, руководители Академии стремились скрыть свои принципиально-теоретические разногласия с Боссом. Интересно, что точно так же поступят через 20 лет руководители Французской академии с другим «бунтарем» — писателем-реалистом и ученым-лингвистом Антуаном Фюретьером.

Каковы же истинные причины столкновения Босса с Академией? Пытаясь ответить на этот вопрос, нельзя сразу же не обратить внимания на то, что Босс выступал с критикой не только столпов Академии — ле Брена, Шарля Эррара или ле Бишера, но яростно полемизировал со всеми крупнейшими теоретиками классицизма XVII в.: с Фелибьеном, с дю Френуа и де Пилем, не делая различия между двумя лагерями классицистов — Ле Бреном и Миньяром и их апологетами Перро и Мольером. Более того, еще за год до своего вступления в Академию Босс писал, словно предвидя возможные будущие столкновения, что найдутся «художники-практики, не знающие перспективы, коим откровенность излагаемой мной истины сможет не понравиться, и они попытаются объявить ее химерою»[15].

Для объяснения конфликта Босса с Академией надо выяснить, что представляла собой эта «истина», которую он столь упорно проповедовал в стенах Академии и которая, может быть, не так уж противоречит его реалистическому творчеству, как это кажется некоторым искусствоведам, поверхностно познакомившимся с трактатами Босса.

Исходным пунктом теории изобразительного искусства, выдвинутой Боссом, является определение тех основных компонентов, из взаимодействия которых рождается картина или гравюра. Такими компонентами, по Боссу, являются: предмет, который изображается, глаз художника, воспринимающий его, и плоскость, на которую проецируется зрительный образ этого предмета[16]. Всем ходом последующих рассуждений Босс строго логически развивает это исходное по-

[15] A. Bosse. Manière universelle. P. 23.

[16] Там же. С. 46–48.

ложение. Целью живописи он считает «изображение или портрет видимых тел на указанной плоскости или картине посредством правильных измерений с тем, чтобы тела, изображенные на плоскости, производили на глаз рассматривающего их то же впечатление во всех своих частях, какое эти тела произвели бы, находясь и воспринимаясь в действительности»[17]. Для того чтобы добиться этой цели, художник должен руководствоваться в своей изобразительной деятельности законами перспективы, как линейной, так и воздушной и цветовой, ибо именно перспектива является формой зрительного восприятия человеком самой природы, и потому она должна лежать в основе правильного изображения природы искусством. Босс решительно и безоговорочно утверждает, что «все искусство портретирования целиком заключено в правилах перспективы» и, следовательно, «все то, что делается по правилам перспективы, — безусловно хорошо, а все, что сделано без или против этих правил, — обязательно плохо»[18].

Таково в основных чертах содержание теоретической концепции Босса. Уже отсюда видно, что пафосом этой концепции, которую члены Академии презрительно называли «манией перспективы», было стремление Босса добиться от искусства как можно более *правильного* изображения реальной действительности — такого, которое давало бы *портретное* изображение ее предметов. Потому-то Босс и называет живопись «портретированием» (portraiture), объясняя, что «перспектива, портрет или портретирование на плоскости означает одно и то же»[19].

Совершенно очевидно, что эти основные положения учения Босса об искусстве имеют материалистический характер и говорят о его стремлении направить искусство по реалистическому пути. В своих взглядах на искусство Босс оказывается прямым наследником эстетики Леонардо да Винчи, с рассуждениями которого мысли Босса имеют очень много общего. Напомним лишь, какое значение придавал виднейший теоретик эпохи Возрождения перспективе — он называл ее «поводьями и кормилом живописи»[20] и утверждал, что живописец должен быть «прежде всего хорошим перепективистом»[21]. Правда, в «Книге о живописи» Леонардо мы не найдем такого одностороннего выделения перспективы за счет всех других элементов изобразительного языка живописи, какое мы видим у Босса. Но это отличие теоретика XVII в. от теоретика Ренессанса строго закономерно. Отношение концепции Босса к эстетике Леонардо мы могли бы уподобить отношению Гоббса к Бэкону, столь ярко и точно сформулированному К. Марксом. «У *Бэкона*,— писал он, — как первого своего творца, материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку... В своем дальнейшем развитии материализм становится односторонним». Так, у Гоббса,

---

[17] A. Bosse. Sentiments. P. 10; см. также A. Bosse. Traité des pratiques. P. 27, 44, 46, 137.

[18] A. Bosse. Manière universelle. P. 18, 22–23.

[19] Там же, стр. 24 и 321; см. также A. Bosse, Sentiments. P. 10.

[20] Книга о живописи Леонардо да Винчи. М.–Л., Изогиз, 1935. С. 225.

[21] Там же. С. 192.

замечает К. Маркс, «чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность *геометра*»[22].

Буквально то же самое можно сказать о Боссе. Есть нечто символическое в том, что именно Босс гравировал фронтиспис для французского издания «Левиафана» Гоббса. Характерно и то, что учителем Босса был известный французский математик и геометр XVII в. Дезарг, учение которого о перспективе Босс и старался приложить к теории изобразительного искусства и подчинить ему эту теорию. Только в этом свете можно понять, почему Босс, выступавший как продолжатель, хотя и односторонний, дела Леонардо, относился к трактату своего великого предтечи весьма критично, солидаризируясь в этой критике с Пуссеном. Когда в 1651 г. во Франции была издана «Книга о живописи» в переводе Фреара де Шамбре, с рядом рисунков Пуссена, Босс послал Пуссену письмо с просьбой сообщить ему свое отношение к трактату Леонардо. В своем ответе Боссу Пуссен писал: «То, что есть хорошего в этой книге, можно изложить большими буквами на одном листе бумаги. И те, кто думает, что я одобряю все, что там есть, меня не знают»[23]. Ответ Пуссена Босс опубликовал после смерти живописца в одном из своих трактатов, используя этот документ в своей полемике против академистов[24].

О причинах неудовлетворенности Пуссена трактатом Леонардо можно судить на основании его собственного проекта теории искусства, изложенного им в предсмертном письме Фреару де Шамбре. Пуссен пренебрежительно говорит здесь о всех изобразительных средствах живописи, ибо им можно научиться, и владение ими является не более как «ремеслом». Главным же для Пуссена является «содержание» живописи, интеллектуальное и идеальное, творимое самим художником[25]. Но в. трактате Леонардо об этом «содержании» живописи не говорилось ни слова. Весь он был посвящен анализу изобразительных возможностей «науки живописи», тому, как наиболее правильно может она отражать явления видимого мира при помощи рисунка и колорита, светотени и перспективы, т. е. именно тому, что Пуссен высокомерно называет «ремеслом» в полном единодушии со всеми другими теоретиками классицизма. Что же касается Босса, то он критикует «Книгу о живописи» с диаметрально противоположных позиций, находя в ней ряд «грубых ошибок» против правильности изображения, обвиняя Леонардо в эмпиричности наблюдений, в отсутствии научной обоснованности предлагавшихся им правил изображения видимого мира на плоскости[26].

Таким образом, исходя в своем понимании сущности изобразительного искусства из материалистической эстетики эпохи Возрождения, разделяя ее па-

---

[22] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. 2. С. 142–143.

[23] Письма Пуссена. М.–Л., 1939. С. 179. — Автор комментария к этому изданию Д. Архина превратила Босса в голландского ученого (с. 202).

[24] A. Bosse. Traité des pratiques. P. 124–125.

[25] Письма Пуссена. С. 195.

[26] См. полемику Босса с Фелибьеном, в конце трактата A. Bosse. Peintre converty (пагинация в этом месте отсутствует); см. также A. Bosse. Traité des pratiques. P. 25, 127, 134.

фос — утверждение и обоснование возможности правильного воспроизведения в искусстве видимого мира, Босс идет дальше, сводя эстетику эпохи Ренессанса к сухому рационалистическому научно-геометрическому подчинению искусства законам перспективы.

Если истоки метафизико-материалистических взглядов Босса на искусство лежат в эстетике эпохи Возрождения, то дальнейшее свое развитие это направление получило в материалистической эстетике эпохи Просвещения и прежде всего в эстетике Дидро. В этой связи нельзя не отметить, что понятия «портрет» и «портретирование», получившие такой широкий смысл у Босса, неоднократно использовались в аналогичном широком, а не узкожанровом значении, в эстетике Дидро[27]. Великий французский материалист XVIII в. и борец за реализм, например, утверждал также: «Два качества необходимы живописцу — чувство нравственности и чувство перспективы»[28]. Разумеется, мы не имеем в виду влияния теории Босса на Дидро — трактаты Босса были, очевидно, неизвестны Дидро, а если бы он их и знал, то отнесся бы к ним безусловно критически, ибо то, что стояло в эстетике Дидро на первом месте, — мораль, нравственная проповедь, т. е. идейное содержание искусства, в трактатах Босса обходилось полным молчанием.

Художественное творчество Босса отчетливо показывает, какое значение придавал он идейно-нравственному содержанию искусства, понимая его в прямо противоположном классицизму духе, как истинный представитель *буржуазного реализма*. Но Босс-теоретик не решался сформулировать и открыто декларировать те принципы, из которых исходил в содержании своего творчества Босс-практик. Выступая в области теории более робко и дипломатически уклончиво, Босс ограничивался замечанием, что он «никогда не слышал», чтобы его учитель в теории перспективы Дезарг «устанавливал правила *вкуса* для выбора таких форм, которые называют *прекрасными* или *некрасивыми*, ни правила *пропорций* и их измерений, ни также правила того, что называют *сочинением*»[29]. Соответственно этому завету своего учителя Босс решительно утверждал, что «все, что имеет отношение к мнению или вкусу, непостоянно и подвержено изменениям», и потому он сознательно отстраняется от того, чтобы рассматривать правила вкуса, эстетического отбора «прекрасной природы», изучения образцов античного искусства, которые могли бы служить примерами в этом отношении, и т. д. и т. п. — все это он оставляет на совести самих художников. Он же задается целью исследовать лишь то, что может быть научно определено — «установить закон для практической деятельности художников, базирующийся на нерушимых основаниях», закон правильного изображения на плоскости видимого мира, а этот закон «безразличен ко всем сюжетам, прекрасным или уродливым», он относится в равной мере ко всем жанрам живописи[30].

---

[27] Д. Дидро. Соч. Т. VI. М., 1946. С. 278 и след.

[28] Там же. С. 548.

[29] A. Bosse. Manière universelle. P. 3. (Курсив самого Босса)

[30] Там же. С. 251. Ср. A. Bosse. Traité des pratiques. P. 44.

В этом и состояло основное преступление Босса, стоившее ему места в Академии. Когда математик Дезарг или математик Нисерон[31] рассматривали живопись в свете учения о перспективе и не касались всех вопросов, связанных с содержанием искусства, это было естественно и не вызывало в Академии никаких возражений. Там хорошо понимали необходимость знания правил перспективы для художника, и потому руководство Академии и пригласило Босса их преподавать, видя в нем простого ученика Дезарга. Когда же оказалось, что Босс в своих занятиях не придерживается узких рамок, отведенных его предмету классицистической доктриной, а стремится подчинить эстетику теории перспективы, тогда конфликт стал неизбежен. В постановлении Академии об исключении Босса ему прямо инкриминировалось, что он не ограничивался «преподаванием практической геометрии и перспективы, а также того, что сообразно с ними», как это ему было поручено, а распространял свои уроки «на все части живописи и даже сообщал кое-что из своего трактата», считая «зависящей от перспективы» всю теорию «искусства портретирования». Босса предупреждали, говорится далее, что это означало «покушаться на обязанности и честь профессоров», но он ссылался на слова «dépendances de la perspective», которые значились в официальном документе, разрешавшем его преподавательскую деятельность в Академии. Тогда Босс был обвинен в подделке подписей членов Академии на этом документе и в других не менее тяжелых преступлениях[32].

Таким образом, Босс выступил, хотя и в несколько уклончивой форме, против основ эстетической теории классицизма: против ее учения о прекрасном, о вкусе, об иерархии жанров, о главенстве сочинения над исполнением. Фелибьен, выражая не только свою точку зрения, но мнение всех теоретиков классицизма, ясно и четко заявлял, что «сочинение», имеющее своей целью создать в искусстве некую «высшую», идеальную красоту, превосходящую красоту реального мира, что именно это «сочинение» охватывает «почти всю теорию живописи, ибо оно производится в воображении художника», тогда как рисунок, колорит, светотень, перспектива «относятся лишь к практической деятельности и являются ремеслом»[33]. С этих позиций Фелибьен и подвергал резкой критике взгляды Босса. Художники, конечно, «не должны игнорировать перспективу, — писал он в третьем томе своих «Бесед», — но... но мне хочется вам заметить, что самое трудное в живописи не зависит от одного только знания перспективы, как воображают *некоторые*, желающие заставить нас поверить, что это — единственный

[31] См. его трактат La perspective curieuse du révérend P. Niceron Minime, divisée en quatre livres. Avec l'Optique et la Catoptrique du R. P. Mersenne, à P., 1638. Во втором издании 1652 г. Нисерон с восторгом отзывался о трактатах Босса.

[32] Постановление это было впервые опубликовано Блюмом в его монографии о Боссе; см. A. Blum. Ук. соч. С. 194–195; см. также A Testelin Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale, t I. P. 124; t. II. P. 17.

[33] A. Felibien. Entretiens sur les. vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, t. I, à Trévoux, 1725. P. 92; см. так же A. Felibien. Des principes de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture et des autres arts qui en dépendent, à P., 1697. P. 288.

способ создавать великих художников, ибо есть много других моментов, более трудных и необходимых для того, чтобы сделать произведение совершенным. Я хотел бы знать, — язвительно продолжает Фелибьен, — считают ли эти великие учителя перспективы возможным обучить художников своей теорией тому, что касается композиции картин, выбора и отбора положений, хорошего вкуса в рисунке и пропорциях тела, в расположении драпировок и многих других вещей»[34]. Фелибьен нащупал слабое место в концепции Босса и хотел вызвать его на бой именно по этой линии. Но Босс, отвергая нормативную классицистическую эстетику, был еще не в силах противопоставить ей новое понимание содержания искусства. Поэтому в своем ответе Фелибьену Босс ограничивается тем, что отрицает какую бы то ни было ценность его «Жизнеописаний художников», ибо, по мнению Босса, это сочинение ничего практически ценного художникам дать не может и годится разве лишь «для развлечения». «И вообще, — презрительно заявляет Босс, — все эти вещи меня совершенно не интересуют»[35].

Полемику с Боссом продолжил дю Френуа в своей поэме-трактате «De Arte graphica», написанной по-латыни, опубликованной в 1668 г., после смерти автора, Миньяром, а затем переизданной в поэтическом и прозаическом переводах на французском языке. Перспектива, говорится здесь, «несомненно превосходная часть искусства, но она не образует и не развивает таланта художника... Ограничим же ее употребление, чтобы не превозносить ее над правилами искусства»[36]. Роже де Пиль, переведя поэму на французский язык и снабдив ее комментариями, протестует в них уже от своего имени против того, чтобы применять правила перспективы «без оглядки», ибо она имеет вполне подчиненное значение в теории искусства и в практической деятельности художника[37]. В 1668 г. Шарль Перро в своей поэме «Живопись», выражавшей не только, а может быть, и не столько его собственные взгляды, сколько взгляды Ле Брена, главы Академии и первого врага Босса, как бы обобщает взгляды классицистов на перспективу. Устанавливая иерархическую лестницу из девяти ступеней — жанров, Перро называет «перспективой» один из низших жанров, посвященный специально изображению. . . аллей деревьев[38]. Ле Брен сочинил к этой поэме фронтиспис с аллегорическим изображением этих девяти жанров.

Босс парировал эти удары. Он отвечает своим критикам, хотя те и предпочитали не упоминать его имени, что перспектива — не жанр, а всеобщий закон всех жанров, всего искусства, и что это — основной его закон, ибо перспектива есть принцип правильного воспроизведения в изобразительном искусстве реального мира. Трактаты же своих противников, излагавших основы классицистической

---

[34] A. Fellbien. Entretiens. T. III. P. 78–79.

[35] A. Bosse. Discours tendant à désabuser... etc.

[36] Цит. по последующему, наиболее точному переводу поэмы на французский язык — Revue universelle des arts. T. XVII, 1863. P. 94.

[37] A. Dufresnoy. De Arte giraphica. Éd. 1673. P. 149.

[38] Ch. Perrault. La peinture. Poème, à P., 1668. P. 7–9.

эстетики, он называет «смешной галиматьей»[39] и их отношению к перспективе противопоставляет то ее понимание, которое свойственно «большинству плотников, каменщиков и столяров»[40], успешно использующих законы перспективы в своей практической деятельности. Одна эта апелляция к мнению ремесленников яснее многих страниц теоретических рассуждений раскрывает коренную противоположность аристократических позиций эстетики классицизма и буржуазно-демократических позиций эстетики Босса, предпринявшего первую в истории французской художественной культуры теоретическую атаку на классицизм во имя правдивого отражения искусством реального мира. Ведь Босс исходил в своих взглядах на искусство из того, что «художник, подражающий природе, никогда не достигает ее совершенства», сравнивая — буквально так, как это сделает через двести лет Чернышевский! — отношение искусства к действительности с отношением копии картины к оригиналу[41]. Босс не решался прямо и откровенно отрицать классицистическое понимание прекрасного, аристократические нормы «высокого вкуса», мифологическую тематику, разделение жанров на «высокие» и «низкие». Более того, в ряде случаев он явно нехотя, так сказать, сквозь зубы даже оговаривал правомерность всех этих положений классицистической эстетики. Но это были не более как вынужденные реверансы в сторону всесильной Академии, за которыми следовали известные нам крамольные идеи Босса — утверждение субъективности вкуса, безразличие к эстетическому отбору, уравнивание в правах всех жанров в свете основных требований правильного перспективного «портретирования» действительности. Уже после изгнания из Академии Босс осмелился в полемике с Роже де Пилем прямо заявлять, что «можно написать превосходную картину, хотя на ней и изображены неприятные предметы, если только они изображены по правилам»[42].

Что скрывалось конкретно за этим святотатственным в XVII в. небрежением к эстетическим качествам изображаемых в искусстве предметов, отчетливо видно из отношения Босса к различным художникам эпохи Возрождения и XVII столетия. Если Фелибьен, выражая общую для представителей классицизма позицию, с величайшим презрением говорит о Караваджо, который «не делал никакого различия между прекрасным и уродливым», занимаясь лишь «простым и грубым» подражанием природе[43], то Босс высоко ценит творчество Караваджо, ставит его в один ряд с другими художниками XVI–XVII вв. и критикует его не за «низость» изображавшихся им сюжетов, а только за свойственную его картинам «светотеневую чрезмерность»[44]. Босс осмеливается и на большее. Он позволяет себе совершенно неслыханную в его время дерзость — критику величайших мастеров Возрождения. У большинства из них — от Перуджино и Леонардо до

[39] Lettres, écrites au S-r Bosse... P. 2—7.
[40] A. Bosse. Peintre convertys. P. 52; Sentiments. P. 91; Traité des pratiquess. P. 42.
[41] A. Bosse. Sentiments. P. 39.
[42] Lettres, éctites au S-r Bosse... P. 14.
[43] A. Felibien. Entretiens. T. III. P. 289.
[44] A. Bosse. Sentiments. P. 44, 50.

Микельанджело и Корреджо, в том числе и у самого «великого Рафаэля» («что бы ни говорил де Шамбре в своей “Идее совершенства живописи”», — язвительно замечает Босс)[45], — он находит «сухость», «жесткость», отсутствие единой точки зрения и потому зрительно-перспективную раздробленность их картин. Эти художники, утверждает Босс, «в своих произведениях рассматривали каждую часть отдельно, а не все одним взглядом и с разумного расстояния, как это следует делать». Они стремились, продолжает Босс, к «слишком большой законченности» своих картин, а это «влекло за собой самостоятельность их отдельных частей»[46].

Нужно ли подчеркивать, насколько принципиальными были эти критические замечания Босса? Во всяком случае, современный нам исследователь характеризует историческую ограниченность искусства эпохи Возрождения почти теми же словами, что и Босс: «Передача непрерывной пространственной среды в живописи средствами линейной и воздушной перспективы по существу не ставилась во всем ее значении. Ибо тогда решалась и разрабатывалась первоочередная для того времени, более ограниченная задача, задача реалистического (“рельефного”) изображения трехмерных фигур и предметов — в их отдельности. Подчиняясь этой главной задаче ренессансного искусства, пространство трактовалось также дискретным, разбитым на несколько почти не объединенных между собой „планов” — от переднего до дальнего»[47].

Босс не ограничивается в своем учении о законах правдивого изображения действительности в искусстве одной только линейной перспективой. Он ставит рядом с ней и воздушную и цветовую перспективу, решительно расходясь и в этом пункте с классицистической теорией искусства. Цвет для Босса не complementum graphidus, как говорил дю Френуа, выражая академическое понимание примата рисунка над колоритом. В то же время подход Босса к определению места и значения цвета в живописи коренным образом отличен и от гедонистического отношения к нему Роже де Пиля и французских «рубенсистов». Цвет для Босса — это физическое свойство тел, столь же объективное и существенное, как и их форма. Поэтому он не противопоставляет цвет форме, колорит рисунку, но, установив законы зрительного восприятия объемно-пространственных отношений в природе, последовательно переходит к рассмотрению цветовых отношений природы и того, как они должны быть правдиво воспроизведены искусством. Он хочет выработать «правила применения перспективы для определения мест и пропорциональных отношений сильных и слабых цветов», ибо, по его мнению, цвет предмета зависит от расстояния этого предмета от глаза человека[48]. Поскольку же картина должна произвести на глаз зрителя то же впечатление, какое производит на него сама природа, постольку художнику следует знать правила цветовой перспективы, дабы изменять в изображаемых им предметах силу цвета так же, как

---

[45] A. Bosse. Peintre converty. P. 62.

[46] A. Bosse. Sentiments. P. 41.

[47] В. А. Богословский. Реалистическая основа художественных воззрений Леонардо да Винчи. Вестник ЛГУ, 1952, № 5. С. 87.

[48] A. Bosse. Manière universelle. P. 201.

изменяет он их размеры. Босс критикует многочисленные ошибки художников, которые, не зная законов цветовой перспективы, не умеют добиться *естественного цвета* в своих картинах и стремятся создать ощущение объемности предмета,не при помощи изменения силы цвета, а при помощи затемнения цвета, и приходят в результате к «задымленному и зачерненному» колориту[49]. Между тем, без правильного, т. е. естественного, колорита ни рисунок, ни светотень не могут дать глазу ощущение подлинной жизни[50]. Босс предлагает художникам руководствоваться правилом, заимствованным им у Дезарга: изменение силы цветов прямо пропорционально отношению их масштабно-перспективных размеров[51]. Поэтому, утверждает Босс, нельзя писать большие и маленькие картины красками одной и той же силы цвета, так как в небольших холстах уменьшение размеров всех предметов заставляет зрителя воспринимать их как бы удаленными от него[52].

Чем объясняет Босс закон цветовой перспективы? Аргументация его, естественно, оказывается чисто метафизической по общему для его эпохи пониманию локальности цвета и самостоятельного существования цвета и света, т.е. цвета предмета и «цвета воздуха». Воздух окружает предметы, как вода рыб, поэтому цвет самого предмета воспринимается человеком лишь через преломление его в цвете воздуха, а этот последний зависит от толщины слоя воздуха, отделяющего предмет от глаза. Поэтому живописец должен уметь, заключает Босс, соединять «цвет предмета» с «цветом воздуха». Это уменье и дается правилами воздушно-цветовой перспективы[53].

Краткое изложение этого раздела теоретической концепции Босса показывает, как в ней через препоны метафизического мышления пробивались законы реалистического изображения видимого мира в живописи. И в этом отношении Босс оказывается наследником идей Леонардо, его учения о цветовой перспективе. Ведь именно Леонардо утверждал, что цвет предмета «причастен цвету воздуха» и что эта «причастность» прямо пропорциональна «количеству» воздуха, находящегося между предметом и глазом человека[54]. Босс наследует у Леонардо и его учение о цветовых рефлексах. «Если в картине, — утверждает он, — изображены цветы, составляющие букет, то художник, который писал каждый из них отдельно, не может хорошо изобразить их все вместе, ибо он не знает рефлексов». По мысли Босса, учение о рефлексах есть «частный случай общего учения о перспективе»[55]. Но и в этом случае французский теоретик идет дальше своего великого итальянского учителя. От признания взаимного влияния друг на друга находящихся рядом цветов он идет к требованию *цветового единства* картины.

---

[49] A. Bosse. Traité des pratiques. P. 17–22.
[50] A. Bosse. Manière universelle. P. 204–205.
[51] Там же. С. 224.
[52] A. Bosse. Traité des pratiques. P. 23.
[53] A. Bosse. Manière universelle. P. 227–231.
[54] Книга о живописи. С. 205.
[55] A. Bosse. Traité des pratiques. P. 18.

Что конкретно означало это необыкновенно интересное и совершенно неожиданное для французской эстетики XVII в. требование, можно увидеть, обратившись снова к тем оценкам, которые давал Босс великим живописцам XVI–XVII вв. Мы уже видели, что большинство художников эпохи Возрождения Босс критиковал как раз за отсутствие в их картинах зрительного единства, за «чрезмерную законченность» и самостоятельность отдельных частей в ущерб единству целого. Оказывается, что подобное изображение, осуществляемое художником, по выражению Босса, «на ощупь», посредством эмпирического перехода глаза с одного предмета на другой, приводит не только к линейно-перспективной разобщенности картины, но и к колористической ее разобщенности, к самодовлеющей локальности цвета каждого изображенного в картине предмета.

Эта логика рассуждений и приводит Босса к тому, что он решается противопоставить кумиру французских классицистов Рафаэлю венецианскую школу живописи и, прежде всего, Тициана. Он видит основные достоинства живописи Тинторетто и Веронеза в том, что они «не придерживались такой законченной манеры», как иные художники эпохи Возрождения, т.е. «не были так привязаны к натуре» в отдельных ее элементах. «Манеру» этих живописцев Босс называет «эскизной или артистической» (croquée ou artistiquement touchée)[56]. Рассматривая с этой точки зрения творческий путь Тициана, Босс считает, что его ранние произведения были еще «слишком законченными», а поздние «слишком незаконченными». Зато средний период творчества великого венецианца объявляется Боссом образцовым. Именно здесь находит он тот идеал правильного воспроизведения жизни и ту меру зрительного единства холста, которые более всего отвечали его теоретической концепции. Вряд ли следует объяснять, насколько прогрессивными были эти суждения Босса. Но не лишним будет подчеркнуть, во-первых, что в своей апологии Тициана Босс был куда последовательнее, нежели осторожно искавшие синтеза рафаэлевских и тициановских принципов Пуссен, Бланшар или Роже де Пиль, и что, во-вторых, эта апология резко расходилась с отношением к Тициану Академии. «Всякий раз, — справедливо замечает Брюнетьер, говоря о теоретических дебатах в Академии,— когда речь заходила о картине Тициана или Веронезе, их почти единодушно критиковали. . .»[57]

Таков действительный смысл тех взглядов на сущность искусства, которые скрывались за учением о «перспективном портретировании» Абраама Босса.

Конфликт Босса с королевской Академией был одним из эпизодов в борьбе материалистического и идеалистического направлений в истории эстетики. Эта борьба во Франции XVII в. была глубоко закономерной — она отражала рост буржуазных отношений и буржуазной идеологии в стране. Именно поэтому «бунт» Абраама Босса не был единичным явлением в художественной жизни Франции XVII в. — об этом свидетельствуют теоретические выступления Шарля Сореля.

---

[56] A. Bosse. Sentiments. P. 44.

[57] F. Brunetière. La critique de l'art au XVII s. Revue des Deux Mondes. T. 58. P. 213.

3

Шарль Сорель принадлежал к тому же поколению, что и Абраам Босс: он был на пять лет старше Босса и умер на два года раньше его (1597—1674). В характере деятельности Сореля и Босса есть много сходного. И тот, и другой были представителями буржуазно-демократического реалистического направления во французской художественной культуре XVII в.; в силу этого обоим приходилось выступать против господствующего направления этой культуры, мужественно и последовательно отстаивая свои эстетические убеждения и оставаясь «чужими» в блестящем «веке Людовика XIV». Как и Босс, Сорель не замыкался в области художественного творчества, но необыкновенно интенсивно работал и в области науки — он был не только писателем, но и философом, историком и теоретиком литературы.

Жизненный путь Сореля не был столь труден и трагичен, как жизнь Босса или же его соратника и единомышленника Антуана Фюретьера. Если первые литературные опыты не принесли Сорелю славы, то «Франсион» был крайне популярен в демократических кругах французского общества, особенно в провинции (он выдержал при жизни автора около 30 изданий); Сореля-теоретика в XVII в. не преследовали, не травили — его просто не замечали, с ним не спорили, презрительно обходя молчанием все его теоретические выступления. Объясняется это, очевидно, тем, что, в отличие от Босса и Фюретьера, Сорель не занимал никакого официального положения в художественной культуре страны. Он не был членом королевских академий. От своего дяди, историка Шарля Бернара, Сорель унаследовал должность историографа Франции, поэтому на его философско-эстетические и литературно-критические сочинения представители господствующей идеологии могли смотреть как на выступления дилетанта, не заслуживающие внимания. Между тем монументальный четырехтомный философский компендиум Сореля «Всеобщая наука» выдержал во Франции в XVII в. 5 изданий (с 1634 по 1668 г.), в 1660 г. был даже переведен на немецкий язык, а его критико-библиографический труд «Французская библиотека» (1664) и сборник трактатов по теории литературы «О знании хороших книг» (1671) выдержали в XVII в. по два издания. Это значит, что не только «Франсион», но и философские и эстетические труды Сореля находили в то время своего читателя.

В пределах данной статьи мы не имеем возможности подробно охарактеризовать философские взгляды Сореля, но для правильного понимания его эстетических воззрений необходимо, хотя бы кратко, определить самую суть его философских позиций. Скажем сразу — Сорель не был выдающимся философом. В истории французской философии XVII в. его имя, конечно, не может быть поставлено рядом ни с именем Декарта, ни с именем Гассенди. Но для истории культуры важны не только явления самого крупного масштаба. Для глубокого постижения закономерностей духовного развития, человеческого общества весьма ценными являются и те второстепенные явления истории культуры, знание которых помогает понять широту распространения в обществе тех или иных идей, глубину корней, которые эти идеи пустили в общественном сознании той или

иной эпохи... С этой точки зрения философия Сореля крайне интересна, потому что при всей ее противоречивости, подчас дуалистической непоследовательности, она была попыткой француза усвоить идеи великого английского философа Франциска Бэкона — родоначальника материализма в истории философии нового времени.

Когда В. И. Ленин подчеркивал в «Философских тетрадях» противоположность философских систем Декарта и Гассенди[58], он ясно указывал на необходимость учитывать и внимательно изучать материалистическое направление во французской философии XVII в. Тем более интересно, что Гассенди был не единственным философом-материалистом во Франции XVII в. Рядом с его «Синтагмой» и философскими выступлениями «либертинов», рядом с неоднократно издававшимися во Франции в первой половине XVII в. трудами Бэкона, неутомимым пропагандистом которого был известный переводчик Жан Бодуэн «Всеобщая наука» Сореля занимает свое скромное место, дополняя еще одним звеном общий фронт борьбы против идеализма во французской философии XVII в. Все это является лишним доказательством того, что материалистические идеи уже имели во Франции XVII в. достаточно прочную социальную базу.

Исходный пункт материалистического эмпиризма Сореля — «следовать за природой, рассматривая ее саму по себе и в ее собственных действиях»[59]. Отсюда — резкая критика схоластики, всевозможных философских авторитетов и противопоставление «ложным субтильностям логики, на коих были основаны Прежние принципы», *опытного знания*, раскрывающего истину и дающего «прочные доказательства» истинного знания[60]. Но Сорель не ограничивается решением онтологических и гносеологических проблем. Он считает, что в философию должна быть введена еще одна часть — практическая. «Должна быть вторая часть всеобщей человеческой науки, и в то время, как первая говорит о бытии и природе вещей, эта вторая должна трактовать об *изменениях*, которые с ними могут быть произведены благодаря уменью и знаниям человека»[61]. Сорель искренне удивляется, почему нет такой практической философии в «Усовершенствовании наук» Бэкона[62]. Речь идет, таким образом, о том, чтобы, исходя из познания природы вещей, вывести законы практической человеческой деятельности, которые помогли бы поставить природу на службу человеку.

С этой-то точки зрения и подходит Сорель к определению сущности и значения искусства. Об изобразительном искусстве он говорит в третьем томе «Всеобщей науки», посвященном деятельности человека по изменению и усовершенствованию природы, литературу же рассматривает в четвертом томе, посвященном «совершенству души» человека.

---

[58] См. В. И. Ленин. Философские тетради. М., 1947. С. 29 и 330.

[59] Ch. Sorel. La Science universelle, t. I. à. P., 1668. P. 32.

[60] La Bibliothèque française de M. C. Sorel, Premier Historiographe de France. 2-me éd., revue et augmontée. P., 1667. P. 45.

[61] Ch. Sorel. La Science universelle, t. III. P. 2.

[62] Там же. Т. IV. С. 493.

Подход Сореля к изобразительному искусству по существу своему тождествен подходу Босса. Как и Босс, Сорель ничего не говорит о «возвышенности» или «низменности» изображаемых искусством предметов, об эстетическом отборе, об идеализации действительности, о мифологических и исторических сюжетах, о «сочинении», воображении и т. д. Он рассматривает живопись лишь с точки зрения правильного и «естественного» изображения ею видимого мира, восхищаясь мастерством художника, который способен вызывать у зрителей ощущение реальности изображенного, и ставя в этом отношении живопись выше скульптуры, ибо она на плоскости «изображает тела так, как если бы они были возвышающимися или углубляющимися»[63]. Другое преимущество живописи (к которой Сорель относит и эмали, и гравюру, т. е. все виды изображения предметов на плоскости) состоит в том, что она может изобразить весь видимый мир, все его предметы и явления, тогда как скульптура «не может изобразить небо, звезды, огонь и свет» и вообще не передает цветовых отношений природы[64].

Эти рассуждения Сореля, при всей их наивности, невольно вызывают в памяти аналогичные суждения Леонардо да Винчи, и это сближает Сореля и Босса еще в одном пункте. Правда, в своей теории живописи Сорель идет значительно дальше Босса на пути метафизико-материалистического сведения искусства к одной только изобразительности. Доводя свои рассуждения до логического конца, он определяет отношение искусства к действительности как «совершенное подражание» и даже «подделку», произнося это слово не с осуждением, а с восхищением перед уменьем человека искусственно вызвать иллюзию реального мира. Метафизическая логика рассуждений доводит его даже до комического абсурда, когда он мечтает о возможностях скульптуры добиться наиболее «совершенного подражания» действительности, применяя раскраску статуй и даже используя механические возможности «заставить статуи животных двигаться» и «испускать обычные для них крики» или же «сделать говорящими статуи людей»[65]. Но эти курьезы не должны заслонить от нас существо теории Сореля — ее антиклассицистическую направленность, свойственный ей пафос «естественного» воспроизведения реального мира в искусстве, заложенное в ней стремление к возможно большей правильности этого воспроизведения.

Взгляды Сореля на литературу изложены во «Всеобщей науке» кратко[66], ибо в других сочинениях, специально этим вопросам посвященных, Сорель сделал это с предельной обстоятельностью и подробностью. Исходный пункт анализа литературы в трудах Сореля — выяснение *соотношения поэзии и истории* как *соотношения вымысла и правды*. Такая постановка вопроса не была ни оригинальна, ни нова — впервые ее предложил еще Аристотель в своей «Поэтике», и вся классицистическая эстетика XVII в., рассматривавшая себя как наследницу учения Аристотеля, ставила вопрос в этой же плоскости. Но конкретные его решения

[63] Ch. Sorel. La Science universelle. T. III. C. 207.
[64] Там же. С. 208.
[65] Там же. С. 208–212.
[66] Там же. Т. IV. С. 101.

оказывались весьма различными у великого античного мыслителя, у теоретиков французского классицизма и у Шарля Сореля.

Для Аристотеля «история» есть описание действительно случившегося, эмпирическое изображение единичного. Потому поэзия «философичнее истории», ибо она имеет дело скорее с общим, чем с единичным. Иначе говоря, в форме единичного она раскрывает общее, сближаясь в этом смысле с философией, с наукой. Сделать же это поэзия может лишь постольку, поскольку она изображает не то, что произошло, а то, что могло бы произойти по вероятности или необходимости, т. е. не действительно существующее или имевшее место, а вымышленное, но возможное. Если же поэзия хочет описывать действительно происшедшее, она имеет на это право лишь тогда, когда это реальное лицо или событие само обладает силой всеобщности, когда оно, говоря нашим термином, является типическим («Поэтика», раздел IX).

Метафизическому мышлению теоретиков XVII в. была недоступна гениальная диалектика Аристотеля, заложившего этим лаконичным рассуждением основы всего последующего развития эстетики в ее учении об образной специфике искусства, о типизации, о роли воображения в творчестве художника. Поэтому идеи Аристотеля трактовались в XVII в. односторонне, приспосабливаясь либо к требованиям идеалистической эстетики классицизма, либо к требованиям наивно-реалистической поэтики Сореля. У теоретиков классицизма искусство определялось как творение разума и воображения художника, как «благородный вымысел» (Буало), возвышающийся своей более глубокой правдой и более совершенной красотой над эмпирической «малой правдой» эстетически несовершенной действительности. Позиция Сореля оказывается принципиально противоположной. Эмпирик-материалист, он исходит в эстетике, как и в физике, из природы самих вещей, из опытного познания фактов, из материала действительности. Понятие «вымысел» имеет для него поэтому отрицательный смысл. Вымысел — это неправда, это ложь, это то, чего нет в действительности. Потому история для Сореля выше, чем поэзия. «История, самая простая и без всяких прикрас, при условии, если она правдива, стоит больше, чем самый изукрашенный и самый развлекательный роман, какой только можно сочинить», — категорически заявляет он[67].

История полезна людям, поучительна именно тем, что она описывает правду, то, что произошло в жизни человеческого общества. Но чем может быть полезна литература, основанная на вымысле? «Какое поучение, — спрашивает Сорель, — можно получить, читая вымышленные истории, в большинстве которых так мало естественности? Сразу же узнаешь, что все, излагаемое ими, — только вымысел, и после этого они ни в чем не могут убедить, ибо в выдумку не верят, однажды познав ее»[68].

У современных ему историков Сорель далеко не всегда видел это главное достоинство истории — истину. Поэтому Сорель стремился совершить переворот и в исторической науке. Исследователь его творчества Эмиль Руа правильно отме-

---

[67] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres ou des plusieurs auteurs, a Amsterdam, 1672. P. 201.
[68] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 92–93.

тил, что Сорель «считал историков столь же лживыми, как и романистов», и хотел «преобразовать нашу национальную историографию, изгнав из нее выдумки»[69]. Сорель требовал от историков строгой верности фактам, недопущения никаких домыслов или украшений, «естественности» и точности самого стиля. Он стремился к тому, чтобы история излагалась не как описание деяний королей, а прежде всего как история народа, его жизни, нравов и обычаев. «Если рассказать, — писал он, — как одеваются во Франции, как там говорят и какими законами управляют, как там строят, кто основал города, церкви и коллежи, какие искусства и ремесла развиваются в ней в различные времена, добавив сюда (!) жизнеописание королей и множество иных предметов, какие только можно себе представить — все это могло бы быть охвачено словами: История Франции»[70].

Правда, самому Сорелю не удалось осуществить свой замысел — это сделал позднее его друг Сципион Дюплеи в своей «Истории Франции». И все же совершенно справедливо видные французские историки оценивают сегодня Сореля как основоположника и первого теоретика критического направления во французской исторической науке[71].

Понимая в таком глубоко демократическом и материалистическом духе подлинную историю, Сорель противопоставлял ей литературу, основанную на вымысле, и осуждал ее, ибо никакой пользы, познавательной или воспитательной, она не может принести людям, доставляя им не более чем развлечение. «Для чего нужно изображать то, чего нет и чего быть не может? Какие хорошие примеры можно найти в том, что не может произойти в действительности?»[72]

Так осудил Сорель то направление литературы, которое было господствующим, начиная со средневековья и кончая XVII в., — направление, идеализирующее жизнь самыми различными способами и прибегающее к помощи чистого вымысла для создания в героической или пасторальной поэме, в галантно-прециозном или любовно-психологическом романе, в пьесе с мифологическим сюжетом некоего особого мира, более эстетически совершенного, более прекрасного и возвышенного, чем обыденная жизнь реальных людей. В своем непримиримом отрицании вымысла Сорель доходит даже до критики идейно близкого ему творчества Рабле, ибо фантастическая форма «Гаргантюа и Пантагрюэля», по мнению Сореля, мешала великому писателю показать «действительную историю своего времени». Сорель противопоставляет роману Рабле испанский плутовской роман, в котором такая «действительная история своего времени» была создана[73].

---

[69] E. Roy. Ук. соч. С. 175.

[70] Цит. по E. Roy. Ук. соч. С. 337.

[71] E. Bourgeois et L. André. Les sources de l'histoire de France, XVII s., t. I. P. 268. Вызывает удивление, что в книге О. Вайнштейна «Историография средних веков» имя Сореля вообще не упоминается.

[72] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 151.

[73] Ch. Sorel. Bibliothèque française. P. 192—193. Вот почему нельзя ограничиться простым указанием на то, что отношение Сореля к Рабле было критическим, не вскрывая причин и смысла этой критичности. Между тем, именно так поступает Сэнеан в своем богатом по материалу ис-

Такова позиция Сореля. Литература, как и история, может быть полезной людям тогда, когда она рисует правдивую историю своего времени. Она должна для этого отказаться от фантастических, мифологических, героических и пасторальных тем, должна обратиться к тому, что происходит в реальной жизни. В современной литературе эту задачу решает комический роман, генетически связанный с плутовским, а также с новеллистикой Ренессанса — от Боккаччо и Маргариты Наваррской до Сервантеса и Скаррона[74]. В произведениях этого направления изображаются «нравы людей, каковы они в действительности», они являются «естественным изображением положений и природы людей»[75]. Недостаток этих новелл Сорель видит только в том, что они «изображали лишь некоторые случаи из жизни», тогда как в современных условиях нужны «рассказы более полные, которые называются романами»[76].

Понимание сущности романа резко расходится у Сореля и у представителей идеалистической эстетики этого времени. Один из ее столпов Юэ — автор теоретического предисловия к роману М-м де ла Файетт «Заид» — определял роман как «вымышленные любовные приключения, художественно изложенные в прозе для удовольствия и поучения читателя». При этом Юэ подчеркивал, что «любовь должна быть главным предметом романа»[77]. Аналогично определяет роман Ришле в своем «Словаре». Очень часто в XVII в. романы назывались просто «историями любовных приключений».

Критикуя галантные романы, Буало делает это не потому, что они были посвящены описанию «вымышленных любовных приключений», а только потому, что трактовка приключений в прециозной литературе противоречила героическому классицистическому идеалу Буало[78]. Когда же романы XVII в. критикует Сорель, он равным образом отвергает и творчество м-ль Скюдери и ла Кальпренеда, и творчество М-м де ла Файетт, решительно выступая против признания любви главной темой романа как жанра[79]. В «Полиандре» он хотел создать чистый роман нравов и в своей теоретической деятельности стремился обосновать эту попытку, характеризуя роман как «действительную историю своего времени». «Хорошие комические и сатирические романы, — пишет Сорель, — кажутся в большей степени картинами истории, чем все другие романы; поскольку обыкновенные события жизни являются их предметом, в них легче найти правду»[80].

следовании (L. Sainéan. L'influence et la réputation de Rabelais. P., 1930. P. 104–105). Ведь отношение к Рабле в XVII в. может служить пробным камнем для определения эстетических позиций каждого писателя и теоретика, и потому конкретность здесь особенно необходима.

[74] Ch. Sorel. Bibliothèque française. P. 178.

[75] Там же. С. 177.

[76] Там же. С. 181.

[77] Huet. De l'Origine des Romans. Предисловие к роману M-me de la Fayette «Zayde». T. I. Amsterdam, 1786. P. II—III.

[78] См. Boileau. Les héros des romans. Oeuvres. P. 340; Art poétique. T. II. P. 232—233.

[79] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 151.

[80] Ch. Sorel. Bibliothèque française. P. 188.

Роман, утверждает Сорель, должен изображать реальную жизнь во всей ее истине, поэтому его сюжеты должны браться из современной жизни, жизни своего народа, известной писателю и интересной читателю, из общественной жизни обыкновенных, рядовых людей. Ни в рыцарских, ни в пасторальных романах, говорит Сорель, ничего этого нет. Их герои не действуют и не разговаривают так, как это «соответствует их положению»[81], они говорят на языке «неестественном для времени и для места», они выступают с длиннейшими монологами — но, иронизирует Сорель, «только сумасшедшие могут разговаривать сами с собой», и вообще «нужно же иметь совесть, чтобы заставлять так долго говорить этих бедных людей, не давая им ни пить, ни есть»[82]. Но мало того, что герои этих романов не пьют и не едят, они вообще витают вне реальной общественной жизни, они не знают, что такое деньги! Авторы этих романов совершенно не считаются с необходимостью для их героев иметь и платить деньги[83]. В этих романах не соблюдается правда «географии и хронологии»[84], правда пространства и времени. Все их герои молоды, все влюблены, все красивы, все светловолосы, хотя бы они и были родом из Мавритании[85]. Они — не héros, острит Сорель, azros. «Восхищаться такими вымыслами — не значит ли это быть идиотом?» — резко заключает он [86].

Комические романы неизмеримо выше героических, ибо они дают «естественные картины человеческой жизни, в то время, как те изображают нам зачастую лишь маскарадных героев и химерические приключения»[87]. Силу комического романа Сорель видит в том, что он «никогда не отрывался от народа». Вместе с тем, Сорель утверждал, что комический роман не должен ограничиваться только изображением жизни низших сословий: «Достойные люди и люди высокого положения так же служат предметом изображения в комических романах, как и простой народ»[88].

Это был исключительно резкий антиклассицистический выпад, разрушавший демаркационные линии жанровой доктрины классицизма. Эстетика классицизма соглашалась признать комический жанр лишь при том непременном условии, чтобы в этом «низком жанре» осмеивались социально «низкие» герои — представители третьего сословия. Но писатели-реалисты — Сорель и Скаррон, Мольер и Фюретьер — преступали эти границы, а Сорель-теоретик обосновал тенденцию сатирического реализма охватить своим изображением всю общественную жизнь, снизу доверху. В этом требовании Сорель исходил из своего понимания основной цели литературы, ее общественного назначения. Он признавал способность литературы «развлекать» людей, доставлять им удовольствие, но видел в этом только

---

[81] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 113.
[82] Там же. С. 134–135.
[83] Ch. Sorel. D'e la Connaissance des bons livres. P. 143—144.
[84] Там же. P. 115.
[85] Там же. P. 127.
[86] Там же. P. 129.
[87] Там же. P. 176.
[88] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 176.

средство, только *форму воздействия* искусства на человека. *Цель* же литературы состоит в том, чтобы «поучать» людей, воспитывать их. Характеризуя значение того, что сам он сделал во «Франсионе», Сорель иронически замечал, что «это было написано не для тех, кто хочет жить в религиозном уединении и кто поэтому не нуждается в знании таких вещей». Комический роман, заявляет писатель, был «написан для тех, кто должен жить в обществе и должен поэтому знать, что в нем происходит с тем, чтобы приспособиться к нему»[89].

Именно поэтому роман является наиболее совершенным литературным жанром, ибо он может наиболее полно показать реальную жизнь общества. Именно поэтому роман должен делать это правдиво — напомним, что жизнеописание Франсиона Сорель назвал «Правдивой комической историей». И именно потому правдивое описание в романе современной общественной жизни приобретает комический характер, что «естественное изображение пороков людей и всех их недостатков» и «плутней» необходимо для того, чтобы «заставить их ненавидеть» и «научить нас их остерегаться»[90].

Если классицистическая эстетика, также определявшая «поучение» целью искусства, понимала его как проповедь абстрактной морали гражданственности и стоицизма, то для Сореля «поучительная» цель искусства состоит в его способности учить людей практической буржуазной морали, морали «приспособления» к реальным, а не желаемым нормам общественной жизни.

Так появились во французской литературе XVII в. и в ее эстетической теории первые ростки того буржуазного реализма, который при всей своей ограниченности содержал значительную долю критического, сатирического отношения к действительности, хотя и был далек от критического реализма XIX в., ратовавшего не за «приспособление» к жизни, а за ее преобразование.

Ставя перед современной ему литературой и, в первую очередь, перед романом такие серьезные и смелые для XVII в. задачи, Сорель неизбежно должен был призвать на помощь правдивому описанию действительности способности вымысла, художественной фантазии. И он, действительно, допускает вымысел в свою реалистическую эстетику, но на строго ограниченных правах и с четко очерченными функциями. Литература, говорит он, существует для того, чтобы «то, чего нет в действительных историях, можно было найти в вымышленных»[91]. Решительно осуждая литературу, основанную на невероятных и неправдоподобных вымыслах, Сорель допускает вымысел в *помощь* правдивому изображению жизни. «Прекрасная манера сочинять поэтические произведения, — пишет он, — позволяет украшать правду вымыслом, но не давать нам одни только выдумки вместо правды»[92]. Отсюда следовал вывод, что авторский вымысел должен быть непременно правдоподобным, т. е. должен казаться правдой. *Правдоподобие* — вот лозунг, с которым атаковал Сорель всю рыцарскую, прециозную и класси-

---

[89] Ch. Sorel. Bibliothèque française. P. 195.

[90] Там же.

[91] Ch. Sorel. Bibliothèque française. P. 166—167.

[92] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 223.

цистическую литературу, вот идеал, который он выдвигал перед реалистической литературой своего времени.

Следует признать, что о правдоподобии говорили все теоретики литературы XVII в. — и Расин, и Буало, и Демаре де Сен-Сорлен, и Шаплен, и д'Обиньяк, и даже авторы галантных и героических романов — все требовали правдоподобия. Это требование было «центральным правилом» эстетики классицизма, как справедливо отметил Ренэ Брэ[93]. Но каждый писатель и теоретик XVII в. вкладывал в понятие «правдоподобие» различное, а подчас и прямо противоположное содержание — не зря д'Обиньяк как-то заметил: «Каждый говорит о нем, но мало кто его понимает»[94]. Об этом же свидетельствуют и словари XVII в. — академический, Ришле и Фюретьера, дающие различные определения понятия «правдоподобие». Во всяком случае в идеалистической эстетике это понятие служило прикрытием и оправданием всех условностей идеализации действительности, теории трех единств, осовременивания истории и т. д. и т. п.[95] У Сореля же и у других писателей-реалистов понятие «правдоподобие» означает верность изображаемого тому, что есть в самой жизни. Вот почему синонимом понятия «правдоподобие» является у Сореля понятие «естественность» (naïf), которое он систематически выдвигает и в своих теоретических сочинениях, и в романах как всеобщее требование к литературе, к характеру изображения в ней жизни, к стилю изложения, к самому языку писателя. Отметим, что это понятие весьма глубоко и последовательно применял и Дидро.

В своей апологии правдоподобия Сорель не останавливался ни перед чем. Так, он даже поднял руку на саму поэзию как вид литературы, осмеливаясь в эпоху, когда, по словам Брэ, «литература как искусство исчерпывалась поэзией»[96], поставить вопрос: «Лучше ли поэзия, чем проза?» Если ответить на этот вопрос утвердительно, рассуждает Сорель, то следует «писать в стихах обо всех важных предметах»[97]. Однако этого не происходит, ибо рифмы и ритм сковывают мысль писателя. Ученые не рискуют прибегать к поэтической форме, так как они «боятся, что самые существенные слова не смогут войти в нее». Поэтому поэтическая форма не имеет и не может иметь ничего общего «с совершенством самого рассуждения»[98]. То же следует сказать и о тех образных фигурах, тропах, которые употребляются в поэзии вместо простого и точного «наименования вещей» и которые «слишком искажают правду»[99].

Отсюда следует, что поэтическая форма не полезна, что она может быть лишь «игрой и развлечением». Правда, Сорель не утверждает этого от своего собствен-

---

[93] R. Bray. Ук. соч. С. 239.

[94] Цит. по Ch. Arnaud. Les théories dramatiques en XVII s. Etude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac. P., 1888. P. 223.

[95] См. об этом в цитированных выше работах Р. Брэ и Ш. Арно, а также в специальном исследовании Р. Альдена.

[96] R. Bray. Ук. соч. С. 11.

[97] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 203—204.

[98] Там же. С. 208—209.

[99] Там же. С. 210 и след.

ного лица, он как бы излагает некое стороннее мнение. Изложив его, Сорель для подтверждения своей беспристрастности сообщает мнение защитников поэзии, как он это сделал и в анализе романа. Прием этот был не нов, и он не мешал понять, на чьей стороне симпатии автора трактата. Поэтому, переходя к рассмотрению вопроса об использовании поэзии в драматургии, Сорель предлагает некое новшество, которое «может быть не будет таким странным, как это кажется на первый взгляд. Его нужно испытать»[100]. Речь идет о том, чтобы писать пьесы частично стихами, частично прозой, в зависимости от того, какие герои и о чем говорят, ибо поэзия сообщает речи более возвышенный характер, нежели проза. Как тут не вспомнить, что этим приемом, «изобретенным» Сорелем, так широко пользовался Шекспир? Но в конце концов французский теоретик все же решается заявить: «Можно предположить, что проза более благоприятна для театральных произведений, нежели поэзия», и потому не только комедии, но даже трагедии следовало бы писать в прозе, если бы... актеры умели ее читать![101] Так, исходя в конечном счете из требований правдоподобия — ведь в реальной жизни люди говорят прозой, а не стихами! — Сорель становится «отрицателем» поэзии. Отмечая эту очередную крайность его рассуждений, мы должны вместе с тем учесть, что главная дорога развития реализма в литературе пошла действительно через прозу, которая в XIX в. стала безусловно господствующим видом реалистической литературы[102]. Сорель оказался проницательным и в своей апологии романа, предвосхищая взгляды Белинского на значение этого жанра. Когда же Сорель критикует драматургию и театр за свойственные им условности, утверждая, что повествовательная форма шире и полнее может изобразить жизнь, нежели драматическая, а среди повествовательных жанров ведущим является роман, который Сорель называет «поэмой в прозе»[103], — он заставляет нас вспомнить аналогичные высказывания другого крупнейшего теоретика реализма XIX в. — Чернышевского, признававшего превосходство романа над драмой. Но если Чернышевский основывался в этом утверждении на опыте реалистической литературы XIX в., в которой роман действительно стал ведущим жанром, то Сорель говорил о превосходстве романа в эпоху, когда этот жанр вообще не был узаконен эстетикой, когда он был «вне литературы»[104]. Уже один этот факт говорит о том, насколько враждебна была эстетическая концепция Сореля господствующей в XVII в. классицистической эстетике.

Не приходится удивляться тому, что в некоторых существенных пунктах Сорель и, тем более, Босс значительно менее глубоко понимали возможности искусства, нежели крупнейшие представители классицизма. Метафизический эмпиризм сковывал их стремление обосновать новый, реалистический метод, не по-

---

[100] Там же. С. 239.

[101] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. С. 242—244.

[102] Интересно в этой связи отметить, что Белинский расценивал преимущества прозы по сравнению с поэзией почти так же, как Сорель.

[103] Ch. Sorel. De la Connaissance des bons livres. P. 224—234.

[104] См. D. Mornet. Histoire de la clarté française. P., 1929. P. 136.

зволял раскрыть идейное могущество искусства, его способность к широчайшим обобщениям, к глубокой типизации. И все же борьба первых теоретиков реализма против идеалистической эстетики была безусловно прогрессивной. В своем отрицании классицистических догм Сорель шел дальше, чем кто бы то ни было другой в XVII в. Он шел в этом направлении значительно дальше Корнеля[105], предвосхищая борьбу с классицизмом, развернутую в XVIII столетии Дени Дидро.

В истории французской эстетической мысли Сорель был предшественником Дидро и Бомарше, Бальзака и Прудона и соратником Босса в начатой ими в XVII в. борьбе за развитие литературы и искусства по пути буржуазно-демократического реализма. Сопоставление их эстетических воззрений показывает, что в XVII в. во Франции развитие буржуазных отношений и отражавший его рост буржуазно-демократического сознания достиг такого уровня, когда не только в литературе и искусстве, но и в теории литературы и искусства начали утверждаться реалистические идеи, предвосхищавшие тот стремительный рост и сильнейший натиск реалистического искусства и его эстетики, который будет иметь место через сто лет, в эпоху Просвещения. Вместе с тем, теоретические выступления Босса и Сореля свидетельствуют и о том, что уровень буржуазно-демократической идеологии в XVII в. был еще не настолько высок, чтобы позволить эстетике реализма восторжествовать над классицистической, в первое столкновение с которой она уже вступила. Этим конкретным уровнем буржуазного развития Франции в XVII в. и объясняются, в конечном счете, и сильные и слабые стороны эстетических воззрений Босса и Сореля, их прогрессивное значение в истории французской художественной культуры и их историческая ограниченность.

[105] Ср. Н. А. Сигал. Литературно-эстетические взгляды Корнеля и эстетика классицизма. Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1956. Т. XV, вып. 5.

Россия и Франция — история взаимоотношений и проблема перемен

До XVIII в. взаимоотношения Франции и России были фрагментарными (например, брак Генриха I и дочери Ярослава Мудрого Анны) и не порождали сколько-нибудь принципиальных социокультурных проблем. Положение радикально изменилось благодаря деятельности Петра Великого, политика которого состояла в том, чтобы Россия освоила достижения европейской культуры во всех ее областях, не отдавая при этом предпочтения ни одному европейскому «донору». Страна начала осваивать опыт Голландии, Англии, Германии, Франции, Италии, не ограничиваясь в то же время заимствованиями и ученическим подражанием (хотя, разумеется, было и это: Фонвизин высмеивал такого рода поведение дворянских сынков), а решая большие исторические задачи, поставленные царем-революционером. По его собственным словам, «насадить» в создававшейся им новой столице России «рукомеслие, науки и художества», с тем чтобы «просвещение уже не встречало препятствий в нашей стране», и тогда «русские когда-нибудь, а может, еще при нашей жизни, пристыдят самые просвещенные народы своими успехами в науках, своей неутомимостью в трудах и имя свое вознесут на верх славы».

Такой была в истории России вторая большая *эпоха перемен,* сопоставимая по своему культурно-историческому значению с переменами, вызванными принятием христианства; только если эта первая эпоха перемен обозначила переориентацию России на византийскую, так сказать, полуевропейскую модификацию культуры западного типа, то петровская «культурная революция» выразила ориентацию страны на чисто европейское явление — культуру Просвещения. Тем самым Франция, вступившая на этот путь на два века раньше — в эпоху Возрождения и протестантизма, в XVII в. осознавшая это направление своего развития рационализмом Р. Декарта и эмпиризмом П. Гассенди, ориентированным на гуманистическую античность, а не на христианскую мистику, классицизмом П. Корнеля и Н. Пуссена, и одновременно осваивавшая современность в реалистическом искусстве Мольера и авторов комических романов — в XVIII в. уверенно пошла по пути Просвещения, дойдя в конце столетия до грандиозной социальной революции, всколыхнувшей всю Европу, включая и Россию. Так наша страна в своем отношении к Франции оказалась в эту эпоху грандиозных перемен в двойственной позиции: с одной стороны, французский абсолютизм, бывший образцом для всей Европы, стал таковым и для русских самодержцев — в планировке Петербурга и в садово-парковой архитектуре, в языке и манерах, в сценическом искусстве и поэзии, в эстетической доктрине и общих идеалах рационалистического Просве-

щения, унаследованных Екатериной Великой от безмерно почитавшегося ею Петра: символическим стало приглашение *французов* Э. Фальконе и М. Колло, по рекомендации лидера *французского* Просвещения Д. Дидро, для сооружения памятника Петру Великому, с лаконичной, но многозначительной надписью обыденно по-русски «Петру Первому Екатерина Вторая. Лета 1782» и торжественно по-латыни; однако, с другой стороны, Екатерина отклоняла советы французского философа демократизировать Россию, ссылаясь на незнание им специфически российской социальной ситуации, и, смертельно напуганная пугачевским бунтом и революцией во Франции, подавила первые радикально-просветительские идеи в творчестве А. Радищева и Н. Новикова.

XIX век в отношениях России и Франции ознаменовался сложной дипломатической игрой Александра I и Наполеона, а затем и большой войной, стоившей корсиканцу трона и приведшей к существенным переменам в жизни России — достаточно сослаться на восстание декабристов, хотя и потерпевшее поражение, но оказавшее решающее влияние на весь дальнейший ход политического и духовного развития России. Для нашей темы важно и то, что отношения двух культур стали обоюдоактивными: сейчас не только Франция влияет на русскую культуру, но и Россия на французскую, начиная с появления русских словечек вроде «бистро» и «мужик» в лексиконе парижан после пребывания русских войск и кончая популярностью во Франции русской литературы и музыки во второй половине века. В России же и в архитектуре Петербурга (Тома де Томон, О. Р. Монферран), и в балете (М. Петипа), и в опере (Ж. Визе, П. Виардо), и на драматической сцене (С. Бернар), и в живописи (импрессионисты), и в философии (О. Конт, Ш. Фурье, П. Ж. Прудон) влияние французской культуры было едва ли не более сильным, чем воздействие других европейских культур.

XX век, сблизивший Россию и Францию и в политическом отношении, совместной борьбой с Германией в первой мировой войне, сделал их противниками в результате Октябрьской революции, принесшей России, как известно, великие перемены, тогда как Франция, подавившая в XIX в. свою пролетарскую революцию — Парижскую коммуну, сохраняла капиталистический и демократический строй. Вместе с тем идеологическое влияние Советского Союза на Францию было необыкновенно сильным — оно сказывалось и в формировании в ней самой сильной в Европе Коммунистической партии, и в завоевании умов крупнейших деятелей французской интеллигенции — от Р. Роллана до П. Элюара, и в совместной борьбе с фашизмом во время Второй мировой войны.

После падения советского строя — новой великой перемены в истории России — отношения с Францией определяются тем, что эта перемена вернула нашу страну к такому общественному строю и типу культуры, который во Франции складывался на протяжении двух веков, и произошло единение демократической России не с коммунистически настроенной интеллигенцией, которая была оппозиционна власти, а с самой властью (что наиболее ярко проявилось в общности франко-русских позиций в конфликте с США при нападении американцев на Ирак), тогда как резкое падение влияния французских коммунистов и, соответ-

ственно, симпатий к поддерживавшемуся ими Советскому Союзу обернулось сочувствием французской демократической интеллигенции к социальным и культурным преобразованиям в России 90-х годов.

В XX в. повторилась ситуация, определявшая взаимоотношения наших стран в XVIII и XIX столетиях, что объясняется структурным сходством их развития в Новое время, гораздо большим, чем у той и у другой с развитием Англии, Германии и тем более США: обе страны шли из земледельчески-феодального общества с самодержавно-абсолютистским строем в общество промышленно-рыночное и республикански-демократическое через серии революций: Франция пережила на протяжении ста лет четыре революции, Россия на протяжении первой четверти XX в. три, обе страны прошли через крестьянские гражданские войны в XVIII в. (пугачевщина и Вандея), а Россия еще и в XX в., обе мучительно расставались с монархическим строем, обе прошли аналогичные стадии в истории искусства — от классицизма к модернизму — и аналогичное противостояние рационализма и иррационализма в философии, но во Франции все эти процессы разворачивались на двести, сто, пятьдесят лет раньше, чем в России, и последняя не могла не использовать так или иначе французский опыт — абсолютизма и утопического социализма, Просвещения и позитивизма, социально-аналитического реализма и «чистого искусства», импрессионизма и кубизма, но преломляя его в соответствии с особенностями бытия и психологии русского народа и соединивших с ним свою судьбу славянских, тюркских, кавказских народов. Изучение творчества одного только А. С. Пушкина, воплотившего как никто другой, по авторитетнейшему суждению Ф. М. Достоевского, национальное сознание России, прозвище которого в юности было «француз» и для которого французский язык был вторым родным языком, может служить моделью сближения двух национальных культур. Другой такой моделью могла бы быть тема «Отношение идеологии и практики русской революции 1917 г. к Великой французской революции и к Парижской коммуне», и еще одной темой — вклад русской диаспоры во Франции в культуру страны, ставшей второй родиной для эмигрантов двух поколений.

В наши дни новый поворот историко-культурной и политико-экономической проблемы «Россия и Франция в XXI веке» имеет для будущего России, как кажется, ключевое значение; то, что становление российской демократии проходит трудно, неудивительно: процессу этому всего десять лет -— срок для истории мизерный. Поэтому продолжение трехвековой традиции освоения несравненно более зрелого опыта французского парламентаризма, французской юридической системы, отношений власти, прессы и массмедиа, организации системы образования и издательского дела — все это могло бы оказать большую помощь России, ведь при всех своих геополитических и культурно-психологических особенностях она идет по тому пути, который Франция уже прошла, и прошла с не меньшими трудностями, чем переживаемые сейчас нами. Думаю, что, несмотря на обретенную США во второй половине прошедшего века роль сверхдержавы,

проявляющуюся в вытеснении былой *европеизации* стран Востока, Юга и Севера нашей планеты их *американизацией,* включая и американизацию Европы (в частности, к великому огорчению, и Франции), развивающееся в последние годы объединение Европы и роль, которую играет в этом процессе Франция, позволяют надеяться на то, что культурная ориентация России будет такой же, какой она была в Петербурге на протяжении всей его трехсотлетней истории.

XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры

XVII век — самый неопределенный период истории Европы Нового времени. И предшествующее состояние ее культуры, и последующее изначально получили содержательные имена: *Возрождение* и *Просвещение,* попытки же дать имя XVII столетию оказывались безуспешными — не прижилось первоначальное имя, данное ему французами: *«Век классицизма»,* не получило всеобщего признания и имя, рожденное в немецком искусствознании: *«Век барокко»,* как ни соблазнительно было с помощью этого понятия в его убедительной вёльфлиновской трактовке покончить с неопределенностью и поднять это столетие на квалификационный уровень XVI и XVIII вв. Век этот оказался столь сложным, пестрым, противоречивым, что не укладывался ни в одно однозначное определение, и это касается не только его искусства, но и философской мысли, и политической, и отношения к религии, и его этического и эстетического сознания. В чем же тут дело и как преодолеть эту, не только неудобную для историка культуры, но и препятствующую, казалось бы, пониманию закономерностей ее развития в Новое время, ситуацию?

Отметим, прежде всего, что понятия *«Возрождение»* и *«Просвещение»* не имеют ни хронологической, ни национальной локализации — они обрели *общеевропейский масштаб* при несовпадающих в разных странах временных рамках (на юге Европы Возрождение началось раньше, чем на севере, а Просвещение сформировалось в Германии позже, чем во Франции), тогда как процессы, протекавшие в европейской культуре между этими двумя эпохами, столь различны в разных странах, что кроме чисто формального хронологического определения — «XVII век» — никакой содержательной характеристики они получить не могут. Особо хотелось бы подчеркнуть сохранявшееся в XVII веке эпохальное различие между Западной Европой и Восточной, прежде всего Россией, которая оставалась средневековой, по типу своей культуры, страной, тогда как в следующем столетии она «догнала» Запад и, благодаря героическим усилиям Петра Великого и целенаправленной деятельности Екатерины Великой, сумела приобщиться к культуре просветительского типа. Проблема состоит, следовательно, в том, чтобы объяснить это странное состояние XVII столетия, отличающее его и от предшествующего, и от последующего состояний европейской культуры.

Если до недавнего времени историки искусства рассматривали Возрождение как качественно своеобразный тип культуры, противопоставляя его, с одной стороны, средневековой готике, а с другой — семнадцативековому барокко, то А. Ф. Лосев, автор этих строк и ряд других культурологов пришли к выводу, что Возрождение является *переходным типом культуры* — переходным от *фео-*

дального ее качества к *буржуазному,* что объясняет основные его особенности и кладет конец многим малопродуктивным дискуссиям. Однако дальнейшие размышления показали,что этот переход не завершился кризисом Возрождения, но в новых формах продолжался и в XVII, и даже в XVIII веках. Действительная победа капитализма была отмечена политически Великой французской революцией, а духовно — самоутверждением Романтизма и Позитивизма, родство и соперничество которых определило всю историю европейской культуры XIX столетия и было унаследовано XX веком. Таким образом, особенности культуры XVII века могут быть поняты, если рассматривать его в этом трехступенчатом процессе, в котором она является его *средним звеном,* осуществляя *«переход в переходе»* — переход от ренессансной *гармоничной уравновешенности* противоположных потенциалов культуры; аристократического и демократического, мифологического и светского, чувственного и духовного, эмпирического и рационального, этического и эстетического, традиционалистского и новаторского, классицистического и реалистического и т.д., через их *конфронтацию и противоборство* в XVII веке к завоеванию *безусловного превосходства* одним из этих потенциалов, многообразие проявлений которого в разных областях культуры соответствовало содержанию понятия *Просвещение*. Поэтому основной эстетической «краской» XVII века стал *драматизм,* что резко отличило его от лиро-эпического Возрождения и привлекло внимание деятелей культуры XIX—XX веков (начиная с романтиков) к позднему Шекспиру, Сервантесу, Рембрандту, Рубенсу, Бернини, Калло, к драматическому по своей природе барокко в целом, а в философском наследии этого столетия — к Гоббсу и Паскалю.

Действительно, XVII век *не самодостаточен* — он может быть понят только при его рассмотрении в связи с Возрождением, принципы которого он и поддерживает, и отвергает, но так или иначе *себя с ними соотносит* — с научными открытиями ренессансной физики и астрономии, с протестантской реформой христианства и католической реакцией на нее, с ренессансной оценкой взаимоотношений личности и общества, с отношением Ренессанса к античности и к природе, с соотношением в его искусстве идеального и реального... С другой стороны, XVII век не находит еще ни одного окончательного решения и со вздохом облегчения передает эстафету культуре Просвещения, которая и находит эти решения во Французской энциклопедии и английской политической экономии, в философии Канта и культурологии Гердера, в рационалистически-сциентистской педагогике и «романе воспитания», в бытовых трагедиях Лессинга и комедиографии Бомарше, в «реалистическом классицизме» живописи Давида и симфонизме Моцарта и Бетховена. Корни всех этих открытий культуры Просвещения лежат в предыдущем столетии, которое знало великих мыслителей, ученых, писателей, художников, но они оставались одиночками, а превращение принципов их творчества в широкие культурные движения произошло только в XVIII веке.

Марксизм и эстетика

(К выходу в свет нового издания сборника «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве»)

Некоторые предварительные соображения

Вышло в свет новое издание сборника «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». В целом оно повторяет предыдущее двухтомное издание, вышедшее десять лет назад, но состав его сейчас пополнен, некоторые отрывки даны в уточненных переводах, вступительная статья Мих. Лифшица несколько расширена, комментарий, написанный Л. Выгодским и Г. Фридлендером, обогащен. Все это способствует свежести восприятия хорошо знакомых текстов и вызывает размышления о многих существенных проблемах истории марксистской эстетической мысли, о судьбах эстетических идей К. Маркса и Ф. Энгельса, о современном состоянии и перспективах развития марксистской науки об искусстве. Отмечаемая нами сейчас знаменательная дата — 150-летие со дня рождения К. Маркса — делает размышления над этим кругом вопросов особенно необходимыми и особенно ответственными.

Совершенно очевидно, что новое издание хрестоматии, о которой идет у нас речь, поможет популяризации эстетики марксизма — ведь в наше время интерес к ней становится все более и более широким, а прежние издания сборника можно найти сейчас разве что в букинистических лавках. Хотелось бы, однако, чтобы книга эта привлекла внимание не только учащихся, но и ученых.

История марксистско-ленинской эстетики, к сожалению, еще не написана. Процесс ее формирования и развития давно уже стал предметом специального научного исследования, и много ценного сделано в этом направлении учеными нашей страны, Германской Демократической Республики, Венгрии, Болгарии, Польши. Приходится все же признать, что нет еще книги, в которой был бы прослежен весь путь, пройденный эстетикой марксизма почти за полтора века — от первых обращений К. Маркса к эстетическим проблемам в его экономическо-философских рукописях 1844 года до нынешнего состояния марксистской эстетической мысли, ставшей одной из самых влиятельных в современной мировой культуре теоретических концепций. Важные участки этого долгого и трудного пути совсем еще не освещены историками — например, развитие марксистской эстетики в 20–60-е годы XX века; некоторые его фазы обследованы недостаточно глу-

боко — например, разработка отдельных проблем эстетической теории марксизма на рубеже XIX и XX столетий Г. Плехановым, А. Луначарским, Ф. Мерингом.

Перечитывая сборник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» и воспринимая его богатое теоретическое содержание в свете проблем, которыми живут сейчас эстетическая наука и художественная практика, понимаешь особенно остро, какие серьезные задачи предстоит еще решить историкам марксистской эстетики. Задачи эти тем более серьезны и неотложны, что в последнее время многие буржуазные историки, признав, наконец, существование марксистской эстетической теории, все чаще включают ее в поле зрения при изучении истории мировой эстетической мысли, но даже наиболее объективные среди них очень плохо представляют себе действительное содержание и реальный ход развития эстетики марксизма-ленинизма, а потому и излагают их крайне примитивно, а подчас грубо неверно (что уж говорить о случаях прямой фальсификации!). Противопоставить подобным толкованиям подлинно научный анализ истории нашей науки могут, конечно, только ученые-марксисты.

К истории одного открытия

Как это ни странно, но при жизни К. Маркса и Ф. Энгельса, да и спустя много лет после их смерти, не было осознано, какое богатое наследие они оставили в области эстетики. Даже самые близкие им люди — такие, как Поль Лафарг или Франц Меринг, — не подозревали, что в трудах основоположников марксизма содержатся и основоположения новой эстетической теории, базировавшейся на их философском и социально-политическом учениях. Это относится и к Г. Плеханову, и к А. Луначарскому, и к советским ученым, разрабатывавшим в 20-е годы проблемы эстетики, социологии искусства, методологии литературоведения. Чем объяснить подобное — столь очевидное с нашей нынешней точки зрения — заблуждение?

В отличие от Канта или Чернышевского, К. Маркс и Ф. Энгельс не написали специального сочинения, в котором изложили бы систему своих эстетических воззрений; в отличие от Шеллинга или Гегеля они не читали университетских курсов по эстетике; в отличие от Дидро и Лессинга, Белинского и Добролюбова, они не вели профессиональной художественно-критической деятельности. В кругу их научно-теоретических интересов вопросы искусства занимали относительно скромное место. Они отдавали все силы великому революционному делу и его научно-теоретическому обоснованию, эстетическая проблематика оказывалась так или иначе связанной с интересами революции, с классовой борьбой пролетариата, с необходимостью разработки его научного мировоззрения.

Их эстетическое наследие имеет фрагментарный характер. Наряду с немногими статьями и отдельными письмами, непосредственно посвященными критическому анализу некоторых художественных явлений, основной фонд эстетических рассуждений К. Маркса и Ф. Энгельса составляют отрывки из сочинений, темы которых

весьма далеки от вопросов эстетики, — таких, как «Капитал» и «Происхождение семьи, частной собственности и государства», «К критике политической экономики» и «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта». Вполне естественно, что охватить единым взглядом все эти рассеянные по многочисленным трудам и письмам высказывания можно было лишь при условии, что сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса собраны воедино и изучаются как единое целое. Между тем ни в начале XX века, ни даже в первой половине 20-х годов полного собрания их сочинений не было — первое такое собрание начало издаваться в СССР лишь с 1928 года.

Мало того. Всякий, кто знаком с эстетическим наследием К. Маркса и Ф. Энгельса, знает, какое важнейшее место занимают здесь соответствующие отрывки из экономическо-философских рукописей К. Маркса 1844 года и 1857—1858 годов, из «Немецкой идеологии», а также письма Ф. Лассалю, М. Каутской и М. Гаркнесс, в которых рассматривались проблемы реализма и тенденциозности искусства, проблемы типизации, идеализации и индивидуализации, проблема связи мировоззрения писателя и его творчества, проблема отношения социалистического искусства к традициям античной классики, Шекспира, Шиллера... Однако все эти черновые рукописи и частные письма, без которых сейчас нельзя даже представить себе эстетическую концепцию К. Маркса и Ф. Энгельса, были впервые опубликованы лишь во второй половине 20-х — начале 30-х годов! Чтобы получить представление о том, *какая* небольшая часть эстетического наследия классиков марксизма была в это время известна нашим ученым, достаточно просмотреть изданные в 1925 году сборники «Искусство и литература в марксистском освещении» (составители Б. Столпнер и П. Юшкевич), «Марксистская хрестоматия по литературе» (составители В. Голубков, Н. Горностаев, Б. Лукьяновский, В. Сахаров), «Введение в изучение искусства и литературы» (составитель В. Десницкий). И хотя в том же 1925 году В. Быстрянский поставил на страницах журнала «Жизнь искусства» вопрос о необходимости собрать и внимательно изучить разбросанные по различным сочинениям К. Маркса и Ф. Энгельса эстетические фрагменты, реализовать этот замысел было в те годы еще невозможно. В эти годы высказывалось мнение, что основоположения марксистской эстетики были разработаны не К. Марксом и Ф. Энгельсом, а Г. Плехановым, в наследии которого эта проблематика действительно занимала большое место. «...Основа марксистского искусствоведения, — говорил, например, А. Луначарский, — дана именно Плехановым», а у К. Маркса и Ф. Энгельса «есть лишь небольшое количество разбросанных замечаний» по вопросам искусства, а не целостная система эстетических взглядов (цитирую по вступительной статье к сборнику «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. XIII, примечание).

Мих. Лифшиц прав, отмечая «пренебрежительное отношение к литературному наследству Маркса и Энгельса со стороны его официальных хранителей», выразившееся, в частности, в том, что значительная часть их рукописного и эпистолярного наследия не публиковалась. Но упрек в том, что мысли К. Маркса и Ф. Энгельса об искусстве «остались незамеченными», трудно отнести к Г. Плеханову и Ф. Мерингу, к советским ученым 20-х годов; между тем

Мих. Лифшиц считает, что они «прошли мимо» эстетического наследия классиков марксизма и не сумели его должным образом оценить (т. 1, стр. XII—XIII). Исключение Мих. Лифшиц делает лишь для А. Луначарского, которого, как он выражается, «нельзя ставить на одну доску с другими авторитетами двадцатых годов», так как у этих последних «категорическое отрицание возможности марксистской эстетики, основанной на собственных взглядах Маркса и Энгельса, было связано с известным (? — *М. К.)* пониманием марксизма», у А. Луначарского же все объяснялось «простым недостатком информации»; поэтому, стоило Мих. Лифшицу в начале 30-х годов познакомить А. Луначарского с собранными им воедино многообразными эстетическими суждениями К. Маркса и Ф. Энгельса, и А. Луначарский «легко отказался от своих сомнений» (там же, стр. XIII, примечание).

Не знаю, следовало ли автору столь ответственного сочинения, как вступительная статья к сборнику «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», вводить в эту статью подобную автобиографическую справку, но твердо убежден, что объективный анализ приведенных выше фактов безусловно позволяет сказать, что недооценка эстетического наследия Маркса и Энгельса объяснялась в большинстве случаев тем же самым, что у А. Луначарского: «простым недостатком информации». Крайне огорчительно, что в наши дни некоторые зарубежные эстетики-марксисты умудряются не находить в наследии К. Маркса и Ф. Энгельса целостной и стройной, хотя и пунктирно намеченной, эстетической концепции, тем более что ее наличие признают сейчас даже противники марксизма, когда они хотят быть объективными (сошлюсь, к примеру, на капитальный труд патриарха американской эстетики Томаса Манро «Эволюция искусств и другие теории развития культуры»); однако в конце XIX века и в первой четверти нашего столетия это трудно было увидеть во всем объеме даже самым ревностным приверженцам марксистского учения.

С 1924 г. журнал «Архив Маркса и Энгельса» начал публиковать экономическо-философские рукописи Маркса и «Немецкую идеологию»; в 1925 году в приложении ко второму тому упоминавшейся выше хрестоматии «Искусство и литература в марксистском освещении» были опубликованы письма К. Маркса и Ф. Энгельса Ф. Лассалю, содержавшие анализ его трагедии «Франц фон Зиккинген»; в 1932 году в «Литературном наследстве» впервые увидели свет письма Ф. Энгельса М. Каутской и М. Гаркнесс. Вот *тогда-то* и оказалось возможным собрать воедино и оценить по достоинству эстетическое наследие К. Маркса и Ф, Энгельса. И действительно, в 1933 году двумя изданиями вышла в свет первая специальная антология «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», составленная Ф. Шиллером и Мих. Лифшицем под общей редакцией и с вступительной статьей А. Луначарского.

Опубликование этого сборника имело этапное значение в истории изучения, пропаганды и развития марксистской эстетической мысли. Отныне стало очевидным, что суждения К. Маркса и Ф. Энгельса на эстетические темы — что не совокупность более или менее случайных высказываний, а развернутая *система*

идей, подлинное *основоположение* новой эстетической теории. Тем самым марксистская наука об искусстве получила такую теоретическую и методологическую базу, какой она прежде не имела.

Вместе с тем — и это хотелось бы специально отметить, — данный сборник сыграл огромную роль в деле распространения марксистской эстетики за рубежами Советской страны. На его основе Ж. Фревиль построил аналогичную антологию, которая вышла во Франции в 1936 году и оказала глубокое воздействие на создание французской прогрессивной интеллигенции — это отмечал М. Торез в предисловии ко второму, расширенному изданию хрестоматии, выпущенному Ж. Фревилем в 1954 году. Антология эта была известна и в Италии, о чем свидетельствует В. Джерратана, автор предисловия к итальянскому варианту сборника, увидевшему свет только в 1954 году, так как в годы фашизма в Италии было, разумеется, невозможно издавать произведения К. Маркса и Ф. Энгельса. Поскольку такой возможности не было тогда и в Германии, на немецком языке сборник был опубликован в 1937 году в Москве издательством «Товарищества иностранных рабочих в СССР».

В том же 1937 году под редакцией Мих. Лифшица вышло второе русское издание сборника, значительно обогащенное по сравнению с первым, с измененной общей композицией и подробными комментариями. Повторенное в следующем, 1938 году, это издание дало начало целому ряду новых зарубежных его вариаций — немецкого, многократно воспроизводившегося в Берлине в конце 40-х и начале 50-х годов, американского (1947 год), австрийского (1948 год), итальянского (1954 год), которое было переводом с австрийского, индийского (на английском языке, 1952 год), дублировавшего американский вариант; оно было учтено и при составлении второго расширенного французского издания 1954 года, и тех сборников, которые были изданы в социалистических странах Восточной Европы; оно же, наконец, послужило основой третьего и четвертого русских изданий 1957 и 1967 годов.

Так эстетическое наследие К. Маркса и Ф. Энгельса становилось достоянием всего человечества. На протяжении последних десятилетий оно привлекает к себе все больший интерес не только в социалистических, но и в капиталистических странах, оказывая влияние на современную эстетическую мысль и на художественную практику.

Что же представляет собой система эстетических идей К. Маркса и Ф. Энгельса? Попытаюсь в самой краткой форме наметить общие контуры их эстетической концепции, которая пронизывает и связывает воедино собранные в сборниках статьи, письма и фрагменты. При этом кажется предпочтительным не излагать своими словами суждения классиков марксизма, а предоставить слово им самим.

Система эстетических идей

Крепкая внутренняя связь всех эстетических суждений К. Маркса и Ф. Энгельса порождена единством их методологических позиций — диалектико-материалистическим и историко-материалистическим подходом к изучению об-

щества, человека, его эстетического сознания и его художественной деятельности. Новаторство такого подхода заключалось в том, что, в отличие от всех своих предшественников и современников, К. Маркс и Ф. Энгельс рассматривали мир эстетических и художественных явлений не в системе отношений абстрактного «объекта» и столь же абстрактного «субъекта», не в системах «человек — бог», «человек — абсолютный дух» или «человек — природа», а в системе *«природа — общество»* и *«общество — личность»*.

Подходя с этих позиций к решению центральной проблемы эстетической науки — проблемы прекрасного, К. Маркс вскрыл историко-генетическую связь деятельности человека «по законам красоты» с общественно-трудовой практикой. Как всегда, предельно лаконично, но поразительно емко по содержанию, он показал в экономическо-философских рукописях 1844 года, что «практическое созидание предметного мира, переработка неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательного родового существа», что в этом созидательном процессе человек обретает недоступную животным способность постигать «меру» всех вещей, прилагать эту меру к каждому предмету и что в силу этого человек «формирует материю также и по законам красоты» (см. сборник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, с. 141–142. Далее все цитаты по этому изданию).

Развивая эту мысль позднее в экономических рукописях 1857–1858 годов, К. Маркс блестяще выявлял эстетический аспект диалектической взаимосвязи конкретно понимаемых объекта и субъекта: «Производство доставляет не только потребности материал, но и материалу потребность. Когда потребление выходит из своей первоначальной природной грубости и непосредственности... то оно само, как побуждение, опосредствуется предметом. Потребность, которую оно в нем ощущает, создана восприятием последнего. Предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета» (с. 129).

Именно в общественном производстве возникает, таким образом, эстетический контакт природы и человека, поскольку, с одной стороны, каждый объект становится в нем «общественным, человеческим объектом» (мы сказали бы сегодня, что природный объект выступает здесь в качестве эстетической ценности), а с другой — сам человек наделяется эстетической восприимчивостью, ибо его чувства становятся «человеческими чувствами»; *«чувства* общественного человека суть *иные* чувства, чем чувства необщественного человека», потому что и пять внешних чувств (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус), и духовные чувства (воля, любовь и т. п.) «возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе». *«Человеческий* глаз, — разъяснял К. Маркс, — воспринимает и наслаждается иначе, чем грубый нечеловеческий глаз, человеческое *ухо* — иначе, чем грубое, неразвитое ухо и т. д.», потому-то лишь человеческий глаз способен чувствовать «красоту формы», и только человеческое ухо может стать «музыкальным ухом» (с. 126–127).

Точно так же и другие эстетические ценности — возвышенное, трагическое, комическое — не являются достоянием искусства или чистого эстетического созерцания, а характеризуют *реальную практическую жизнедеятельность* общественного человека. К. Маркс и Ф. Энгельс не раз обращали внимание на то, как оборачивается сам ход социальной истории: трагедией или комедией. *«Трагической,* — отмечал, например, К. Маркс, — была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность». Но вот эта вера исчезает, и «современный немецкий режим» оказывается «скорее лишь *комедиантом* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли». Так комедия становится эстетическим выражением «последнего фазиса» закономерно развивающегося исторического процесса, когда он «уносит в могилу устаревшую форму жизни» (с. 45). Много лет спустя К. Маркс повторял эту мысль, говоря, что «все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды: ...первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса» (с. 46). В одном из писем К. Марксу Ф. Энгельс замечал: «История Франции вступила в стадию совершеннейшего комизма...» (с. 50); в другом письме он говорил: «История, то есть мировая история, становится все более иронической» (с. 53); в третьем его письме читаем: «Что значат крохи нашего остроумия по сравнению с потрясающим юмором, который прокладывает себе путь в историческом развитии!» (с. 56—57). Вспомним, наконец, разбор драмы Ф. Лассаля «Франц фон Зиккинген», в котором и К. Маркс и Ф. Энгельс соотносили выстроенную писателем драматическую коллизию с объективным трагедийным смыслом изображенной им исторической ситуации.

Подходя с этих же методологических позиций к анализу происхождения, сущности, специфики и законов развития искусства, основоположники марксизма сумели и тут предложить недоступные всем их предшественникам — хотя и опиравшиеся, конечно, на опыт классической эстетики прошлого — решения проблем. Оказалось, что искусство — не дар богов и не дар природы, не порожденный абсолютным духом способ его самопознания и не плод абстрактно понимаемой способности человека к познанию реального мира, не продукт внутренней, психологической или физиологической потребности субъекта к «самовыражению» и не результат потребности в «подражании природе»; искусство рождается *в обществе,* на базе *общественного труда,* и служит консолидации общества, организации его сознания и регуляции его практической деятельности. Только благодаря труду, писал Ф. Энгельс, сформировалась рука человека и достигла в конце концов «той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини» (с. 129); только на определенной ступени социального развития могла возникнуть древнейшая мифологическая форма сознания, которую К. Маркс определял как «бессознательно-художественным образом» переработанный народной фантазией материал природного и социального бытия (с. 121), и только

дальнейший процесс развития общества необходимо привел к ликвидации «всякого мифологического отношения к природе», положил в основу художественной деятельности «независимую от мифологии фантазию» и тем самым породил «художественное производство как таковое» (с. 120—121).

Понять сущность и своеобразие художественного производства можно лишь в том случае, если оно будет рассматриваться не абстрактно, а в его реальной исторической динамике. «Чтобы исследовать связь между духовным и материальным производством,— читаем мы в «Теориях прибавочной стоимости»,— прежде всего необходимо рассматривать само это материальное производство не как всеобщую категорию, а в *определенной исторической* форме. Так, например, капиталистическому способу производства соответствует другой вид духовного производства, чем средневековому способу производства». И далее, еще более конкретно: «...из определенной формы материального производства вытекает, во-первых, определенная структура общества, во-вторых, определенное отношение людей к природе. Их государственный строй и их духовный уклад определяются как тем, так и другим. Следовательно, этим же определяется и характер их духовного производства» (с. 174).

На ряде примеров К. Маркс и Ф. Энгельс показали действие этого общего закона. Они отмечали, что в первобытном обществе все духовное производство, в том числе и художественное творчество, было «непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни» (с. 80); они объясняли, как экономическая структура средневекового ремесленного производства приводила к тому, что у ремесленника сохранялся «известный интерес к своей специальной работе и к умелому ее выполнению, интерес, который мог подниматься до степени примитивного художественного вкуса» (с. 186), и как мануфактурное, а затем промышленное разделение труда оказалось убийственным для его эстетических потенций; они установили, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии» (с. 175), потому что художественное творчество подчиняется здесь законам товарного производства и труд художника начинает оцениваться не по его идейно-эстетическим достоинствам, а по тому, производителен ли он с точки зрения капиталиста, т. е. приносит ли он прибыль; они указали, наконец, на то, что коммунизм создаст такие условия материальной и духовной жизни, которые обеспечат искусству невозможные в классово-антагонистических обществах условия развития: ликвидировав отчуждение труда, превратив труд в самодеятельность свободного и всесторонне развитого человека, коммунизм должен сделать достоянием и потребностью каждого члена общества не только созерцательное наслаждение искусством, но и участие в созидании художественных ценностей, — именно таков смысл известного утверждения К. Маркса и Ф. Энгельса: «В коммунистическом обществе не существует живописцев, существуют лишь люди, которые занимаются и живописью как одним из видов своей деятельности» (с. 230—231).

Вместе с тем К. Маркс и Ф. Энгельс приходили к выводу, что уже в капиталистическом обществе искусство способно использовать таящуюся в нем великую энергию для активного участия в подготовке революции, в борьбе с враждебным человеку, красоте и ему самому торгашеским, отчужденным миром. Они были глубочайшим образом убеждены в том, что не во власти художника оставаться нейтральным в драматической схватке классов, решающей судьбы человечества, что не только идейный пафос искусства, его тенденциозность, но и его творческий метод — например, реализм — становятся оружием в борьбе, которая ведется в обществе, поскольку каждый творческий метод отвечает определенным идеологическим и психологическим установкам, интересам, потребностям каких-то социальных сил. Естественно, что К. Маркс и Ф. Энгельс стремились сделать все возможное, чтобы увлечь лучших поэтов Германии идеалами пролетарской революции, помочь им перейти с позиций мелкобуржуазной демократии на позиции рабочего класса. Именно такой смысл имело их общение с Гейне, Веертом, Фрейлигратом, их переписка с Ф. Лассалем, М. Каутской, М. Гаркнесс, их критика литературы «истинного социализма». Во имя этой цели они начали разрабатывать теоретические основы грядущего социалистического искусства, которое, «вероятно, только в будущем», как писал Ф. Энгельс, достигнет «полного слияния большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия» (с. 23); которое объединит социалистическую тенденциозность с последовательным реализмом и, даже воспевая героев революции, пойдет не по пути создания «восторженно преображенных рафаэлевских портретов», где «пропадает вся правдивость изображения», а станет лепить эти образы «суровыми рембрандтовскими красками» (с. 9), сохраняя и тут верность жизненной правде. Так вырастала из марксистской эстетической концепции *теория социалистического реализма.*

Убедительнейшим доказательством того, что мы имеем здесь дело не просто с выражением личных вкусов и субъективных пристрастий К. Маркса и Ф. Энгельса, а с продуманной и совместно ими выработанной эстетической концепцией, является полное единство приведенных выше суждений, хотя одно из них было сформулировано в 1850 году в рецензии, написанной К. Марксом и Ф. Энгельсом совместно, другие извлечены из писем Ф. Лассалю, написанных К. Марксом и Ф. Энгельсом независимо друг от друга почти десять лет спустя, а третьи — из писем Ф. Энгельса М. Каутской и М. Гаркнесс, написанных еще спустя тридцать лет! Особенно бросается тут в глаза отмеченное еще А. Луначарским в предисловии к первому изданию сборника «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» поразительное сходство их писем Ф. Лассалю. К. Маркс жил в это время в Лондоне, а Ф. Энгельс — в Манчестере, и, судя по их переписке, никакого обмена мнений о «Франце фон Зиккингене» между ними не было. Однако разбор этого произведения, его оценка, выделение теоретических проблем и их решение (например, противопоставление шиллеровского и шекспировского методов), наконец, сама структура анализа оказались абсолютно одинаковыми!

И еще в одном отношении письма эти чрезвычайно интересны — они убедительнейшим образом опровергают распространяемое противниками марксистской эстетики представление, будто наш подход к искусству игнорирует его специфические художественные и эстетические качества, будто К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин сводили искусство к идеологии, а процесс его развития — к пассивному отражению экономического движения общества. Правда, именно такой вид принимала марксистская эстетика в сочинениях некоторых ее упростителей и вульгарных толкователей, однако классики марксизма-ленинизма представляли себе дело совсем иначе. Читая, например, письмо К. Маркса Ф. Лассалю, мы обнаруживаем, что анализ «Франца фон Зиккингена» начинается здесь с оценки композиции драмы, характера развития действия и такого «чисто формального», по выражению К. Маркса, момента, как качества самого стиха («раз уж ты писал стихами, то мог бы отделать свои ямбы несколько более художественно. Впрочем, — добавлял он, — хотя *профессиональные поэты* и будут шокированы этой небрежностью, я, в общем, считаю ее преимуществом, так как у наших поэтов-эпигонов не осталось ничего, кроме формального лоска» (с. 18–19). Точно таким же оказывается построение письма Ф. Энгельса Ф. Лассалю: «Прежде всего коснусь формы. Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу. В области стихосложения Вы, однако, позволили себе некоторые вольности, которые, впрочем, больше мешают при чтении, чем на сцене» (с. 22). Призывая Ф. Лассаля придать пьесе большую сценичность и ликвидировать длинные монологи персонажей, Ф. Энгельс замечал даже: «*Идейное содержание,* конечно, должно при этом пострадать, но это неизбежно» (с. 23). В самом ходе анализа «Франца фон Зиккингена» и К. Маркс, и Ф. Энгельс с необыкновенной глубиной ставили ряд важных проблем, затрагивающих специфику художественного изображения жизни,— проблему построения характера героя, соотношение идеализации, типизации и индивидуализации, значение наследия Шекспира.и Шиллера для современной драматургии и т. д. Вполне обоснованной оказалась поэтому резюмирующая фраза письма Ф. Энгельса: «Как видите, и с эстетической, и с исторической точки зрения я предъявляю к Вашему произведению чрезвычайно высокие, даже *наивысшие* требования...» (с. 26).

В этом же ключе осуществлен Ф. Энгельсом и анализ повестей М. Каутской и М. Гаркнесс — напомню лишь такие общеизвестные места из этих писем, как признание того, что в искусстве тенденция художника должна выступать не обнаженно-декларативно, как в публицистических сочинениях, а «сама по себе вытекать из обстановки и действия», что ее «не следует особо подчеркивать», что «писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (с. 5), или же суждение о реализме Бальзака, позволившем ему превзойти по глубине и точности изображения истории французского общества всех ученых «специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых», и одновременно преодолеть собственные идейные заблуждения (с. 7).

В этой связи заслуживает быть особо отмеченным тот такт, то уважение к личности художника и особенностям его замысла, которые определили и характер критических суждений, и самый стиль всех этих писем. Упрекая, например, М. Гаркнесс в том, что она несправедливо представила рабочий класс как пассивную массу, лишенную революционных потенций, Ф. Энгельс завершил свое письмо такой характерной фразой: «В Ваше оправдание я должен признать, что нигде в цивилизованном мире рабочий класс не проявляет менее активного сопротивления... чем в лондонском Ист-Энде. И почем я знаю, не было ли у Вас достаточных оснований для того, чтобы довольствоваться на этот раз изображением пассивной стороны жизни рабочего класса, оставляя активную ее сторону для другого произведения?» (с. 8).

Хотелось бы обратить внимание читателя и на весьма интересный последний раздел второго тома сборника, названный составителем «Литература в жизни Маркса и Энгельса». Собранный здесь материал воспоминаний показывает широту их художественной эрудиции, их нежную любовь к искусству и тонкое понимание своеобразия психологии художника, творческого процесса и самих художественных творений.

И в теоретических работах классиков марксизма мы находим ряд крайне важных суждений, характеризующих своеобразие эстетического сознания, художественного творчества и художественного развития. Ограничусь лишь двумя наиболее яркими примерами. Именно специфический характер эстетического чувства характеризовал К. Маркс, когда писал в экономическо-философских рукописях 1844 года, что *«чувство,* находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь *ограниченным* смыслом. Для изголодавшегося человека не существует человеческой формы пищи... Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу; торговец минералами видит только меркантильную стоимость, а не красоту и не своеобразную природу минерала...» (с. 127). Именно специфику искусства, как особого способа «освоения» человеком действительности, выявлял К. Маркс, противопоставляя художественную, религиозную, практически-духовную формы ее освоения тому способу, посредством которого осваивает мир «мыслящая голова», т.е. способу абстрактно-логического, концептуального, научно-теоретического познания (с. 66). И именно на специфику развития искусства указывал К. Маркс в известном рассуждении о неравномерности научно-технического и художественного прогресса. «Относительно искусства известно, — писал он в экономических рукописях 1857—1858 гг., — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего...» Здесь же К. Маркс подчеркивал и другую особенность искусства — способность созданных в далеком прошлом произведений «доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом» (с. 120–121).

Однако, тонко понимая и постоянно учитывая специфику эстетических ценностей и художественного творчества, К. Маркс и Ф. Энгельс рассматривали

ее не как качество, опровергающее социальную природу красоты и искусства, а лишь как *особый способ проявления их общественной природы*. Для построения основ новой эстетической теории существенно важно было поэтому в первую очередь выявить общественный характер искусства, его связь с другими формами общественного сознания и с общественным бытием. Исходя из сделанного ими великого открытия: «Способ производства материальной жизни обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще», К. Маркс и Ф. Энгельс и рассматривали искусство как отрасль духовного производства, характеризовали весь ряд «юридических, политических, религиозных, художественных или философских» форм осознания общественного бытия (с. 79) и подчеркивали, что «политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии», хотя каждая область духовной жизни обладает и относительной самостоятельностью, собственной активностью и способностью взаимодействия с другими (с. 88).

Идеалистически и метафизически мыслящие теоретики считают такой подход к эстетическим явлениям не имеющим никакого отношения к эстетике, ибо эту последнюю они — со времен Канта — толкуют как науку, призванную выделять «чистую культуру» эстетического, анализировать отличие эстетического от неэстетического (практического, познавательного, религиозного и т. д.), художественного от нехудожественного (научного, публицистического, технического и т. п.). Марксизм же потому и сказал новое слово в истории мировой эстетической мысли, что он *не изолировал* эстетические и художественные ценности от жизненно-реального их контекста, а раскрыл свойственную им *диалектическую связь социально-общего и специфического,* конкретизацию общего в специфическом. При этом «общее» — решаюсь повторить это еще раз — оказывалось не абстрактно-духовной субстанцией идеалистической эстетики и не естественно-природной субстанцией материалистической эстетики просветителей и позитивистов, а началом *социальным* — ведь в марксистском освещении и труд, и любые иные формы практической деятельности людей, и их сознание, их идеология и психология, их язык представали как общественный труд, общественная практика, общественное сознание, общественная идеология, общественная психология, общественный язык.

Таковы общие контуры той эстетической концепции, которая может быть раскрыта в мозаике представленных в сборнике статей, писем, фрагментов разнообразных сочинений и рукописей. Концепция эта предстает перед нами как принцип внутренней связи различных конкретных теоретических и критических суждений, как порождающая их единая методологическая позиция, как система идей, а не как систематическое, последовательно изложенное и охватывающее всю проблематику эстетической науки учение. Такой законченной теоретической постройки К. Маркс и Ф. Энгельс действительно не создали, и с этим фактом нельзя не считаться. Общие философско-методологические позиции классиков марксизма, равно как и методология их деятельности в разных конкретных отраслях знания — в политической экономии или в исторической науке,— дают нам все

основания утверждать, что в науке об искусстве для них была неприемлема и традиционная спекулятивная «эстетика сверху», опрокидывавшая на художественную культуру всеобщие философские конструкции, и позитивистская «эстетика снизу», которую примерно в это же время обосновал Г. Фехнер, пытаясь оторвать эстетическое исследование от философии и замкнуть его в плоскости экспериментально-психологического анализа. Если уж пользоваться предложенным Г. Фехнером способом пространственного определения методологических позиций эстетики, го марксистские принципы построения теории искусства можно было бы, пожалуй, назвать «эстетикой изнутри», поскольку признание социальной детерминированности художественной деятельности и историко-художественного процесса ни в малейшей степени не отменяет научной необходимости изучения эстетического сознания и художественной практики в их специфической структуре, которая по-своему преломляет общие законы духовной деятельности и духовного развития общества. Поэтому ни точка зрения «сверху», ни точка зрения «снизу», односторонне схватывающие в этом феномене либо общее, либо эмпирически единичное, частное, не могут раскрыть диалектики социальной обусловленности и относительной самостоятельности художественной жизни, объяснить механизм перерастания основных законов исторического развития общества в специфические закономерности развития художественной культуры. Для этого необходимо внимательнейшее, скрупулезнейшее изучение всего богатства накопленного историей художественного «материала», исключающее поверхностное, легковесное, дилетантское решение эстетических проблем «с налету» и «на глазок», исходя из того, как *должно было бы* обстоять дело согласно нашим общим философским и социологическим представлениям, а не из того, как *было и есть* в действительности.

Догматическое толкование или научный анализ?

История должна изучаться объективно, и ее не следует, как хорошо известно, ни ухудшать, ни улучшать. Это относится в полной мере и к истории марксистско-ленинской эстетики. Однако именно желание «улучшить» ее приводило нередко к тому, что в эстетическом наследии К. Маркса и Ф. Энгельса хотели видеть не только и не просто целостную систему идей, а изложение законченной и всеохватывающей теории, содержащей в себе готовые решения на все случаи жизни. А это приводило к вытеснению научного подхода к изучению этого наследия чисто догматическим «толкованием текстов». Именно так приходится расценить убеждение некоторых неумеренных ортодоксов, что у К. Маркса и Ф. Энгельса можно найти ответы едва ли не на все конкретные вопросы, встающие в процессе художественного развития, и что их эстетическая концепция нуждается не в творческом развитии, а всего лишь в комментировании, популяризации и применении к явлениям мировой истории искусства и современной художественной практики. С этим связаны и попытки найти у К. Маркса и Ф. Энгельса решение эстетиче-

ских проблем там, где есть только их постановка, или же стремление к предельно расширительному истолкованию смысла ряда их совершенно конкретных эстетических суждений. Наконец, тот же самый источник имеет укоренившееся у нас довольно прочно, хотя и абсолютно недопустимое с научно-источниковедческой точки зрения, игнорирование принципиальных различий между черновыми набросками мысли и отточенными формулировками сочинений, подготовленных автором к печати, или между суждениями, высказанными в частном письме без какого-либо расчета автора на их опубликование, и идеями, изложенными в книгах и статьях, обращенных к читающей массе, к обществу, к потомкам.

Если бы К. Маркс и Ф. Энгельс изложили сумму своих эстетических идей в виде законченной и систематически разработанной теории, ее структура, логика связи всех ее звеньев была бы столь же очевидна и недискутабельна, как очевидна и определенна она, например, в «Лекциях по эстетике» Гегеля или в «Эстетических отношениях искусства и действительности» Чернышевского. Поскольку же подобной задачи основоположники марксизма перед собой и не ставили, нам приходится самостоятельно раскрывать внутреннее строение системы их эстетических идей, а это оказывается не таким уж простым делом. Достаточно сопоставить разные варианты сборника «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» — четыре русских издания, два французских, несколько немецких, а также австрийское, американское, итальянское и другие, — чтобы бросился в глаза не столько разный объем представленного в каждом из них материала, сколько весьма существенные расхождения в его организации и компоновке. Между тем композиция такого рода хрестоматии — дело отнюдь не формальное, как может показаться на первый взгляд. Поскольку сборник составлен из статей, писем и фрагментов, извлеченных из самых разнообразных сочинений, группировка этого материала и его рубрикация приобретают глубочайший содержательный смысл, ибо претендуют на воссоздание *действительной структуры* эстетических взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса, принципов сопряжения и взаимосвязи их эстетических идей. Можно понять поэтому составителя французских антологий Ж. Фревиля, который специально оговаривал в предисловиях относительность произведенного им членения и распределения материала, и трудно понять Мих. Лифшица, который ограничился заявлением, что «при расположении отрывков составитель руководствовался прежде всего их содержанием» (т., I, с. XXXII), ни слова не сказав о гипотетичности соответствия структуры сборника структуре эстетической концепции К. Маркса и Ф. Энгельса, — руководствоваться содержанием отрывков приходится часто в зависимости от того, как это содержание составителем интерпретируется. Например, приводившиеся выше суждения классиков марксизма о творчестве человека «по законам красоты», об особенностях эстетического чувства, о возвышенном, трагическом и комическом в реальной истории общества составитель включил в разделы «Общие вопросы художественного творчества» и «Искусство в классовом обществе», создавая, таким образом, представление, будто в системе взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса «эстетическое» было подчинено «художественному» и растворено в нем, будто оно понималось ими лишь

как момент искусства, а не как ценностное качество реальной жизни, трудовой практики, социального развития. Думается, что есть по крайней мере не меньше оснований предполагать обратное, то есть считать, что, говоря о способности человека «формировать материю также и по законам красоты», К. Маркс имел в виду *не только искусство,* а говоря о трагических и комических фазисах исторического процесса, К. Маркс и Ф. Энгельс подразумевали *совсем не искусство.* Весьма странной оказывается в этом же сборнике такая рубрикация, при которой параграф «Возникновение искусства» включается в раздел «Искусство в классовом обществе», хотя всем известно, что искусство возникает в доклассовом обществе, а важнейшее, основополагающее для эстетики рассуждение К. Маркса об отличии художественного освоения мира от теоретического мышления попадает в параграф «Различные замечания», завершающий первый раздел и следующий за параграфами «Идеалистическое понимание трагического» и «Эстетика Гегеля». Подобную «реконструкцию» внутренней логики строения эстетической концепции К. Маркса и Ф. Энгельса приходится признать по меньшей мере спорной.

Столь же существенно в этом плане то место, которое отводится в разных вариантах сборника письмам К. Маркса и Ф. Энгельса Ф. Лассалю, М. Каутской и М. Гаркнесс. Центральной проблемой, рассматриваемой в них, является проблема реализма. Поэтому найти в сборнике то или иное место для данных писем — значит установить, какое место в системе эстетических воззрений К. Маркса и Ф. Энгельса занимала проблема реализма: понимали ли они реализм как некий *общий принцип* художественного творчества, вечный для истории искусства, или же как метод, сформировавшийся в *определенную историческую эпоху*. Во французских антологиях, составленных Ж. Фревилем, письма эти включены в тот раздел сборника, который посвящен вопросам истории художественной культуры XIX века, и взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса на реализм приобретают соответственно конкретно-исторический смысл; в американском, австрийском и повторяющих их изданиях интересующие нас документы отделяются от историко-художественного раздела и выделяются в предваряющий его самостоятельный раздел «Реализм»; еще дальше пошел в этом направлении Мих. Лифшиц, объединив эти письма под особой и весьма ответственной в теоретическом отношении рубрикой «Общие вопросы художественного творчества», отчего представлениям К. Маркс и Ф. Энгельса о реализме придан внеисторический характер (интересно, что такая рубрика появилась впервые в издании 1937 года; в издании 1933 года, подготовленном Мих. Лифшицем совместно с Ф. Шиллером и под редакцией А. Луначарского, ее еще не было). Но если в варианте 1937 года и в основанных на нем немецких изданиях данная рубрика открывала историко-художественный раздел, то в двух последних советских изданиях она оказалась вынесенной в начало всего сборника, предваряя даже такие его разделы, как «Материалистическое понимание истории культуры», и все последующие.

В настоящей статье нет возможности привести сколько-нибудь обстоятельную аргументацию при определении сравнительной ценности всех этих попыток установить место концепции реализма в системе эстетических взглядов К. Маркса

и Ф. Энгельса: могу лишь заметить, что все их философско-историческое учение, вся их общефилософская и искусствоведческая методология, а также многочисленные конкретные суждения на эстетические темы, в том числе и содержащиеся в письмах Ф. Лассалю, М. Каутской и М. Гаркнесс, решительно восстают против приписывания им внеисторического понимания реализма.

В письме Ф. Энгельса к М. Гаркнесс дано определение: «...на мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (с. 6—7). Мне кажется, в контексте данного письма нетрудно увидеть, что это определение *непосредственно* характеризует реализм в повествовательных жанрах литературы XIX века и с большой осторожностью может применяться нами к другим эпохам, другим жанрам литературы и другим видам искусства, — ведь в наследии Ф. Энгельса нет указаний на то, к какому времени он относил возникновение реализма и как понимал модификации этого метода в разных видах и жанрах искусства. Между тем догматическое отношение к данному письму позволило многим теоретикам увидеть в этом определении некую тотальную «формулу реализма», относящуюся якобы ко всем жанрам, всем видам и всем историческим эпохам в истории искусства.

Догматический подход к теоретическому наследию классиков марксизма есть верность букве, а не смыслу, формулам, а не идеям, цитатам, а не мыслям. Однако преданность текстуальной стороне наследия лишь кажется в этом случае абсолютной — на самом деле догматизму свойствен произвольный, конъюнктурный отбор «цитат», заслуживающих быть пущенными в обращение, от не заслуживающих этого по тем или иным причинам. Если, например, суждения К. Маркса и Ф. Энгельса о реализме и о тенденциозности искусства приводятся в любой работе по эстетике, то некоторые их не менее важные в теоретическом отношении мысли либо попросту игнорируются, либо, в лучшем случае, цитируются обрывочно и вскользь, не удостаиваясь каких-либо комментариев. Так обстоит дело с утверждением К. Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком» (с. 155), или же с упоминавшимся выше его рассуждением о том, что научно-теоретическое мышление, то есть «переработка созерцания и представлений в понятия», есть способ освоения мира, принципиально отличающийся от «художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира» (с. 66). Между тем это место из экономических рукописей 1857–1858 годов заслуживает самого пристального внимания и разъяснения: необходимо установить, прежде всего, что понимает К. Маркс под «практически-духовной» формой освоения действительности, необходимо, во-вторых, объяснить, почему К. Маркс сближает искусство с религией и противопоставляет их вместе научному познанию. Но в любом случае следует признать, что изложенная здесь мысль имеет важнейшее значение для теории искусства, как и то, что мысль К. Маркса о значении художественной образованности для полноценного восприятия искусства есть исходный пункт теории эстетического воспитания. Остается лишь удивляться тому, что в сборнике «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» одно из этих суждений

затерялось в параграфе «Меновая стоимость, деньги и мировая культура», а второе мы находим в конце первого раздела под рубрикой «Различные замечания», что достаточно определенно говорит об отношении к нему составителя.

Высвобождение из плена упрощенного, одностороннего, вульгарного понимания искусства позволяет марксистской эстетической науке по достоинству оценить эти мысли К. Маркса и, основываясь на них, раскрыть всю противоречивую сложность структурных и исторических взаимоотношений художественного творчества с наукой, с одной стороны, и с религией, с другой, позволяет постичь диалектическую связь эстетического восприятия людьми искусства и эстетического воспитания искусством людей.

Размеры этой статьи не дают возможности умножить приведенные примеры. Но думается, сказанного достаточно, чтобы еще раз подчеркнуть, как вредно догматическое отношение к эстетическому наследию К. Маркса и Ф. Энгельса.

Несомненно, многое в изучении этого наследия уже сделано историками марксистской эстетики, но в дни празднования 150-летия со дня рождения К. Маркса крайне уместно было бы сказать, что еще больше тут следует сделать, если мы хотим быть достойными светлой памяти великого учителя. При этом стоит почаще вспоминать, что говорил К. Маркс о некоторых своих «учениках»: если они марксисты, тогда я не марксист...

Сто лет спустя

При всех трудностях, которые пришлось пережить марксистской эстетике за вековую свою историю, она росла, крепла, развивалась вглубь и вширь. На фундаменте, заложенном К. Марксом и Ф. Энгельсом, вырастали этажи большого и сложного здания, и хотя сооружение это далеко еще не достроено, его общая конфигурация, его план и форма многих его частей прорисовываются все более и более отчетливо. Если несколько десятилетий тому назад марксистская эстетическая литература сводилась к статьям и монографиям, освещавшим отдельные проблемы философии искусства и методологии искусствознания, то в последнее время наряду со все более серьезной работой в этом же направлении — направлении глубинного исследования конкретных эстетических проблем, делаются один за другим опыты обобщения накопленного за сто лет теоретического материала, опыты систематического изложения всего содержания марксистско-ленинского эстетического учения. Такого рода сочинения пишутся в СССР, в Болгарии, в Венгрии, в Германии и в других странах. Они создаются индивидуальными и коллективными усилиями, иногда имеют исследовательский, иногда — учебно-методический, иногда — популяризаторский характер, они неравноценны по теоретическому уровню, они заключают в себе немало дискуссионных положений, но при всем том они свидетельствуют о результативности исторического движения марксистской эстетической мысли.

Закономерность и необходимость этого движения определялись тем, что основы нового эстетического учения, разработанные К. Марксом и Ф. Энгельсом в середине прошлого столетия, и *позволяли* быть развитыми, и *требовали* дальнейшего развития. Позволяли — потому что эстетическая наука имеет дело с большим количеством проблем, которые основоположниками марксизма либо вообще не ставились, либо решались в самой общей форме, либо рассматривались в рукописях и письмах, не предназначавшихся к опубликованию и остававшихся долгие годы неизвестными их ученикам и последователям. Требовали — потому что эстетическая наука не может не развиваться вместе с развитием общества, культуры, философии, искусства, других наук. А во всех этих отношениях время, прошедшее после смерти К. Маркса и Ф. Энгельса, было и продолжает быть эпохой грандиозных перемен.

Во-первых, яркий эстетический ореол имели в XX веке революционная борьба рабочего класса, формирование социалистических общественных отношений, кризис буржуазного мира.

Во-вторых, в XX веке радикально менялась художественная культура общества: социалистическое искусство, известное основоположникам марксизма лишь в первых его ростках, стало могучим художественным движением едва ли не во всех странах мира; формы критического реализма, в каких представал он в XIX веке перед аналитическим взглядом К. Маркса и Ф. Энгельса, существенно модифицировались. Развитие искусства ставило перед эстетической теорией одну загадку за другой; воздействие на искусство буржуазной, демократической и социалистической идеологий складывалось бесконечно более сложно и противоречиво, чем в творчестве современников К. Маркса и Ф. Энгельса — Гейне или Фрейлиграта, Бальзака или Золя; наконец, сама структура художественной жизни общества претерпела в XX веке глубочайшие трансформации благодаря бурному развитию средств массовой коммуникации — печати, фотографии, кинематографии, радиовещания, телевидения — и рождению на их основе новых способов «доставки» искусства широчайшей массе людей и новых форм художественного производства, короче, благодаря появлению небывалой прежде «массовой культуры» и неизвестных прошлому взаимоотношений «высокого» искусства и всевозможных вариаций массового искусства, «зрелищ», как называл его В. И. Ленин.

В-третьих, развитие эстетики марксизма определялось движением в мире науки, поскольку эстетическая теория непосредственно соприкасается с самыми различными отраслями знания.

Стремление теоретически осмыслить эстетическую значимость тех социально-исторических процессов, которые развернулись в XX веке, привело марксистскую эстетическую мысль к углубленному исследованию проблемы эстетической ценности в ее общем философском содержании и в таких ее конкретных проявлениях, как прекрасное, возвышенное, героическое, трагическое, безобразное, низменное, комическое. Интересы современной художественной практики и методологический контакт со смежными науками определили видное

место в марксистской эстетической науке проблем социологии и гносеологии искусства, проблемы содержания и формы, проблемы творческого метода, теории социалистического реализма, теории эстетического воспитания.

Нет ничего удивительного в том, что при разработке всех этих проблем разгорались острейшие дискуссии, некоторые из которых длятся по сей день, не приводя пока что эстетиков-марксистов к единству взглядов. Но нужно ли считать это только слабостью современной марксистской эстетики? Не правильнее ли усматривать в столкновении разных точек зрения *нормальное состояние* познающей мысли? Ведь марксистско-ленинская эстетическая теория — не сумма догм или аксиом, а живая, развивающаяся научная дисциплина, прогрессивное движение которой (как и любого другого познавательного процесса) невозможно без постоянного возникновения и разрешения противоречий. Можно быть уверенным в том, что раньше или позже эстетики, стоящие на позициях марксизма, достигнут единодушия в решении проблем, остающихся еще сегодня дискуссионными, потому что научный спор — не самоцель, а способ добывания истины. Нужно, однако, иметь в виду, что стоит установить некую истину, как дальнейшее развитие ненасытного познания рождает новые сложности и возбуждает новые дискуссии, и этот процесс бесконечен. При этом следует видеть принципиальное различие между теоретическими спорами в среде эстетиков-марксистов и теми боями, которые на протяжении всей своей истории марксистская эстетическая мысль вела и продолжает вести сегодня с эстетикой буржуазной.

Развитие марксистской эстетики не было и не могло быть замкнутым процессом С одной стороны, она была связана со всем предшествующим опытом мировой эстетической мысли, опиралась на него и развивала его научные достижения; вместе с тем, марксистская эстетика впитывала в себя все научно ценное, что содержалось в современной науке, в том числе и в буржуазной, в соответствии с известным методологическим указанием В. И. Ленина, призывавшего отличать в этой последней ложные общие теории и верные частные положения. С другой стороны, интересы развития самой эстетики как науки и интересы идеологической борьбы требовали от эстетиков-марксистов разоблачения ложности и реакционности тех концепций, с помощью которых буржуазная мысль пыталась и пытается ныне подчинить себе художественную культуру. В этом-то противоборстве росла, крепла и самоопределялась эстетика марксизма-ленинизма.

Одним из убедительных свидетельств силы, обретенной эстетикой марксизма, является заметное изменение отношения к ней буржуазной эстетики. Совсем еще недавно само существование марксистского эстетического учения попросту не замечалось буржуазными теоретиками; не только в сочинениях по истории эстетической мысли, написанных в конце XIX и начале XX вв., но и в опубликованной в 1939 году «Истории эстетики» К. Гилберт и Г. Куна (знакомой нашему читателю по русскому переводу) нет даже упоминания об эстетическом учении марксизма-ленинизма. Но уже десять лет спустя американский ученый С. Э. Хаймен в исследовании, посвященном методологии современного литературоведения, связывал один из четырех основных принципов объяснения исто-

рико-литературного процесса с влиянием идей К. Маркса. В вышедшей в 1951 г. в Швейцарии книге М. Верди «Общее литературоведение» говорится о «марксистской трактовке литературы» как о «наиболее принципиальной форме» социологической интерпретации художественного творчества. В работе видного итальянского теоретика и историка эстетики Г. Морпурго-Тальябуэ «Современная эстетика» (1960), рассматривающей развитие эстетической мысли на протяжении последних полутора веков, несколько параграфов главы «Искусство для общества» специально посвящены возникновению и развитию марксистской эстетики. Это тем более примечательно, что автор не скрывает своего резко отрицательного отношения к эстетической концепции К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина и их последователей, что основные положения нашей эстетической теории он излагает, мягко выражаясь, весьма неточно (чего стоит, например, трактовка ленинского принципа партийности искусства как лозунга «искусство для партии»!), что он крайне узко осведомлен о развитии марксистской эстетической мысли в последние десятилетия. И все же Г. Морпурго-Тальябуэ вынужден считаться с тем, что эстетика марксизма существует уже более ста лет и пользуется в мировой культуре все большим влиянием. Нечто подобное мы видим и в книге профессора Сорбонны Р. Байе «История эстетики» (1961). Более объективной нужно признать позицию американского эстетика Т. Манро, который в уже упоминавшемся исследовании проблем философии истории искусства (оно вышло в начале 60-х годов) отвел описанию марксистской концепции целую главу («Марксистская теория развития искусства: социально-экономический детерминизм и диалектический метод»). Если Г. Морпурго-Тальябуэ нашел в сборнике «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» «сотни чрезвычайно интересных страниц, раскрывающих личность Маркса и личность Энгельса, их литературную культуру, их вкусы», но не увидел там «почти ничего, что имело бы отношение к теории искусства», то Т. Манро говорит именно о «марксистско-ленинской теории развития искусства» и пытается охарактеризовать основные этапы ее формирования. К сожалению, и его эрудиция оказывается здесь весьма ограниченной — в советской эстетической литературе он знает лишь некоторые работы 30—40-х годов и потому совершенно неосновательно полагает, будто в последнее десятилетие положение в советской теоретической мысли изменилось «только в очень незначительной степени», и не видит того позитивного, что сделано в эти годы.

Одной из важных причин завоевания марксистско-ленинской эстетикой высокого международного авторитета является ширящаяся с каждым десятилетием интернациональная сфера ее действия. Если в 20-е годы влияние марксизма коснулось за пределами советской страны лишь нескольких немецких искусствоведов, если в 30-е годы марксистская методология стала внедряться гораздо более активно в науку об искусстве ряда европейских стран — Англии, Франции, Болгарии, — то в наше время самое деятельное участие в разработке эстетической теории марксизма и в ее конкретном применении при исследовании историко-художественного процесса принимают наряду с советскими учеными ученые всех социалистических и многих капиталистических стран.

Нужно ли доказывать, какую великую роль в дальнейшем развитии марксистской эстетической мысли может сыграть укрепление международного сотрудничества эстетиков-марксистов и такое обсуждение сложных теоретических проблем, которое сплачивало бы, а не разъединяло их силы, которое помогало бы двигать науку вперед, отделять истину от заблуждений, преодолевать рецидивы догматических и ревизионистских тенденций, вести совместную борьбу против всех современных вариаций идеалистической эстетики.

О путях развития современной культуры[1]

1.

Самый трудный раздел исторической науки — изучение современного этапа истории, ибо познание современности предполагает ее рассмотрение как *движение от прошлого к будущему.* Между тем будущее людям неведомо, отчего научное предвидение нередко вообще считают невозможным — вспомним хотя бы «Нищету историзма» К. Поппера или страх А. Галича перед теми общественными деятелями, которые «знают, как надо»... И для этого есть серьезные основания — претензия русских марксистов на «подлинно-научное предвидение будущего», оправдывавшая попытку построить коммунистическое общество в полуфеодальной стране (вопреки учению самого К. Маркса), оказалась несостоятельной и скомпрометировала само убеждение в возможности научного прогноза.

Решение и развитие в конце XX века новой науки — *синергетики,* изучающей закономерности процессов самоорганизации и реорганизации сложных систем, создало новые условия для познания современности, позволив видеть в ней очередной этап превращения единого исторического типа упорядоченности социального организма и связанной с ним культуры в другой, превращения, осуществляющегося через смену гармонии хаосом, в котором вызревает новая, более сложная гармоническая структура, причем процесс этот протекает *нелинейно,* — интуитивный поиск оптимального решения данной задачи может происходить только «методом проб и ошибок», как называют это психологи, а значит, испытываются разные варианты реорганизации общественных отношений и культурной **деятельности;** только сила притяжения будущего — действие так называемого «аттрактора» — определяет преимущества того или иного из этих вариантов (1). Но это означает, что это движение, кажущееся хаотическим, является в действительности переплетением разнообразных столкновений старого и нового, традиционного и инновационного, устоявшегося и экспериментального, с естественным в подобных обстоятельствах широким спектром соотношений деструктивного и конструктивного и соответствующим богатством эмоциональных реакций современников — от трагического переживания уходящего и отвращения к нарождающемуся до безотчетной веры в благость обновления жизни, и включая

[1] Переработанный вариант главы из книги «Философия культуры» (СПб., 1996).

отстраненно-ироническое, а подчас и ерническое, отношение к непонятному происходящему...

Во всяком случае, уже несколько десятилетий наиболее проницательные социологи, культурологи, философы, политические деятели и представители художественной культуры оценивают происходящее в Западном мире как *конец одного и начало другого этапа его истории;* чаще всего этот этап определяют чисто формально, не видя главного его содержательного отличия от предыдущего, с помощью словечка «пост» — как «посткапиталистическое общество», или «постиндустриальное», или «постисторическое», а его культуру как «постмодернизм», или «постцивилизацию», или вообще «посткультуру»; известны, однако, и попытки содержательной характеристики, выраженные в понятиях «информационная» или «технологическая цивилизация». Примечательно и то, что когда некоторые экономисты и политики в нашей стране называют ее радикальные социокультурные преобразования «переходом к капитализму», то за этим часто следуют коррективы: «не к тому капитализму, каким он был в» прошлом веке или даже в начале нынешнего, а к тому, каков он сейчас в развитых странах Европы и США», — т. е., в сущности, к «посткапитализму», к «информационной цивилизации» и к «постмодернистской», а не к модернистской, культуре.

В чем же существо этого *«пост»* и причины, вызвавшие разрушение того типа упорядоченности, который сложился в экономике, политике, культуре в эпоху развитого капитализма?

2.

Суть этого процесса описана в трактатах Д. Белла, З. Бжезинского, Е. Масуды, А. Тоффлера, Ф. Джеймсона, А. Турена, Ф. Фюре и ряда других мыслителей (см. 2), пришедших к выводу, что во второй половине XX столетия уровень научно-технического развития человечества делает и возможным, и необходимым решительное преодоление тех индивидуалистически-эгоистических сил в экономике и политике, которые были порождены капиталистическим производством и рынком и нашли свое закономерное выражение в культуре модернизма. Решительно отвергая тот способ решения этой исторической задачи, который был испробован тоталитаристской рефеодализацией общества в обоих его вариантах — большевистском и фашистском, авторитетнейшие экономисты и политики осознали необходимость такой реорганизации буржуазного общества, какая получила название «конвергенции» и которая в самых различных вариантах практически реализуется на протяжении последних десятилетий: я имею в виду различные формы связи интересов частного капитала, рыночной конкуренции, национальных государств, политических партий с интересами социального целого в масштабах страны, региона, всего человечества — напомню поиски компромиссов между буржуазно-демократическими и социалистическими партиями в масштабах национальных, в более широком, межнациональном масштабе — воз-

никновение экономических, политических, военных объединений европейских стран, а в общечеловеческом масштабе — создание Организации Объединенных наций и ЮНЕСКО... На языке синергетики это означает необходимое для жизнеспособности сложной системы согласование интересов целого и интересов каждой ее подсистемы, а в них — каждого элемента, ибо подавление одних интересов другими ведет либо к окостенению системы и ее смерти от невозможности развития (ситуация мнимосоциалистического тоталитаризма), либо к распаду системы под влиянием столкновения ее различных частей (ситуация анархического индивидуализма). Неудивительно, что ценой трагических ошибок страны распавшегося Советского Союза приходят к осознанию необходимости движения в этом же направлении, нащупывая разные формы связи частнособственнического производства и частно-рыночных отношений с государственным регулированием и производства, и рынка, а затем и формы интеграции в масштабе СНГ, и еще шире — в общеевропейском, общеазиатском и мировом масштабах.

Недавно известный французский историк Ф. Фюре в интервью журналу «Экспресс» по поводу выхода его новой книги «Иллюзия прошлого», посвященной неудавшейся попытке воплощения коммунистической идеи в СССР и в других странах, отношениям между социализмом, фашизмом и буржуазной демократией, заключил: «В западных демократиях не могут отказаться от поиска посткапиталистического общества», потому что не только коммунизм и фашизм, но и капитализм не сумел обеспечить осуществление принципа «свободы и равенства» людей. И хотя идея «мессианской роли пролетариата» умерла, «мы попрежнему будем спорить о проблемах воссоздания другого общества», чем существующие ныне, хотя «каким оно будет — никто не знает»...

Итак, существо начавшегося на наших глазах процесса, его объективная стратегическая цель — *поиск путей гармонизации внутри социальных, внутри культурных и экологических (социо-культурно-природных) отношений, испытания всех возможных средств достижения данной цели и прежде всего — преодоление антогонизмов и драматических конфликтов между дошедшими в середине XX века до крайней степени противостояния силами общественной жизни и культуры.*

Ее развитие в Западном мире — и на Востоке, в той мере, в какой он пошел по западному пути (в Японии, Турции, Египте и ряде других стран, преодолевающих ожесточенное сопротивление *реак*ционного исламского фундаментализма и буддийского консерватизма), отражает этот процесс поиска новых, посткапиталистических духовных основ морали, искусства, философствования, религиозного мышления; объективный смысл этого поиска — преодоление воплощенной в модернизме абсолютизации прав индивидуума, но не ценой возвращения к абсолютизации прав общества, государства, идеологии подчинять себе сознание и поведение каждой личности (как это свойственно всем добуржуазным типам общества и традиционалистской культуры).

По сути дела, то, что получило бессодержательное название «постмодернизма» (ибо оно означает всего лишь «то, что пришло после модернизма», ничего не говоря о том, *что же именно* сменяет модернистскую ментальность

в культуре), весьма разнородное и по смысловым и стилевым параметрам, и по своим проявлениям в различных областях культуры, кажущееся хаотичным в этой своей разнородности (3), более проницательному взгляду раскрывает порождающий его *широкий спектр сопряжений* противоположных начал — модернистского и классического, оригинального и традиционно индивидуально-своеобразного и общезначимого, элитаристского и массового, иррационального и рационального, научно-теоретического и художественно-образного, целостно-системного и фрагментарно-маргинального, фигуративного и абстрактного, реалистического и фантасмагорического, Западного и Восточного...

Вот почему безрезультатен спор — является постмодернизм продолжением модернизма или его отрицанием? (4) Истина тут диалектична: он *амбивалентен,* ибо использует, продолжает, развив сделанное модернизмом, и одновременно стремится преодолеть его эгоцентрическую самоизоляцию — полный разрыв с прошлым, с классикой, с традициями, с природной и социальной средой, с современной восточной культурой... И если мы хотим понять эту его, постмодернизма, глубинную суть и закономерность его появления и развития, как переходной фазы в истории культуры человечества, мы не должны ограничиться рассмотрением данного процесса в той или иной сфере культуры — в философии, или в живописи, или в литературе, или в архитектуре, потому что он протекает в разных ее областях крайне неравномерно и ни в одной полностью не раскрывается, а должны пытаться выявить его *инвариантную логику,* как бы она конкретно ни реализовывалась и в каком бы десятилетии нашего века это ни происходило, — ведь большие мыслители схватывают перспективу развития раньше, чем она становится общим достоянием; поэтому яркие проявления данного переходного этапа истории культуры можно встретить уже в первой половине нашего столетия, а во второй его половине целый ряд явлений, которые остаются типично модернистскими, даже если их создатели называют себя постмодернистами и искренне хотят быть таковыми...

Итак, что же отрицает постмодернизм в модернизме и что он у него унаследовал?

3.

Развитие буржуазного общества привело в начале XX века к тому, что просветительский культ Разума обернулся плоским рационализмом, бездушным, безразличным к судьбе человечества *сциентизмом;* технический Прогресс привел к своей уродливой крайности — к прагматическому утилитаризму, техницизму и вещизму; рождение и развитие Личности обернулось эгоистическим и эгоцентристским индивидуализмом, разрушительным для совместной жизни и деятельности людей; великое благо Свободы было незаметно подменено произволом; духовное развитие утонченной Элиты достигнуто за счет отторжения от высот подлинной культуры обезличенной и обездуховленной «массы». Такова социаль-

но-психологическая почва модернизма, и осознание опасности его односторонности для культуры как таковой сделало необходимым поиск способов разрешения проявившихся в нем трагических парадоксов буржуазной цивилизации.

Ее критики давно уже, начиная с Ф. Шиллера и романтиков, а в России со славянофилов и А. Герцена, видели выход либо в возвращении к патриархально-крестьянскому, феодально-религиозному типу культуры, либо в нравственном, эстетическом, художественном воспитании человечества, либо в его ориентации на «неразвращенный» западной цивилизацией Восток... Подобные представления, при всем их благородстве, были, конечно же, наивно-утопичными — человечеству не дано возвращаться к изжитым состояниям, как взрослый человек не может, как бы он того ни желал, вернуться в свое детство, не впадая в старческий маразм.... Реальным может быть только другой путь — точнее, *пути нелинейного перехода к более высокому уровню организации совместной жизни людей,* в котором были бы сохранены завоевания европейской цивилизации, — технический прогресс, высокая значимость науки, признание силы разума, сознательная целенаправленность всех человеческих действий, но найдены способы их сопряжения с нравственными и эстетическими ценностями; тем самым все, что может служить дальнейшему «очеловечиванию человека», его духовному возвышению, будет очищено от того, что губительно для его свободы, для его творчества, для его гармонического развития.

Системное рассмотрение модернизма как исторического типа культуры приводит к заключению, что отмеченные выше противоречия порождаются, с одной стороны, последовательным и всесторонним его антагонизмом со всем тем, что находится вовне этой культуры, — с природой, обществом и человеком, с классическим наследием и с современной культурой Востока (на языке теории систем речь идет об отношениях системы и ее среды), а с другой стороны — внутренней антагонистичностью самого содержания культуротворческой деятельности западного человека: элитарная культура противостоит массовой, ориентация деятельности на свободное формотворчество, подчиняющее объективную реальность произволу желаний субъекта, игры его воображения, капризам фантазии личности, мнящей себя демиургом, противостоит научной и технической ориентации мышления на освоение реальности. Мы убедимся в системном характере осмысления данной историко-культурной ситуации, если представим ее схематически (схема 1):

Все разрывы, расколы, противостояния, антагонизмы (обозначаемые на этой схеме зигзагообразными линиями), выразившиеся в разнообразных иррационалистически-субъективистских и неопозитивистских течениях в философии, в абстракционизме, абсурдизме, сюрреализме и тому подобных течениях в искусстве, в релятивизации всех ценностей и индивидуалистическом разобщении людей, сделавшие проблематичным само существование морали, и начинают преодолеваться тем движением культуры, которое пока что, за неимением лучшего, приходится именовать «постмодернизмом».

Действительно, он ищет способы преодоления тотального разрыва культуры и натуры, вылившегося в грозный экологический кризис середины XX века.

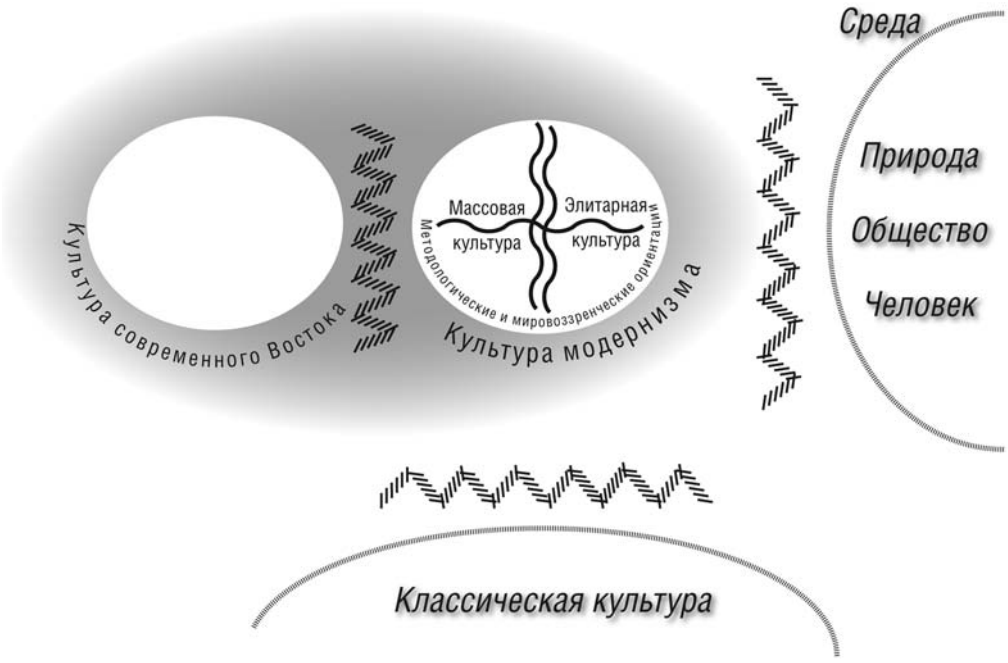


Схема 1. (Зигзагообразные линии — знаки разрыва, противостояния, конфронтации)

Переход от агрессивно-техницистского насилия культуры над природой к поискам гармонизации их взаимоотношений, к *диалогу с природой* стал сказываться в наше время в множестве самых различных форм — от радикального изменения производственных технологий и превращения экологических проблем в политические проблемы международного масштаба — таково невиданное во всей прошедшей истории движение «зеленых», которое вышло далеко за пределы эстетического, нравственно-религиозного, научно-исследовательского и медико-гигиенического осмысления необходимости диалога с натурой и приобрело политически-организованную форму, — до стремления зодчих как можно шире включать природу в структуру городов и встречных действий горожан, бегущих из мегаполисов в пригороды, строящих дачи, использующих отпуска для туризма... В искусстве, как всегда чутко отражающем все «подвижки» общественного сознания и осуществляющем таким образом свою функцию *самосознания культуры,* это выражается и в возвращении в живопись образов природы, вытолкнутых из искусства абстракционистским формотворчеством, и в той роли, какую изображение природы стало играть в художественной фотографии, в киноискусстве и в телевизионных программах.

Аналогичные изменения стали происходить в отношениях культуры и общества: их взаимная отчужденность, если не прямой конфликт, столь характерные

для первой половины столетия, сменились стремлением к *взаимосодействию,* необходимому для успешного и по возможности безболезненного решения всех жизненной важности проблем развития человечества. Ибо культура оказалась *единственной альтернативной силой по отношению к «силе насилия»,* если так можно выразиться, — к вооруженному, кровавому, военному способу разрешения социальных противоречий; отсюда — введение в обиход понятия «политическая культура», которое показалось бы в недавнем прошлом абсурдным, и его истолкование как способа *диалогического, а не силового,* решения всех социальных проблем; отсюда и признание *демократии* необходимым условием *культурного управления* жизнью общества. Вместе с тем, и общество начало осознавать необходимость всемерного содействия развитию культуры — содействия экономического и политико-юридического, что проявилось в государственной финансовой и правовой поддержке учреждений культуры, неспособных обеспечить свою деятельность в условиях рыночной экономики и всеобщей конкуренции собственными средствами. Очевидно, что процесс развития взаимопонимания и плодотворного взаимодействия культуры и общества только начался, и понятно, почему он протекает несравненно более эффективно в наиболее развитых странах, а в России и других потомках Советского Союза встречает если не сопротивление, то полное непонимание его значения. Показательно, во всяком случае, появление в нашем научно-теоретическом обиходе такого концептуального бинома, как понятие «социокультурный», свидетельствующее о преодолении былой вульгарно-социологической редукции основ человеческого бытия к одним общественным отношениям...

И тут нельзя не заметить возвращения искусства от модернистского гедонистически-формалистического редукционизма (ограничения многогранного художественного творчества одной лишь «игрой в бисер» — игрой с цветом, пластикой, словом, звуком, жестом) к постановке социальнозначимых проблем. Современная западная критика признает — независимо от того, как это оценивается, что пора безудержного разлива формально-игровых упражнений, которыми отмечена первая половина XX века в европейской художественной культуре, прошла, как психологическая реакция на так называемое «ангажированное искусство» (по другой терминологии — «тенденциозное», в частности, социалистическое в СССР и нацистское в Германии и Италии). Эстетский гедонизм вытесняется грозными социальными и экологическими катаклизмами, которые порождают новую психологическую и идеологическую установку — *стремление постичь смысл происходящего в мире, при всей его иррациональности — ради поиска выхода из нынешнего трагического состояния цивилизации...*

Столь же закономерны для нынешней переходной фазы истории культуры поиски нового типа отношений *между нею и человеком — и как ее творцом, и как ее творением.* Ибо модернизм довел до крайней степени *отчуждение культуры* от этих обеих связей ее с человеком, столь резко выраженное в понятии Х. Ортеги-и-Гассета «дегуманизация искусства». Сегодня все более последовательно и решительно пересматривается провозглашенный еще Ж.-Ж. Руссо, но получивший завершенное выражение в учении З. Фрейда, взгляд на культуру как на репрес-

сивную силу, сковывающую человека и угнетающую его, и в то же время мы освобождаемся от недавних наивно-техницистских представлений о грядущей замене человека совершеннейшим компьютером — и в создании культуры, в ее усвоении. Постмодернизм — в истинном значении этого понятия — идет к осознанию *неразрывности культуры и человека,* «ставя на свое место» машину, как бы ни была она полезна для него сейчас и еще более эффективна в будущем, ибо единственное, что она неспособна — и никогда не будет способна! — продуцировать, — это *человеческую духовность,* вне которой не было, нет и не может быть культуры.

Потому-то именно в наше время стала осознаваться неудовлетворительность той педагогической системы, которая вырабатывалась, начиная с XVIII века, в соответствии с потребностями научно-технической цивилизации, и начала вызревать мысль о необходимости преобразовать эту систему, и поныне господствующую в Западном мире и в нашей стране, подчинив ее интересам *гуманитарно-ориентированной культуры,* — ведь движение именно в этом направлении и составляет существо переживаемого нами превращения одного культурного состояния в другое; речь идет о том, чтобы школа превратилась из инструмента «образования» и «обучения» *в институт культуры,* для которого задачи образования и обучения являются лишь компонентами несравненно более сложной, многогранно-целостной деятельности — *приобщения к культуре* входящего в жизнь молодого человека и формирования у него *потребности и способности развивать культуру собственной творческой активностью на благо всего человечества.*

Что касается процессов, которые начали развиваться во второй половине XX века внутри европейской культуры, то следует, прежде всего, отметить уверенное и все более последовательное *преодоление противостояния элитарной и массовой культур,* казавшихся еще недавно враждебно-несовместимыми в силу *индивидуалистического* характера одной и *конформистского* другой (5). Начавшееся их сближение можно увидеть и в книгоиздательской деятельности и журналистике, и в стилистике телевизионных программ, и в кинематографе и изобразительном искусстве, но, быть может, ярче всего в ставшем столь популярным творчестве современных эстрадных певцов высокого класса — от Эдит Пиаф и Ива Монтана до Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого, от ансамбля «Биттлз» до развития новых жанров художественной культуры — мюзикла и сорсуэлы; во всех этих случаях ориентация на массового слушателя и зрителя сочетается с духовной наполненностью и использованием способов формообразования, выработанных элитарным искусством. Аналогичный смысл имеют и опыты преодоления столь характерного для модернизма противостояния *новаторства и традиционализма.* С начала XX века это противостояние имело тотальный характер, выраженное и в грозных призывах футуристов «сбросить Пушкина с корабля современности», требовании ликвидировать музеи, стремлении заменить станковое искусство «производственным», и в утверждениях, будто теория относительности и квантовая механика рождают качественно иной, по сравнению с классическим, тип научного мышления, и что философия как систематически выраженное

мировоззрение отмирает и сохраняется лишь в формах некоего «маргинального» сознания, и в представлении о полном разрыве функционалистско-конструктивистской архитектуры с языком классического зодчества... Теперь столь же универсально проявляется стремление восстановить «распавшуюся связь времен», говоря языком В. Шекспира. Известно, как это происходит в современной архитектуре благодаря ставшей известной и нашему читателю книге Ч. Дженкса (6), но тот же процесс развернулся и в других областях искусства, выразившись в разных формах *диалога модернизма и классики:* постмодернизм стал, при всей его хаотичности, целеустремленным поиском нового языка искусства, основанного на синтезе сюрреалистического, абсурдистски-гротескного, символистского способов формообразования с былыми средствами художественного воспроизведения реальности — реалистическим, натуралистическим, романтическим... (7) То, что прежде противостояло друг другу и казалось эстетически несовместимым — жизнеподобие и фантасмагория, бытовая достоверность и гротеск, реализм и символизм, типизация и идеализация — и потому было разнесено по разным жанрам и произведениям, теперь *скрещивается в одном произведении* — в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, в «Сталкере» А. Тарковского, в романах Г. Маркеса и повестях Е. Харитонова, в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» и в картине Э. Рязанова «Предсказание»... Тем самым абсурдность социального бытия человека не утверждается уже с кафкианским или беккетовским трагизмом как абсолютный закон бытия, как неодолимая иррационально-сатанинская сила или как фатально-неотвратимое будущее человечества, каким его представляли авторы «антиутопий», а «снимается» гротескно-ироническим, в традиции романтизма Э.-Т. Гофмана и Н. Гоголя, восприятием этого абсурда, которое говорит о его *духовном преодолении,* т. е. о *недолговечности хаоса* и непобедимости человеческого интеллекта, способного осмыслить саму абсурдность бытия.

Если же мы выйдем за пределы искусства, столь же показательным окажется процесс формирования в философской культуре середины века *холизма, теории информации и теории систем,* наконец *синергетики,* создавших методологические условия для реконструкции *целостного мировоззрения,* свойственного классикам философской мысли, и преодоления типично модернистской «мозаичности» картины мира и разъединенности усилий познающих его автономных дисциплин; однако восстановление целостно-системного осмысления бытия может происходить лишь на основе достижений современной науки и выработанных философией XX века гносеологических, аксиологических и праксеологических представлений. Эту новую — *диалогическую, а не монологически-конфронтационную* — установку четко выразил один из крупнейших ученых нашей эпохи В. Гейзенберг, завершив вышедшую в самой середине нашего века в Германии книгу «Физика и философия» утверждением: современная физика должна способствовать сопряжению «различных культурных традиций, новых и старых», поскольку «весьма разнородные человеческие устремления могут быть соединены для того, чтобы образовать новое равновесие между мыслями и действием, между созерцательностью и активностью». Что же касается роли в этом процессе синер-

гетики, предвосхищенной тектологией А. Богданова, то она создала предпосылки для преодоления раздробленно-мозаичного представления об истории человечества и его культуры, так ярко выразившегося в «теории локальных цивилизаций» О. Шпенглера, А. Тойнби и их единомышленников, а в России Л. Гумилева — теории, лишавшей бытие человечества единства, цельности, взаимосвязанности своих исторических и этнонациональных подсистем, подобно тому как «маргинализация» деконструктивистских акций лишает всеохватывающей цельности философское понимание бытия и тем самым остается *типично модернистским* типом мышления, хотя бы его представители и объявляли себя «пост-модернистами»...

На протяжении последних десятилетий за рубежом и в нашей стране сделан целый ряд усилий для организации интегративных процессов в науке и философии и для внедрения системного мышления и информационных концепций в практику социально-организационных действий. Одна из последних акций в этом ряду — основание в 1994 г. в Петербурге Академии гуманитарных наук России и ее вестника — журнала «Гуманитарий» (8), деятельность которых посвящена всемерному сближению и взаимосодействию разных отраслей знания, и не только гуманитарных. Выход первого номера этого журнала, как и предшествовавших аналогичных зарубежных изданий, — свидетельство начавшегося движения к восстановлению, но уже не на мифологически-религиозной, а на последовательно-научной основе, *целостного мировосприятия,* а значит и адекватного понимания места человека в мире и открывающихся перед ним историко-культурных перспектив.

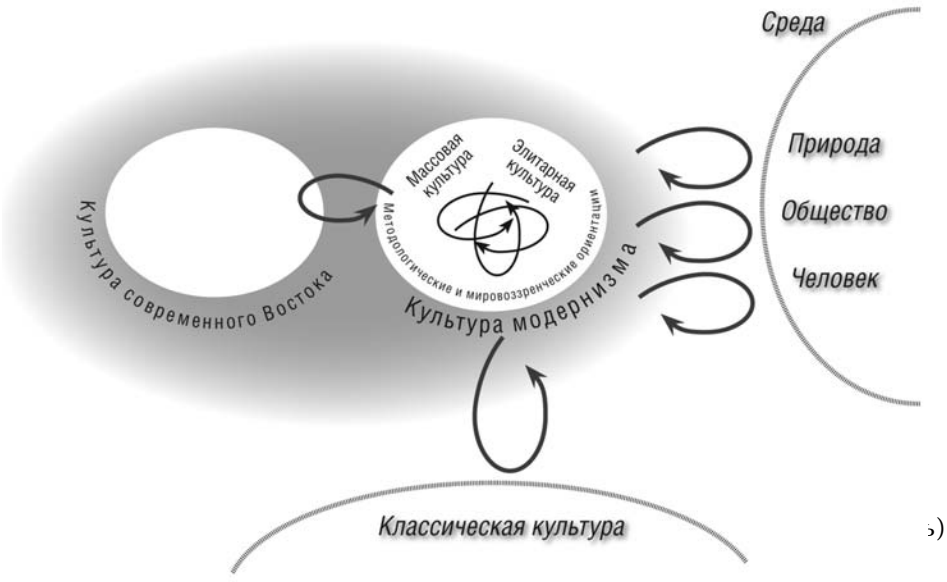
Остается заключить — и это логически вытекает из всего вышесказанного, — что постмодернизм, понимаемый как переходная фаза в истории культуры Запада, приносит с собой и радикальное изменение отношений Запада с Востоком. Если модернизм был по природе своей неспособен на контакт с культурой Востока — точным выражением его позиции явилась ставшая широко известной формула Р. Киплинга: «Запад есть Запад, и Восток есть Восток, / И им не сойтись никогда», то новое мировоззрение начало искать духовные контакты с Востоком точно так же, как оно завязывало диалог с собственном классическим наследием, — ибо логика диалогического отношения к Иному, отдалено ли оно от нас во времени или в пространстве, одна и та же: Иное есть *другая ипостась единой культуры человечества,* столь же односторонне ее представляющая, как и Запад, и потому *только их общение* открывает перспективу объединения землян как единой популяции, сама жизнь которой, как показала реальная ее история, зависит от обретения ею единства, и на практике, и в сознании и самосознании.

И Запад, и Восток предлагают в последнее время все больше примеров подобного *диалогизма* — прежде всего в сфере политической культуры, научных контактов, связей в сфере образования, массовых коммуникаций, мощной индустрии туризма; примеры такого диалога в духовной культуре — философские рассуждения Френсиса Фукуямы и Мераба Мамардашвили, романы Германа Гессе и Чингиза Айтматова, стихи Сергея Есенина и Расула Гамзатова, фильмы Акиро Куросава и Тенгиза Абуладзе, т.е. произведения разных областей культуры, в

которых воплощаются плоды *живого взаимопроникновения двух ментальностей, двух опытов, двух идеалов,* каждый из которых представляет человечество лишь частично и которые поэтому необходимы друг другу для полноты его, человечества, самоосуществления (9).

В этом свете становится вполне закономерным широкое распространение в философии XX века понятия «диалог», получившего расширительное значение не только в лингвистической концепции Л. Якубинского и эстетической концепции М. Бахтина, но и в философско-антропологическом учении М. Бубера, определившего саму сущность человеческого бытия понятием «*диалогическая*» (10). Так на протяжении всего столетия нащупывала теоретическая мысль тот новый принцип мышления и поведения, который становился парадигмальным в эпоху исторического перелома социокультурных основ жизни человечества.

В заключение произведенного анализа мы можем вернуться к схематическому изображению структуры модернистской культуры для представления отношения к ней так называемого постмодернизма; и тогда окажется, что все компоненты этой культурной системы сохраняются, только отношения между ними становятся *из конфронтационных диалогическими* — что и отвечает потребности современного этапа истории человечества начать переход к грядущему, более организованному, более совершенному, более культурному способу бытия, чем тот, который сложился во втором тысячелетии в Западном регионе земного шара (схема 2).



)

Литература

1. См.: Хакен Г. Синергетика: Иерархия неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. М., 1985; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., 1986; Пригожин И. От существующего к возникающему. М., 1985.
2. Синергетика как новое мировидение: Диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12; Курдемов С П., Князева Е. Н. Законы эволюции и самоорганизация сложных систем. М., 1994; Волновые процессы в общественном развитии. Новосибирск, 1992; Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996; Taylor A. M. Process and Structure in Sociocultural Systems // Jantsch E., Waddington C. H. Evolution and Consciousness, Human Systems in Transition. L, 1978; Roth G., Schwegler H. (Hrsg.) Selforganizing Systeme: An Interdisciplinary Approach. Fr./M., 1981; Probst G. J. B. (Hrsg.) Selforganization and Management of Socio' Systems. B., 1984.
3. Вольфсон Л. Ф. Теория постиндустриального общества Даниела Белла. М., 1975; Белл Д. Мир и США в 2013 году. М., 1988; Элиаде М. Космос и история М., 1987; Панорама современных идей. N.-Y., 1982; Современные зарубежные теории социального изменения и развития. Научно-аналитический обзор. М., 1992; Человек и общество: Основы современной цивилизации. Хрестоматия. М., 1992; Кризис современной цивилизации: Выбор пути. Сб. М., 1992; Постиндустриальное развитие капиталистических стран. М., 1993, Нэсбитт Д., Эбурдин П. Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции: год 2000. М.–Л., 1992; Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994; Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. 1990. № 3; Авдеев Р. Философия информационной цивилизации. М., 1994; Seidenberg R. Posthistoric Man: An Inquiry. N.-Y., 1950; Touraine A. La societe post-industrielle: naissance d'une societe. P., 1969; Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. N.-Y., 1976. Habermas I. Theorie des kommunikativen Handels. Bd. 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. 2te Aufl., Fr. am M., 1982 (Глава 2: Aufgaben einer kritischen Gesellschaftstheorie), Postmodernism and Politics. Ed. and introduced by J. Arac. Minneapolis, 1986; Harvey D. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford — Cambridge, 1989; Roberts J. Postmodernism, Politics and Arts. N.-Y, 1990; Rose M. A. The Postmodern and the Post-Industrial: A critical Analysis. Cambridge, 1990; Giddens A. The consequences of Modernity Stanford, 1990; Hollinger R. Postmodernism and the social Sciences: A thematic Approach. I. New Delhi, 1994; Bruder K. J. Griffin D. R. God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theologie. N.-Y., 1989.
4. Исчерпывающая на начало 1996 г. библиография по проблеме «Постмодернизм» содержится в работах: The Post-Modern Reader. Ed by Ch. Jencks. L.–N.-Y., 1992; The Postmodernism: A Reader. Ed. and introduced by Th. Docherty. N.-Y., 1993. P. 491–511; Wege der Moderne: Schlusseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg von W. Welsch. B., 1994. S. 275–316. Первые

опыты исследования постмодернизма в отечественной науке — Зыбайлов Л. К., Шапинский В. А. Постмодернизм. М., 1993; Маньковская К. Б. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995. В США М. Эпштейн и А. Генис опубликовали на русском языке ряд оригинальных исследований постмодернизма в русской литературе и искусстве.

5. Обстоятельное описание различных трактовок постмодернизма модернизма см. в книгах: Calinescu M. Faces of Modernity Modernism, Avont-Garde, Decadence, Kitsch. L., 1977; новое издание этого исследования, включающего постмодернизм, — Five Faces of Modernity: Modernism — Avant-Garde Decadence — Kitsch — Postmodernism. Durham, 1987. См. также: The postmodern Moment: A hand of contemporary innovation in the arts. Ed. with an introd. by S. Trachtenberg. WestportL, 1985; Pfeil F. Posimodernism as a «Structure of Feeling» // Marxism and the Interpretation of Culture. Ed. by C. Nelson and L. Grossberg. Urbana and Chicago, 1988; Design after Modernism: Beyond the Object. Ed. by J. Thackara. N.-Y., 1988; Postmodernism and the Social Sciences. Ed. by J. Doherty, E. Graham and M. Malek. N.-Y., 1992; Scheer Th. Postmoderne als kritisches Konzept: Die Konkurrenz der Paradigma In der Kunst seit 1960. München, 1992; Morawski St. The postmodern dilemma: rehabilitation or dissolution of aesthetics? La modernidad como estetica. XII Congreso international de esfetica. Madrid, 1993; Postmodernism and the re-reading of modernity. Ed. by F. Barker, P. Hulme and Mlversen. Manchester — N.-Y., 1992; Art in Theory: 1900–1990. An Anthology of changing Ideas. Ed. by Ch. Harrison and P. Wood. Oxford–Cambridge, 1993; Postmoderne und Psychologie der Selbsterfahrung // Kunstpsychologie Heute. Hrsg. von W. Schurian. Göttingen-Stuttgart, 1993.

6. См.: Массовая культура: Иллюзии и действительность. М., 1975; Семенов В. Л. Массовая культура в современном мире. СПб., 1991; Постмодернизм и культура. Сб. М., 1991.

7. Ее русский перевод вышел в Москве в 1985 г.

8. Selz P. Art in our Times: A picturial History 1890–1980. N.-Y.–San Diego — Chicago — San Francisco — Atlanta — Toronto, 1981; The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture. Ed. by H. Foster. Washyngton, 1983; Taylor B. Modernism, Post-Modernism, Realism: A critical Perspective for Art. Hampshire, 1987; Postmodernism — Philosophy and the Arts. Ed. by H. J. Silverman. N.-Y., L., 1990; Jencks Ch. Post-Modernism: A new Classicism in Art and Architecture. N.-Y., 1987; Ferry L. Homo Aesfheticus: L'invention du gout a I'age demokratique. P., 1990.

9. Гуманитарий: Ежегодник Академии гуманитарных наук. СПб., 1996.

10. См.: Ротенберг В. С., Аршавский В. В. Межполушарная асимметрия мозга и проблемы интеграции культур // Вопросы философии. 1984, № 4; Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. М., 1993; Цивилизации и культуры. Вып. 1: Россия и Восток: Цивилизационные отношения. (Научный альманах). М., 1994.

11. См.: Buber M. Dialogisches Leben. Zurich, 1947; Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. М., 1989; Каган М. С. Идея диалога в философско-эстетической концепции М. Бахтина: закономерности формирования, духовный контекст и социокультурный смысл // М. М. Бахтин и философская культура XX века (Проблемы бахтинологии).Вып. 1. Ч. 1. СПб.
12. Диалог в философии и современность. Межвузовский сб. СПб., 1995.

Культура или сила — альтернатива XXI века

1. *«Культура»* и *«сила»* — сопоставимы ли эти понятия? Ответ на этот вопрос может быть убедительным лишь при историческом взгляде на взаимоотношение обозначаемых ими явлений.

Сила как физическое превосходство одной особи над другой и одного вида животных над другим — основной инструмент биологической формы бытия, *докультурный* способ борьбы за существование, как межвидовой (обеспечивающий успех добывающей пищу охоты), так и внутривидовой (борьбы самцов за самку и за положение в стаде).

Человечество унаследовало этот витальный механизм от своих звериных предков, однако, не обладая их физической силой, нашло способы восполнения своей природной слабости созданием искусственных органов — *орудий труда и оружия,* обеспечивавших победу человека над природной средой, над животными и над себе подобными — в войнах, мятежах, революционных конфликтах, в насильственных действиях разбойников, пиратов, бандитов, террористов... А там, где это оказывалось возможным, люди сохраняли примитивную физическую силу как способ управления их взаимоотношениями — в семье, школе, мастерской ремесленника, армии, в борьбе подростков за лидерство.

2. Исторический процесс развития культуры осуществлялся на трех уровнях — *материальном, духовном и художественном.* На первом, базовом, для совершенствования силовых методов разрешения социальных противоречий, создавались все более могущественные орудия покорения природы и оружие, обеспечивающее победу в борьбе человека с человеком; так культура оказывалась *служанкой силы.* На втором уровне длительное сохранение этого же их соотношения вело к выработке различных способов *духовного насилия* в социальных отношениях — политических и юридических, идеологических и психологических — с необходимыми для обеспечения их эффективности методами физического воздействия, от рабства и насильственного обращения народов в «истинную веру» до современной пенитенциарной системы и духовного порабощения людей средствами «массовой культуры». И только на третьем уровне — художественном — насилие оказывалось невозможным (а когда власть имущие его все же пытались применять — неэффективным), ибо и создание произведений искусства, и их восприятие имеют своим условием *свободу,* т. е. не допускают вытеснения культуры насилием, не только физическим, но и идеологическим (отсюда — известный афоризм Ф. Шиллера: «Красота — это *образ свободы»,* как и современное определение: «Искусство — *самосознание культуры»).*

3. Вторая половина XX столетия оказалась поворотным пунктом в истории человечества, выявив необходимость *изменения взаимоотношений культурных и силовых способов разрешения всех противоречий человеческого бытия,* неизбежных и в отношениях социальных групп, и в отношениях людей к природе. Так философскую мысль стали завоевывать идеи *«диалога», «консенсуса», «конвергенции»,* как альтернативы насилия, войны, революции, терроризма, психологического и идеологического порабощения человека человеком, т. е. господства силы в любом ее проявлении. Такой перелом в истории объясняется действием нескольких факторов:

— таким *уровнем развития техники,* который делает невозможным применение военной силы для разрешения противоречий между народами, классами и иными социальными группами без риска самоубийства человечества;

— таким *уровнем развития науки и технологий,* который делает невозможным продолжение насильственного покорения человеком природы, но противопоставляет известному лозунгу И. Мичурина: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача» — не утопическую позицию «благоговения перед природой», по формуле П. Тейяр де Шардена, т. е. подчинения человека ее силе, а его *«диалог с природой»,* подобный диалогическим отношениям между людьми, ибо это и есть высшая, наиболее последовательная форма самоосуществления *культуры;*

— такой уровень развития *духовных* качеств *личности,* ее самосознания и ценностного самоутверждения, который делает невозможным ее подчинение любой внешней *силе* — силе другой личности или какого-либо социального института, силе вещей, идей или самой природы.

4. Так наше время заставляет признать альтернативой *насилия диалог* — это величайшее изобретение культуры, ставшее *специфически человеческим способом разрешения противоречий,* ибо он *сохраняет индивидуальность* каждого участника совместного действия, но *объединяет их* общностью позиций, духовной установки, основ миропонимания. Такое, истинно *диалектическое, снятие противоречия между индивидуальным и общим,* между «Я» и «Мы», оказывается возможным постольку, поскольку каждый участник диалога признает в Другом (в Других) *равного себе субъекта,* обладающего *такой же свободой выбора ценностей,* и *уважает* его свободу, а значит, сознает *относительность* собственной позиции, не абсолютизирует и не догматизирует ее, а потому и не считает себя вправе навязывать ее Другому (Другим) силой — физической, или политической, или идеологической, или даже чисто психологической силой своего авторитета или харизмы.

5. Диалог является, таким образом, высшей формой межсубъектных отношений, а отношения эти многообразны потому, что в роли субъекта может выступать и индивид, и целостная микрогруппа (семья, театральная труппа, спортивная команда), и социальная макрогруппа (нация, сословие, класс, политическая партия), и половозрастные группы (молодежь, мужской союз, феминистское движение), и единое человечество, в его отношениях с природой и в возможном

грядущем контакте с инопланетной популяцией. На всех этих уровнях и во всех этих ситуациях XXI век, извлекая горькие уроки войн, революций, деспотизма, религиозного фанатизма, терроризма, бандитизма, манипулирования массовым сознанием средствами «масскульта», стоит перед четкой альтернативой: либо он — и в самом близком будущем! — найдет способы вытеснения диалогическими средствами культуры силовых «монологов» современных «вождей», генералов, политиков, церковников, революционеров, догматиков от философии и идеологии, мышление и поведение которых представляют архаическое, докультурное состояние бытия, либо он станет последним веком в истории человечества. Этот теоретический вывод имеет сегодня прямое практическое значение в нашей стране, в странах, объединяемых Содружеством независимых государств, наконец, в общечеловеческом масштабе, ибо до сих пор феодальный, если не первобытный, «менталитет» порождает силовые способы разрешения противоречий между государствами, нациями, конфессиями, политическими партиями, мафиозными кланами... Как бы ни различались эти типы отношений, общим является пережиточный характер самого расчета на силу, в соответствии с мудрой народной формулой: «Сила есть — ума не надо...»

Онтологический статус воображения

Классическая онтология конституировалась в философии как *теория бытия* — ибо, согласно известному тезису Парменида, «бытие есть, а небытия нет». Работа человеческой психики, и познавательная, и ценностно-осмысляющая мир, и проектирующая то, что еще не существует, выносилась *за пределы онтологии,* в другие разделы философского дискурса — в гносеологию, аксиологию, эстетику, философию культуры и др. В XX веке диалектически конструируемая онтология стала рассматривать взаимоотношение *бытия* и его иного — *небытия* или *ничто* (М. Хайдеггер, Н. Гартман, П. Тиллих, Ж.-П. Сартр и др.). Однако при этом не учитывалось, что соотношение данных категорий зависит от особенностей различных сфер бытия.

Включение культуры в сферу онтологического умозрения делает необходимым придание воображению статуса *онтологической категории,* ибо «продуктивное воображение» (И. Кант) является той творческой силой, которая превращает *реальное бытие* в *идеальное небытие,* для того чтобы это последнее, воплотившись, вернуло себе реально-бытийный статус. В этой творческой способности — *специфическая функция воображения,* его отличие и от мышления, и от эмоций, и от памяти, и от интуиции, и от воли, и от всех других «механизмов» психики.

Исследование воображения как специфического вида активности человеческой психики показало, что следует различать его *произвольную* форму (художественно-творческую, технико-изобретательскую, социально-реформаторскую, педагогическую) и *непроизвольную* (сновидение, галлюцинации, бред); *продуктивную* (создающую нечто новое) и *репродуктивную* (воспроизводящую элементы былого опыта); *реализуемую в принципе,* раньше или позже (проектирующую практические действия), *принципиально нереализуемую* (фантазирование), *реализуемую с той или иной степенью вероятности* (мечта) и *реализуемую опосредованно* (вовлекая людей, обладающих воображением, в сотворенную фантазией писателя, живописца, актеров «художественную реальность») *нормальную* (воображение художника, инженера, социального реформатора, полководца, хирурга, шахматиста, воспитателя) и *патологическую* (шизофренический бред, галлюцинации, мистические видения); *контролируемую знаниями и опытом* (в деятельности инженера-изобретателя и рационализатора) и *неконтролируемую* (создание утопий, прожектерство); *индивидуальную* и *коллективную* (мифотворчески-фольклорную). Такое многообразие конкретных разновидностей воображения говорит *о культурном значении его инвариантной функции — создании небытия как*

условия рождения новых форм бытия. Следовательно, можно с полным нравом перефразировать Р. Декарта: *«Воображаю, поэтому существую».*

Судьба воображения в истории философии определялась изменениями *ценностных ориентаций культуры:* ее религиозная ориентация не способствовала признанию ценности воображения, ибо создававшийся творческой мощью фантазии потусторонний мир — мифическое квазибытие — воспринимался как подлинное бытие; воображение было «обнаружено» сциентистски ориентированной европейской философией Нового времени, но, отождествленное Ф. Бэконом с фантазией, пренебрежительно третировалось как противостоящее научному познанию бытия конструирование небытия; закономерно, что такое отношение к фантазии было сохранено просветительской философией XVIII века, равно как и то, что культура Романтизма радикально изменила отношение к *фантазии,* как способности созидания, превосходящей вульгарно-прозаическую, пошлую, низменную реальность поэтической *«художественной реальности»,* — способности, позволявшей считать не науку, а искусство и искусствоподобную философию высшими формами активности человеческого духа, сопоставимыми с творческой мощью Бога. И далее, в истории европейской и подключенной Петром и Екатериной еще в XVIII веке к направлению ее развития русской культуры отношение к воображению и фантазии менялось в зависимости от изменений иерархии ценностей в культуре: для потребительски-гедонистического сознания буржуазного общества, удовлетворенного настоящим, воображение кажется чем-то излишним, ибо оно нарушает возможность бездумного наслаждения обладаемыми благами бытия, а в тоталитарном квазисоциалистическом обществе сознание «строителей коммунизма», для которых высшей ценностью обладало не настоящее, а будущее — «светлое будущее всего человечества», — оно рассматривалось не как плод продуктивного воображения, каким оно было у социалистов-утопистов, не как творимая фантазией *утопия,* а как выявляемый научным познанием векгор движения общества (потому так редки были в этой культуре произведения научно-фантастического жанра — романы А. Богданова, А. Толстого, И. Ефремова оказывались исключениями, особенно на фоне мощного потока произведений этого жанра, включавшего и так называемые *«антиутопии»,* в литературе и кинематографе буржуазного общества, а подчас — как, например, романы братьев Стругацких или фильмы А. Тарковского, расценивавшиеся как диссидентские произведения). А ориентация советского общества на научно-технический прогресс — сохраняющаяся у нас, кстати, и по сей день — определяла ценностный приоритет науки: «Что-то физики в почете, / Что-то лирики в загоне» — справедливо утверждал поэт, и это афористическое суждение имело самый широкий смысл: «физика» представляла здесь вообще *познавательную деятельность, науку, абстрактное мышление,* а «лирика» — *искусство и творческую мощь воображения.* Неудивительно, что не только в философии советского времени, но и в психологии проблема воображения рассматривалась лишь в редких случаях — после ее включения в вышедшую в 1922 г. работу весьма далекого от официальной философии (и в том же году высланного из страны) И. И. Лапшина

«Философия изобретения и изобретение в философии» тема эта подымалась в исключительных случаях и либо в применении к психике ребенка (в известной монографии Л. С. Выгодского), либо в контексте анализа идей И. Канта (в не менее известном исследовании Ю. М. Бородая). Не приходится удивляться, что в конечном счете «дискриминационное» отношение к этой форме психической деятельности привело к ее полной теоретической «аннигиляции» — к заключению А. В. Брушлинского, что воображение есть всего лишь особая форма мышления...

Фрейдистская психология, структуралистская этнология и экзистенциалистская философия не случайно сделали разные формы активности воображения — от сновидения и бреда до мифотворчества и творчества художественного — предметом специального онтологического, или квазионтологического, анализа: перенос центра тяжести в эпоху Модернизма с объективного мира на мир субъективный, с общества на личность, с практики на подсознание, и разочарование в познавательном могуществе разума, привели к превознесению творческой силы субъекта, освобождающей его от подчинения объекту, а тем самым к *превознесению искусства, свидетельствующего о безграничной свободе фантазии, над наукой, неспособной преодолеть подчиненность мышления объективной «логике вещей», непреложности всеобщих форм бытия — пространству и времени.* В противоположность этому модернистскому, «неклассическому» культу субъектности открытия синергетики, обосновывающие принципы «постнеклассического» мышления и нарождающегося «постмодернистского» типа культуры, показывают возможность и необходимость взаимосвязи рационального познания, ценностного сознания и творческого проектирования будущего. Соответственно, воображение должно в новой философии занять место *в системе онтологических категорий,* как звено связи между разными уровнями творимого людьми предметного бытия — силы, творящей небытие, опосредующее переход от одного бытийного уровня к другому.

Проф. М. С. Каган



Раздел III.

ГРАД ПЕТРОВ
В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

СПб., 1996. 1-ое изд. (2-ое изд. СПб., 2006)

Дорогой моей Юлии

Предисловие

История русской культуры еще не написана. Не написана потому, что не осмыслена в закономерностях ее развития. Ожесточенный спор славянофилов и западников, начавшийся в XIX веке и продолжающийся по сей день, а в советское время и пренебрежение к культуре официальной идеологии и произвольная интерпретация истории нашего Отечества — все это приводило к тому, что процесс развития русской культуры не мог получить адекватного истолкования.

Пришло все же время приступить к его изучению — это нужно не только в интересах исторического знания, но и для обоснования направления наших действий в сфере культурного строительства. Хотя великий русский поэт считал, что «умом Россию не понять», следует все же стремиться к постижению логики ее исторического развития, а значит, и ее места в истории человечества, избегая мессианистского самовозвеличения, равно как и комплекса провинциальной неполноценности.

Предлагаемая вниманию читателя книга — опыт научного изучения культуры Петербурга и ее места в общем развитии русской культуры — делает, как надеется автор, известный шаг на этом пути.

Семьдесят лет назад была издана, а в последние годы переиздана, небольшая книга Н. Анциферова «Душа Петербурга»[1]. Этой красивой, но неопределнной метафорой автор хотел определить то, что я обозначаю более сухим, но и более точным понятием: культура. Однако это не только терминологическое различие: И. Анциферов пытался извлечь душу города из его предметно-пластического архитектурного облика, в котором непосредственно обитает, по мифологическим представлениям древних, Genius loci (дух места), наилучшим же способом воссоздания этого образа не без основания счел его описания в произведениях художественной литературы. Такой подход обладает несомненной познавательной и поэтической ценностью, он будет использован и в данной книге, однако замысел ее гораздо шире, ибо «душа города» не только в архитектурном «теле» его, но и в духовном мире, психологии, пове-

[1] Анциферов Н. Душа Петербурга. Пг, 1922.

дении, творческой деятельности его обитателей[1]; поэтому речь пойдет о культурном бытии города во всей его полноте и на протяжении всей его истории.

Именно потому, что культура как целое является не суммой элементов, из коих состоит, но результатом связи, взаимодействия всех своих частей, ученому, как и художнику, нет нужды описывать все части целого, чтобы получить о нем верное общее представление, — ему нужно увидеть, выявить, понять именно эти связи и отношения, поскольку они-то и рождают неповторимую целостность изучаемой системы — то, что ученые называют «стилем культуры». Этим и обусловлена попытка пробиться к «душе» града Петра, то есть описать особенный стиль его культуры, рассматривая специфические связи разных ее сторон (поскольку сами они, сцепляемые в ее «композиции», могли быть теми же, что и в культуре других городов). Поэтому здесь вместо описания одной области культуры Петербурга за другой предпринята попытка выявить на каждом этапе ее трехвековой истории некие узловые пункты, точки пересечения разных проявлений, форм, граней его культурного бытия. Этим объясняется обилие цитат, представляющих не только источники, но и суждения специалистов по всем конкретным областям истории культуры города — материальной, духовной, художественной; автор не может быть равно компетентен во всех этих областях человеческой деятельности и должен опираться на выводы исследований, проведенных учеными. Но здесь эти свидетельства важны не сами по себе, а во взаимоотношениях, взаимосвязях, взаимоопосредованиях, выявление которых и составило главную цель автора настоящей книги, ибо именно через них раскрывается глубинная суть культуры города, ее своеобразие, ее отличие от культуры других городов России и Европы. Только таким путем можно постичь культуру как нечто целостное, ибо при всех различиях между отдельными ее областями они освещают друг друга перекрестным светом, будучи в реальном бытии культуры города разными проявлениями единых духовных устремлений. Разумеется, в небольшой книге, впервые решающей подобную задачу, это можно было сделать лишь эскизно.

Исследуя рождение и развитие Петербурга, автор исходил из того, что в истории русской культуры было два решающих поворота, две — рискну употребить это понятие — «культурные революции» или «революции сверху» (по терминологии Н. Эйдельмана): принятие христианства на Руси и основание Петербурга. В обоих случаях обширное и могучее государство, лежащее на евразийском континенте, между Востоком и Западом, волей его правителей разворачивалось лицом к Европе: первый раз — к господствовавшей там христианской религии, второй раз — к светской культуре Просвещения. Кто бы и как бы ни расценивал эти два переломных для судеб отечественной культуры события, объективно они стали главными вехами на пути ее развития — психологического и политического. Примечательно, что действия Владимира Святого и Петра Великого сопоставлялись уже современниками

[1] Такое же замечание можно сделать и по поводу вышедшей в Париже двумя изданиями (изд. 2-е — 1974 г.) книги Б. Филиппова «Ленинградский Петербург в русской поэзии и прозе.»

царя-реформатора — такое сопоставление заключено было в подтексте трагикомедии Феофана Прокоповича «Владимир».

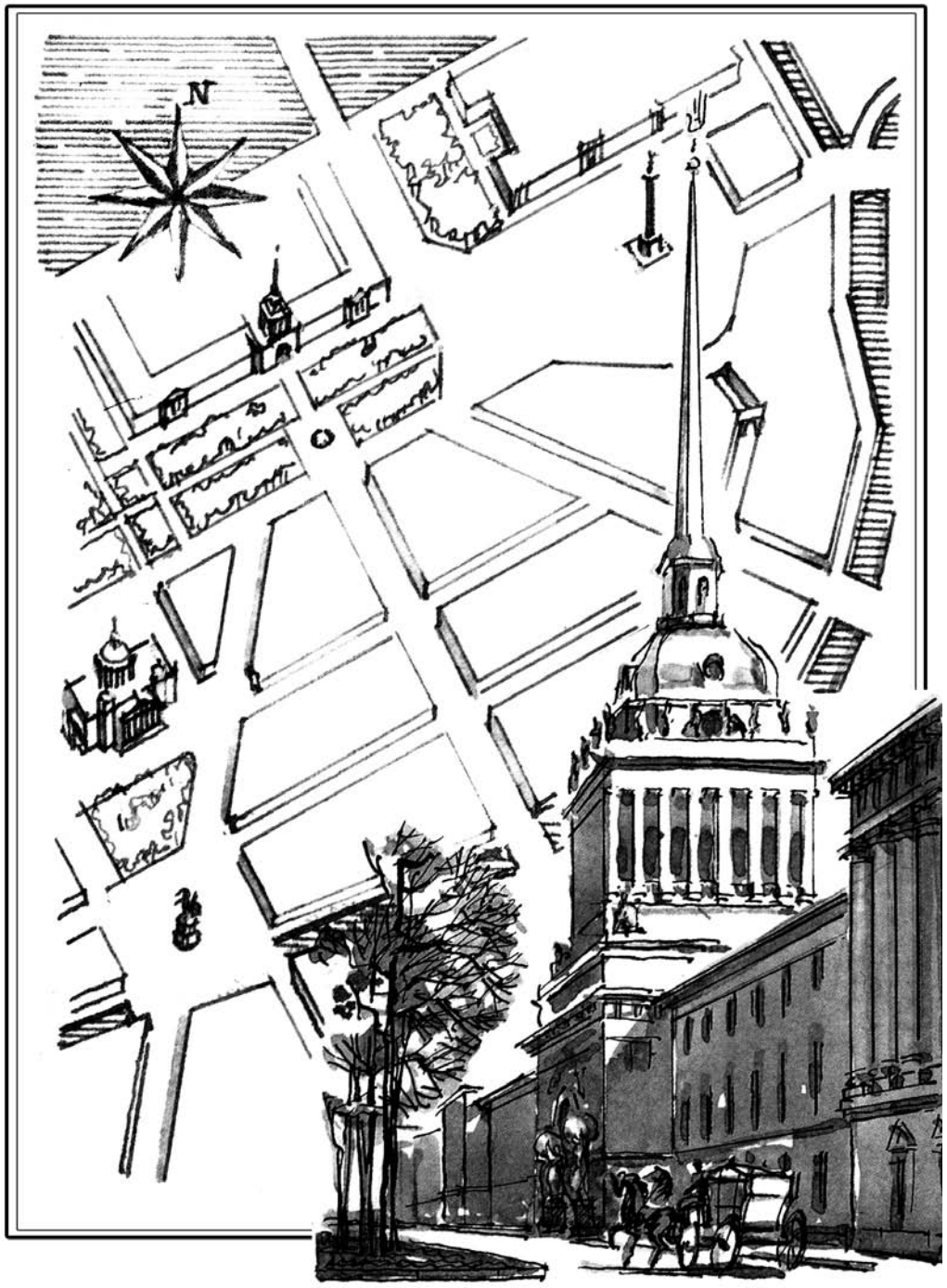
Именно в этом историческом масштабе здесь и будет рассмотрена роль града Петра в культурной биографии страны.

Книга названа «Град Петров», а не «Санкт-Петербург», по двум причинам: во-первых, потому что в ней повествуется и о тех периодах истории города, когда он именовался не Петербургом, а Петроградом и Ленинградом, и, во-вторых, потому что его происхождение и история связаны не со святым Петром, а с Петром земным, основавшим этот город, создавшим его столицей России и определившим его роль в истории ее культуры, назвал же он свое любимое детище в честь святого, чтобы подчеркнуть значимость своего творения, дать ему высшую духовную санкцию. Реально Петербург стал носителем именно светской культуры, а не церковной, что и вызывало резкую неприязнь к нему — вплоть до пожеланий гибели городу, сотворенному «царем-Антихристом», — ортодоксальных и фанатичных приверженцев приоритета религии в национальном сознании русского народа.

Эта книга была задумана в конце 80-х годов; первые, самые общие наброски автор опубликовал в газете «Ленинградский университет» (1989), в выходящей в Париже «Русской мысли» (1991), затем в ряде статей в научных сборниках и журналах. Замысел книги был порожден не только и даже не столько чисто научными интересами автора как теоретика и историка культуры, сколько, прежде всего, переживанием трагедии культурной деградации любимого города в сталинско-брежневское время, которую выразила печальная формула: «Великий город с областной судьбой»... В последние годы положение существенно изменилось — Петербургу не только вернули первоначальное имя, он отвоевывает все больше самостоятельности в решении экономических, административных и культурных проблем, хотя его бытие еще крайне далеко от того, каким оно должно стать. Между тем, успешная практическая деятельность по возрождению Петербурга во многом зависит от понимания его роли в истории русской культуры. Но задача эта не только не решена, она даже не поставлена нашей наукой. Если в прошлом столетии и в начале нынешнего активно и остро дебатировался вопрос о месте Петербурга в духовном развитии страны и в связи с этим об особенностях Петербурга и Москвы как двух столиц России, оспаривающих право определять судьбы ее культуры (о значении этой полемики говорит уже то, что в ней участвовали А. Пушкин и Н. Гоголь, А. Герцен и В. Белинский, А. Хомяков и К. Аксаков, Ф. Достоевский и Д. Мережковский, Андрей Белый и А. Бенуа), то в советское время историки отечественной культуры закрывали глаза на эту проблему, опасаясь обвинения в «противопоставлении Ленинграда Москве», и отводили городу на Неве роль тени Москвы, лидировавшей будто бы во всех прогрессивных процессах и в XVIII, и в XIX, и в XX веках. Ниже будут приведены достаточно выразительные примеры такой аберрации зрения наших историков и объяснена дискриминационная политика Сталина, его преемников и наместников по отношению к опасному для советского самодержавия и потому опальному городу, а

сейчас хочется лишь определить замысел книги — постижение действительного своеобразия созданного Петром российского города, ставшего и новой столицей империи, и «окном в Европу», и одним из красивейших и величественнейших городов мира, и носителем того особенного типа культуры, который вступил в диалог с культурой Москвы, определив тем самым полифоническую структуру духовной жизни страны на протяжении трех последних столетий.

В заключение автор хотел бы высказать искреннюю признательность И. М. Ильинской, Ю. Д. Марголису и Б. М. Фирсову за замечания и советы, высказанные ими при знакомстве с рукописью, что способствовало ее совершенствованию.


N

ВВЕДЕНИЕ

О культуре вообще, о культуре города в частности и о культуре Петербурга в особенности

Сложность поставленной в этой книге задачи обязывет предварить исследование кратким изложением авторского взгляда на культуру вообще, культуру города в частности и культуру Петербурга в особенности. Без этого введения разговор об истории петербургской культуры был бы лишен прочного научного фундамента.

Понятие «культура» принадлежит к числу имеющих в обыденной речи и даже в научном употреблении разные значения. Так, мы говорим о материальной культуре, духовной культуре и физической культуре; о культурном человеке, культуре речи и культуре обслуживания... Что касается науки, то обзор, сделанный полвека назад американскими учеными, показал существование около двухсот (!) дефиниций культуры, а полемика наших теоретиков в последние десятилетия выявила наличие в отечественной философской литературе более десяти интерпретаций этого понятия. Поэтому поставленная в данной книге необычная задача целостной характеристики культуры Петербурга — Петрограда — Ленинграда — Петербурга в ее своеобразии и историческом движении требует предварительного пояснения, что же имел в виду автор, говоря о культуре города вообще и культуре данного города в частности.

1. О понятии «культура»

В ряде работ, сопоставляя разные точки зрения и подходы к изучению культуры, я обосновывал продуктивность ее *системного понимания,* отвечающего современным представлениям о моделировании сложных и сверхсложных систем, и пытался применять эти положения к культуре города[1]. В чем же сущность такого взгляда?

В том, что под «культурой» понимается не та или иная конкретная, частная, узкая область человеческой жизни и деятельности, а *целостное единство*

[1] См.: Каган М. С. Культура города и пути ее изучения // Город и культура. СПб., 1992.

всего того, что отличает человека от животного, что противостоит природе (в традиционной с древних времен оппозиции «натура—культура») — и вне человека, и в нем самом, и в его поведении. Это значит, что культура охватывает плоды человеческой деятельности (и вещественные, и духовные, и художественные); способы этой деятельности, поскольку они не являются врожденными, а обретены индивидом в процессе обучения и воспитания (способы труда и познания, идеологического осмысления бытия и художественного творчества, общения с себе подобными и с окружающей природой); качества самого человека, его «сущностные силы», как называл их К. Маркс, которые вырабатываются в процессах филогенеза и онтогенеза (то есть в родовом и индивидуальном развитии). Человек является, следовательно, и творцом, и творением культуры, он ее создает и несет в себе, он — существо не чисто природное и не чисто общественное, а *биосоциокультурное*.

Отсюда понятно, что культура имеет разные масштабы, подобно разным масштабам существования человека; самый широкий масштаб — *культура человечества,* самый узкий — *культура личности,* а между ними — целая серия разных модусов культуры: *национальная, сословная, профессиональная, возрастная* и т. п.; в их числе и *культура города* как специфическое проявление национальной культуры. Поэтому русская культура, по точному замечанию С. Аверинцева, «жива лишь как московская или петербургская, или, скажем, владимирская, новгородская, псковская»[1], ибо она одновременно универсальная и локальная — «родное и вселенское», по Вяч. Иванову.

Обобщая, можно сказать, что культура имеет три модальности — *духовно-человеческую, процессуально-деятельностную и предметную,* и ее реальная жизнь есть *постоянный переход одной модальности в другую* — культурного потенциала людей в способы их деятельности и поведения, этого процесса — в предметно развернутый мир, создаваемый людьми, а этой *второй природы* в результате ее распредмечивания человеком — в его внутреннее духовное достояние. А отсюда следует, что культура города, в частности Петербурга, должна рассматриваться *в единстве и взаимопревращениях этих трех сторон ее целостного существования и развития:* в этом круговороте — точнее, спиралеобразном движении — рождается и формируется специфический культурный облик города.

2. Культура города как форма бытия национальной культуры

Город — особое и необыкновенно значительное явление в истории культуры. Его возникновение рассматривают обычно как один из основных признаков перехода от варварства к цивилизации, и с ним связаны в дальнейшем все прогрессивные процессы в развитии культуры. Вместе с тем прогресс этот имел и свою оборотную сторону — такова диалектика развития человечества. Прекрасно выразил

[1] Аверинцев С. Да оградит нас Бог от призраков // Литературная газета. 1991.

это А. Мень: «Город — символ изоляции человека от природы и одновременно его творческой активности... Стены оторвали человека от мира, но дали ему возможность по-новому взглянуть на этот мир». Потому город — «проклятие истории, и он же и ее благословение», ибо «городской муравейник подавил человека», но «в городе же раскрылось внутреннее богатство его духа. Сократ и Апостол Павел, Шекспир и Достоевский — дети города»[1].

В отечественной науке изучение города как особой формы социальной жизни началось в 20-е годы нашего века, когда автор упоминавшейся книги «Душа Петербурга», расширяя сферу исследования, создал вместе со своей женой трилогию о городе в форме хрестоматии, представившей фрагменты из литературных произведений, описывавших облик и жизнь разных городов мира — Западной Европы, России, Азии, Америки и даже вымышленных городов, сотворенных воображением авторов классических утопий и современных научно-фантастических романов[2]. Авторов этого своеобразного труда город интересовал как «выразитель культуры», поскольку — разъясняли они во вступительной теоретико-методологической статье — «в городах зародилась все возрастающая динамика исторического развития. Через них совершается раскрытие культурных форм. В ландшафте города мыслящий взор найдет материальное выражение всей сложности культуры данного времени»[3]. Хрестоматия эта могла бы стать первой подготовительной ступенью для углубленного научного изучения города, однако этого не произошло...

Исходным фактором, определяющим особенности жизни каждого города, является фактор *географический, природный*. Он включает в себя и климатические условия, и характер ландшафта, в который вписан город (наличие или отсутствие реки, моря, гор, равнинную или холмистую поверхность и т.д.). Достаточно сопоставить эти исходные данные Петербурга с теми, которые обусловили образ жизни Москвы и москвичей, Киева и киевлян, Пскова и псковичей, Архангельска и архангелогородцев, Одессы и одесситов, чтобы стала очевидной роль природы в практическом и духовном бытии Северной Пальмиры; на облике города и психологии горожан весьма и весьма существенно сказались и расположение Петербурга на равнинном берегу Финского залива, по сторонам величественной Невы, и холодный, сырой климат, и завораживающие белые ночи...

Второй фактор, определяющий своеобразие каждого города, — его *социальный статус* и основная *направленность деятельности* его обитателей; очевидны, например, различия в характере повседневной жизни столицы и провинциальных городов: промышленного Челябинска, торговой Одессы, военно-морского Севастополя, университетского Тарту, курортного Сочи... В истории культуры

---

[1] Светлов Э. (А. Мень). Магизм и единобожие. Религиозный путь человечества до эпохи великих Учителей. Bruxelles, 1971. С. 88, 89.

[2] См.: Анциферовы Н. и Т. Город как выразитель сменяющихся культур. Картины и характеристики. Л., 1926; Современные города. Л., 1926; Жизнь города. Л., 1927.

[3] Анциферовы Н. и Т. Город как выразитель сменяющихся культур. С. 3.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ.
Обложка. 1922

Петербурга этот фактор непосредственно обусловил разносторонность его бытия — функцию главного российского морского порта («все флаги в гости будут к нам»), высокий промышленный потенциал, активную научную и художественную деятельность.

Первостепенное значение имели, конечно, перипетии обретения и утраты Петербургом столичного статуса. Как и у столицы любой другой страны, положение главного города, местонахождение правительства, а в феодальном обществе — императорской резиденции — определяло уникальные возможности и политического, и хозяйственного, и репрезентативно-дипломатического, и архитектурно-эстетического, и художественного его развития. Известные коллизии в отношении Петербурга и Москвы объясняются во многом переменой ролей «царствующего града» и «порфироносной вдовы».

Третий фактор, особенно важный в культуре города, — его *архитектурный облик*. В конце концов, одно упоминание имени города — Парижа или Лондона, Венеции или Рима, Афин или Стамбула, Киева или Новгорода — вызывает в воображении прежде всего представление о его пространственно-пластической структуре, архитектурном образе. Но дело не только в этом. Для понимания своеобразия культуры города существеннейшее значение имеет непосредственное влияние его архитектуры на обыденное сознание обитателей, формирование их психологии. «Специфика городской культуры в огромной мере связана именно с большой силой воздействия пространства на все стороны человеческой деятельности», — справедливо подчеркивает теоретик архитектуры[1]. О характере этого воздействия Петербурга многократно говорили писатели и публицисты, ощущавшие особенности душевного склада его обитателей, отличие от психологии москвичей и жителей небольших провинциальных городов центральной России.

Особую роль в общей культурной атмосфере жизни города и психологии горожан играет его *художественная жизнь* — интенсивность и направленность творчества живущих в городе писателей, живописцев, музыкантов, режиссеров и актеров, а в нашу эпоху — и кинематографистов, и дизайнеров, и мастеров телевидения и эстрады, и художников-любителей, выступающих в разных сферах самодеятельности; от силы, авторитета, широты влияния этого фактора зависит уровень вкуса горожан, характер эстетических потребностей, критерии бытового поведения.

Поскольку культура, как было отмечено, складывается во взаимопереходах трех своих проявлений — *человеческого*, *деятельностного* и *предметного,* задача ее историка состоит в том, чтобы описать не только и не столько каждое из них в отдельности, но их связи и взаимные опосредования. Автор сознает всю сложность такой задачи, тем более, что ставится она впервые — нельзя же считать ее решением изданную к 200-летнему юбилею города монументальную и роскош-

---

[1] Коган Л. Б. Городская культура и пространство: Проблема центральности // Развитие городской культуры и формирование пространственной среды. М., 1976. С. 7. См. также: Иконников А. В. Эстетическое значение структуры города / / Город и время. М., 1973. С. 86–90.



Г. Н. ВАСИЛЬЕВ.
Медный всадник. 1950-е гг.

ную книгу И. Божерянова «Культурно-исторический очерк жизни Санкт-Петербурга за два века», в которой описывалось в хронологической последовательности множество фактов без какой-либо связи и осмысления их значения (например: «7 февраля Екатерина II выехала из Петербурга в Царское Село, откуда 13 числа направилась в Москву»; затем приводилась серия публикаций из «Санкт-Петербургских ведомостей» типа: «Указом 19-го июня батальон Канцелярии Строений государственных дорог велено комплектовать при каждом наборе рекрутами и занять его сооружением Царскосельской дороги... 18 октября последовал указ, разрешавший рубку лесов под Петербургом... Образование на Неве хлебной пристани было причиной быстрой обстройки всего Невского берега в Рождественнской части. В 1767 г. директором театров был кабинет-секретарь, гофмейстер И. П. Елагин...»)[1]. В 1794 году «явился перевод на русский язык книги академика Георги «Опыт описания столичного города Санкт-Петербурга»; в следующем году Г. Р. Державин «навлек на себя гнев Екатерины», еще через год «явился журнал «Муза», а указом 16 сентября 1796 г. повелено было учредить цензуру... Екатерина запретила также носить прическу а-ля-гильотин»[2].

В многотомных «Очерках истории Ленинграда»[3], как и в трудах по истории русской культуры XVIII века или художественной культуры России конца XIX — начала XX века[4], последовательно описывалась одна сфера жизни города за другой, в силу чего эти богатейшие по конкретному материалу исследования оказывались всего лишь суммами самостоятельных описаний отдельных сфер человеческой деятельности: промышленности, сельского хозяйства, просвещения, науки, искусства и т. д. — или разных областей художественного творчества.

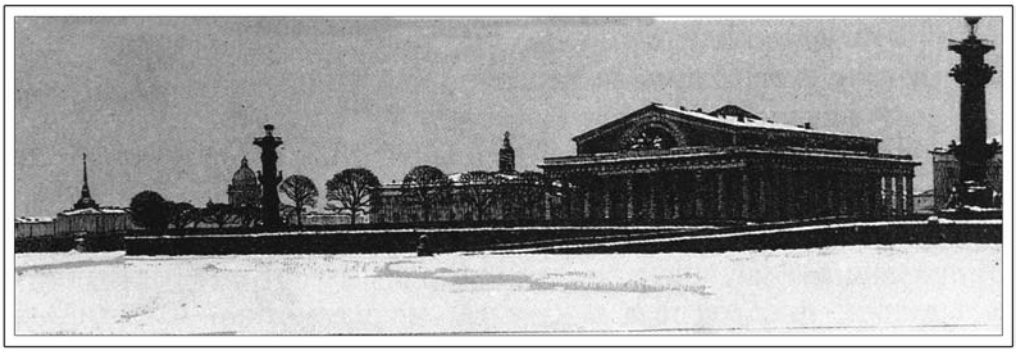
---

[1] Божерянов И. Невский проспект: Культурно-исторический очерк жизни Санкт-Петербурга за два века, XVIII И XIX. СПб. С. 220, 221.

[2] Коган Л. Б. Цит. соч. С. 285, 286.

[3] Очерки истории Ленинграда. Л.; М., 1955–1989.

[4] Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. М., 1966–1980; Очерки русской культуры XVIII века. М., 1985–1988.



Г. Н. ВАСИЛЬЕВ.
Вид на Биржу. 1950-е гг. Фрагмент

В том же ключе написана содержательная книга А. и М. Гординых о культуре пушкинского Петербурга[1]: повествование расчленено на двадцать девять глав, посвященных архитектурному облику города, социальной, военной, торговой, научной и прочим сторонам его жизни. Однако *целостное представление* о культуре города или страны не может сложиться из суммирования разрозненных ее элементов (это объясняет теория систем: система, говорит она, несводима к сумме составляющих ее элементов, ибо *целое больше, чем совокупность его частей)* — оно определяется не только составом, но и связями, сцеплениями, взаимодействиями его частей; оно представляет собой некое «единство многообразия», как говорили древние мыслители.

В истории культурологической мысли сложилась парадоксальная ситуация, которую остроумно описал Л. Баткин: «Мы знаем о Ренессансе, — заметил он в одной из своих статей, — во сто раз больше, чем Мишле и даже Буркхард. Но в отличие от них мы не знаем, что такое Ренессанс»[2]. С таким же основанием можно утверждать, что о многообразных конкретных проявлениях культуры Петербурга мы знаем неизмеримо больше, чем во времена Белинского и Герцена, Бенуа и Белого, тем более что сама она прошла с тех пор немалый путь в своем развитии; однако мы не знаем (хотя интуитивно ощущаем), что представляет собой культура нашего города как *уникальное живое целое*. По известному присловью, за деревьями не видим леса...

Цель научного анализа культуры — выявить скрытый в ее предметном бытии глубинный духовный смысл, говорящий о людях, ее создавших, о характере творческой деятельности горожан и их обращении с доставшимся им наследием. При этом принципиально равное значение для историка имеют памятники науки и техники, идеологии и искусства, журналистики и медицины, военного дела и религиозной обрядности, формы общественной деятельности и частной

---

[1] Гордин А., Гордин М. Путешествие в пушкинский Петербург. Л., 1983.

[2] Боткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. 1969. № 9. С. 104.

жизни — все, в чем воплотился и «опредметился» духовный мир горожан, их психология и миросозерцание, их вкусы и идеалы, равно как и их умение, способы практических действий, уровень и характер мастерства.

Конечно, для историка культуры город городу рознь: в каждой стране есть поселения рядовые, ничем не проявившие себя в духовной жизни народа и поэтому трудно отличимые друг от друга, но есть и города уникальные, с особой историей, судьбой, вкладом в национальную и мировую культуру — скажем, Карфаген и Иерусалим, Афины и Спарта, Рим и Венеция, Париж и Марсель, Киев и Новгород, Москва и Петербург. Приведя суждение одного путешественника XVIII века, утверждавшего, что нет почти никакой разницы между большинством городов Китая и что они «схожи так, что чуть ли не довольно увидеть один из них, дабы составить представление обо всех прочих», Ф. Бродель заметил: «Кто бы не согласился с этой быстрой, но не лишенной основания оценкой в применении к городам Московской Руси, колониальной Америки, мусульманских стран (Турции или Ирана) и даже (правда, с куда большими колебаниями) Европы?» Но исключение из этого правила — рождение Петербурга, и историк посвятил ему специальный параграф своего фундаментального труда[1].

Выдающийся французский художник Бернар Бюффе, посвятивший Петербургу серию картин и гравюр, в связи с организацией выставки в Эрмитаже сказал: «Я предлагаю свое видение города, который оставил в моей душе глубокий след. В картинах я выразил свое восхищение северной Пальмирой — этим выдающимся архитектурным шедевром. Для меня этот город — символ свободы и мужества, творческого создания, величия российского народа и его культуры»[2].

Вместе с тем Петербург — это единственный в мире город, в самосознании которого сталкивались противоположные оценки — любовь и ненависть, восхищение и открытое пожелание гибели города от очередного наводнения! Видимо, в реальном бытии Петербурга таилось некое внутреннее противоречие, порождавшее подобные духовные коллизии, и историку его культуры нужно попытаться осмыслить эту уникальную ситуацию.

3. Искусство как самосознание культуры города

В кругу культурологических источников, необходимых при изучении жизни города, особое место занимает искусство, во всем многообразии его видовых, родовых и жанровых форм. Это относится непосредственно и в очень большой степени к Петербургу. Гравюры и картины, в которых в XVIII, XIX и XX веках запечатлевался облик города, человеческие типы, сцены уличного быта, интерьеры и формы общения горожан разных сословий, являются незаменимым источником для всестороннего по-

[1] Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм. Структура повседневности: возможное и невозможное. Т. 2. М., 1986. С. 567, 573.

[2] Известия. 1993, 22 июня.

стижения своеобразия российской столицы[1]. Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что значение обращения историка культуры к свидетельским показаниям искусства выходит далеко за пределы историко-этнографической документации, ибо если другие формы человеческой деятельности — наука, техника, политика, религия — характеризуют культуру односторонне, каждая со своей — познавательной, производственной, идеологической и т.д. — стороны, то искусство является *самосознанием культуры,* ее *автопортретом,* отражением ее исторического, социального и этнического существа; в искусстве культура предстает не той или иной своей стороной, а именно *целостностью своего конкретного бытия*[2]. Это относится к культуре города, как и к культуре нации, сословия, эпохи, всего человечества.

Гоголь точно определил эту особенность искусства, назвав его «ясным зеркалом всего бытия». Эта метафора часто употреблялась в эстетике, вплоть до известного определения творчества Льва Толстого как «зеркала русской революции» (В. Ленин); но Маяковский сказал, пожалуй, еще точнее, назвав искусство «не зеркалом, а увеличивающим стеклом». И действительно, в таком «увеличении» — сгущении, концентрации, типизации — художественное творчество воссоздает как живое целое реальную жизнь культуры. Гоголь же назвал архитектуру «летописью мира», которая «говорит тогда, когда молчат и песни, и предания»[3], — говорит о людях, населяющих страну и город, об особенностях их образа жизни, образа мыслей и чувствований, об их истории; зодчество пластически воплощает общие черты психического склада горожан и само активно склад этот формирует.

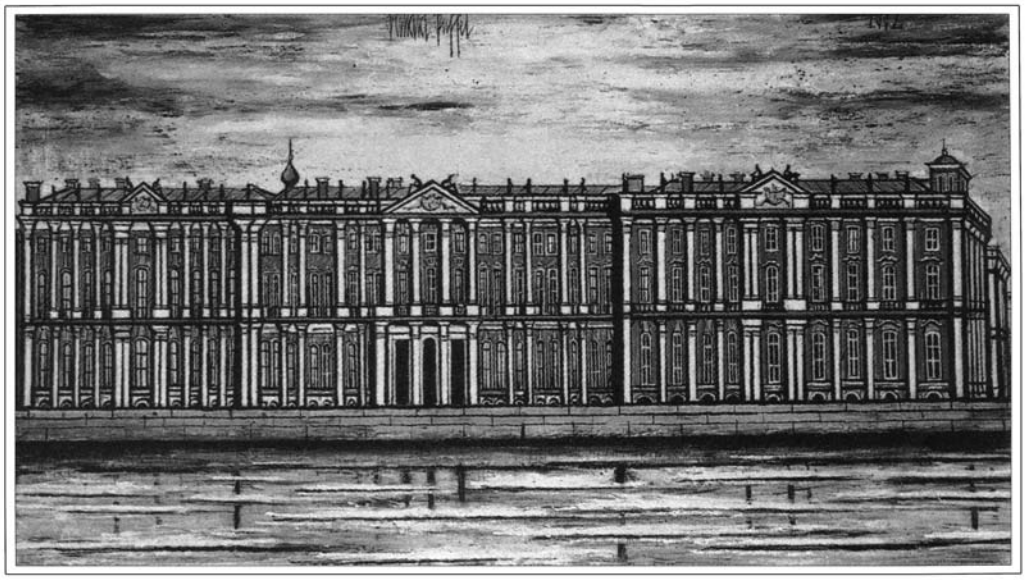
В этом свете большой интерес представляет анализ изображения города в художественной литературе XIX века; уже в реалистическом романе — начиная с Бальзака и Диккенса, а в России — с Пушкина и Гоголя, существенную роль стала играть тема города, а в конце столетия город мог вообще оказываться главным героем романа, давая ему свое имя: так, Золя написал в 1890-х годах цикл «Три города»: «Лурд», «Рим», «Париж», а Андрей Белый в начале XX века — «Петербург». Город представал в этих романах как гигантское живое существо, и писатели стремились раскрыть тайну его особой жизни, постичь его «душу живу». Если для европейской живописи Нового времени, в которой родился самостоятельный жанр городского пейзажа, город представлял интерес прежде всего как пластическое воплощение определенного образа жизни, то для писателей город оказался прежде всего местом жизни и деятельности населявших его людей, и его архитектурный облик они рассматривали в прямой связи с его деятельностным наполнением. В произведениях Бальзака, Диккенса, Золя, Достоевского город начинает осознаваться «как синтез предметно-пространственной ситуации и человеческих действий, чувств, мыслей...» Вначале в этом осознании преобладало социологически-публицистическое

---

[1] См.: Решетов А. М. Произведения русских художников XVIII — начала XX в. как источник для изучения культуры и быта населения Петербурга (к постановке вопроса) // Старый Петербург: Историко-этнографические исследования. Л., 1982.

[2] Kagan Moissey S. Mensch—Kultur—Kunst: Systemanalytische Untersuchung. Hamburg, 1994.

[3] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1937. С. 88.



Б. БЮФФЕ.
Зимний дворец. 1992

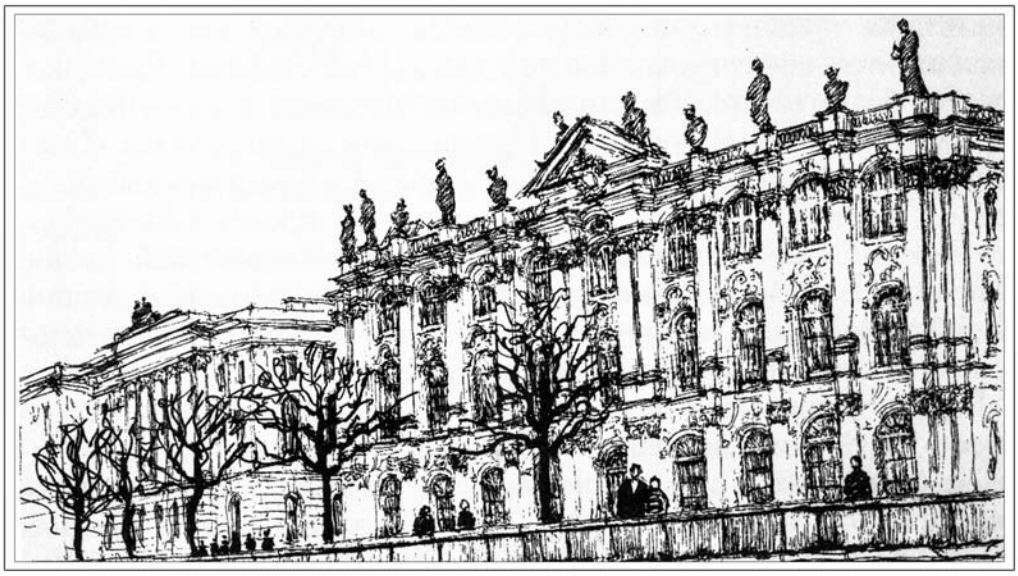
осмысление города (ярко проявившееся в произведениях Успенского, Лескова, Салтыкова-Щедрина), а затем, с конца XIX века, активно развивается эстетическое переживание городской среды, отразившееся в иллюстрированных журналах, в фотографиях и кинофильмах[1]. В наше время складывается в полной мере «эстетическое отношение к городской среде как целому», которое искусствовед остроумно сравнивает с восприятием сценической коробки для непрерывно длящегося «хэппенинга» — повседневного течения жизни горожан[2].

Город как носитель культуры, обладающий и пластическими, и деятельностными, и психологическими, и эстетическими качествами, воспроизводится в создаваемом искусством образе в этой многосторонней целостности[3]. Так, целостность культуры Петербурга в первой половине XIX века видится яснее и ярче всего через ее отражение в творчестве Пушкина и Лермонтова, Глинки и Даргомыжского, Брюллова и Федотова, Росси и Воронихина — ведь искусство, будучи «самосознанием культуры», особенно тесно связано с общим контекстом городского бытия, с его уникальной психологической атмосферой; ибо если инженер, ученый, врач — А. Попов, И. Павлов, С. Боткин — мог бы с

[1] См.: Глазычев В. А. Поэтика городской среды // Эстетическая выразительность города. М., 1986. С. 135, 136.

[2] Там же. С. 136, 139.

[3] См. интересную хрестоматию «Париж изменчивый и вечный». Л., 1990.



Е. КОТЛЯР.
Зимний дворец. 1993

таким же успехом работать в Москве или Харькове, то Пушкин, Достоевский, Бенуа, Блок могли создавать свои произведения только в социально-психологической атмосфере Петербурга — живи они в другом городе, и творчество их было бы иным.

В связи с этим большой интерес представляет статья В. Белинского «Петербургская литература», в которой замечательный критик поставил вопрос о влиянии духовной атмосферы города на характер создаваемого в нем искусства: «Выражения: *петербургская литература, московская литература,* совсем не так неуместны и произвольны, как обыкновенно думают те, которые признают только русскую литературу». Конечно, замечал Белинский, великие наши писатели, от Ломоносова до Гоголя, «принадлежат России» и «должны называться русскими, а не петербургскими или московскими», тем более что многие из них переезжали из одного города в другой. И все же «со всем тем нельзя не признать, что и на великих писателях имеет влияние исключительное гражданство той или другой столицы. Поэт, который более сжился бы с нравами московскими и менее был бы гражданином Петербурга, чем Пушкин, или не написал бы "Онегина", или написал бы его иначе. Многие из замечательнейших пьес Гоголя показывают, что этот писатель провел в Петербурге одну из самых свежих и впечатлительных эпох свой жизни. Печать Петербурга видна на большей части его произведений... Вообще жизнь в Петербурге много способствует развитию юмористического и

сатирического направления великих талантов. “Горе от ума” хотя и посвящено изображению Москвы, однако могло быть написано опять-таки петербургским человеком. Скажем более: даже в жестком, холодно безотрадном и страстно ироническом колорите поэзии Лермонтова мы видим признак того, что лучшие годы поэта были проведены в Петербурге. Если бы эти писатели провели часть своей жизни, особенно молодость, в Москве, можно не без основания предположить, что в их произведениях было бы больше мягкости и спокойствия, больше положительных, нежели отрицательных элементов...» Таково отражение «преимущественного гражданства того или иного города» в творчестве «великих талантов, которых назначение быть представителями национального духа»[1].

Приведу еще одно подтверждение данного тезиса — суждение Б. Асафьева о творчестве Чайковского, которое «странным образом связано с Петербургом и пропитано его настроениями. Томление петербургских белых ночей отражено, как нигде, в лирике Чайковского, а фантастический колорит и юмор, столь своеобразные в его музыке, родственны настроениям петербургских повестей Пушкина, Гоголя и Достоевского... И кто бы из людей творческого дара ни соприкасался с Петербургом, даже не будучи уроженцем, ему не миновать было петербургских влияний». И далее, конкретизируя этот исходный тезис на материале оперы: «Сцена в спальне Графини, сцена в казарме, сцена у Зимней канавки — все это Петербург с его гипнозом иррационального... Стихия здесь мстит человеческой воле и созданию и никогда не простит она властному Петру, воздвигнувшему наперекор и назло ей столицу России — этот мыс, вдающийся в Европу... Петербургской культуры теперь не вычеркнуть из истории России и человечества. Музыка же играет в этой культуре, пожалуй, доминирующую роль. И в музыке — творчество Чайковского...»[2]

Нельзя не вспомнить, что А. Герцен ощущал в «Последнем дне Помпеи» К. Брюллова дыхание «петербургской атмосферы» и что в созданном И. Крамским образе Христа («Христос в пустыне») современники видели петербургского интеллигента... С другой стороны, Н. Некрасов напишет в ироническом стихотворении «Дружеская переписка Москвы с Петербургом»:

...вот, например, Жуковский, —
Хоть в Петербурге жил, но был с душой московской.

И. Гончаров подчеркивал, что поэзия драм А. Островского состоит в его любви «к каждому камню Москвы, к каждому горбатому переулку, к каждому москвичу»[3]; не удивительно, что творчество его было популярно именно в Москве, а не во всей России, в частности, не в аристократической ее столице[4].

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 554, 555.

[2] Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 159, 160. См. также: Борисова М. А., Мугинштейн М. Л. Культурно-исторические ассоциации и образы в творческом методе Б. В. Асафьева // Музыкальная критика: методы анализа и оценки. Сб. научных трудов. Л., 1989.

[3] Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. М., 1980. С. 143.

[4] Там же. С. 154–160.

Ощущение особого, поэтического контекста Петербурга прекрасно выразил однажды С. Маршак:

Давно стихами говорит Нева,
Страницей Гоголя ложится Невский,
Весь Летний сад — Онегина глава,
О Блоке вспоминают острова,
А по Разъезжей бродит Достоевский.

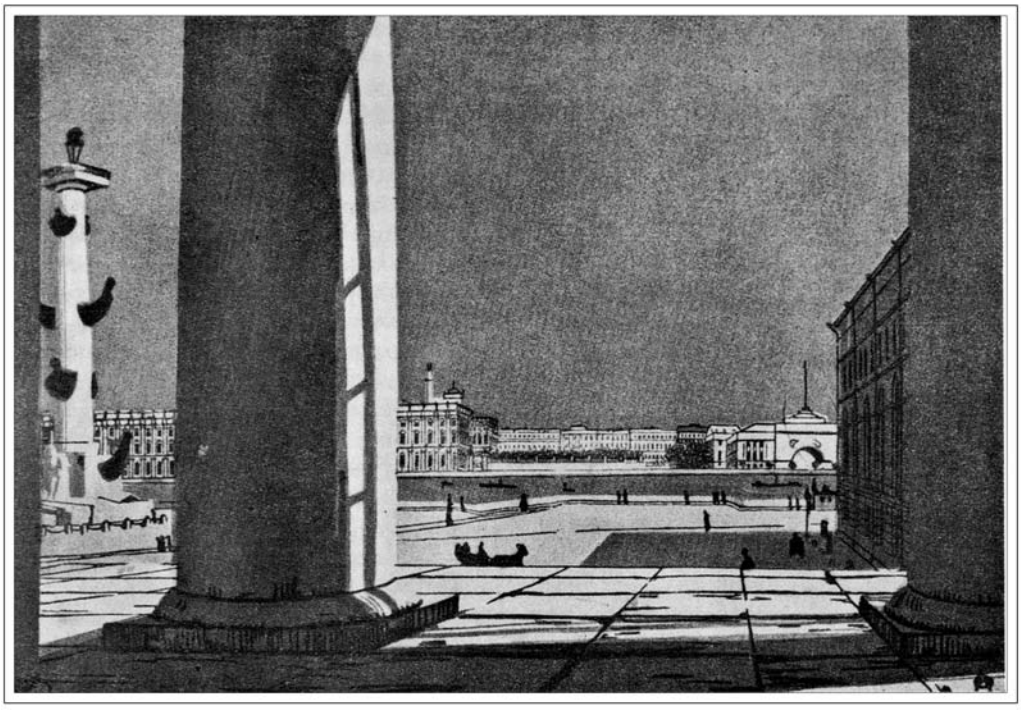
Точно так же воспринимал город Корней Чуковский — в 1942 году, в блокадном Ленинграде, охватывая единым взглядом его поэтическую историю, его художественный смысл, он написал: «Ленинград — самый лирический город в России. В нем каждый закоулок — цитата из Пушкина, из Некрасова, из Александра Блока. Его Медный всадник существует не только на площади, но и во множестве сонетов, романсов, новелл и поэм. Эту гениальную статую, душу всего Петербурга, увековечили в стихах три величайших славянских поэтов — Пушкин, Мицкевич, Шевченко. Петербургские белые ночи словно сошли со страниц Достоевского, и невозможно пройти по Сенной, чтобы не вспоминать Соню Мармеладову и ее "сострадальца" Раскольникова, в "Доме старой архитектуры" (номер десятый на Малой Морской) жила Пиковая дама, и тут же, на тротуаре, под ее окнами, бродил одержимый Германн, с "профилем Наполеона и душой Мефистофеля". Вот воспетый Гоголем Невский проспект, по которому через семьдесят лет прошли "державным шагом" двенадцать Александра Блока, отрекшиеся от старого мира...»[1]

Не удивительно, что Ю. Анненков мог сказать о поэзии А. Ахматовой: она вся «напоена петербургским воздухом», и, сознавая, что поэзия Петербурга — «понятие трудноопределимое», все же настаивал: «Но мы, петербуржцы, это отчетливо чувствуем»[2]. И сама Ахматова говорила о нерасторжимой связи своего искусства с городом на Неве. Такая связь сохраняется и поныне — одним из самых свежих примеров может послужить роман О. Стрижака «Мальчик», в подзаголовке которого сказано: «Петербургский роман в шести каналах и реках». Город здесь — такой же живой персонаж, как и лирический герой. Но подобные примеры можно было бы привести и из других областей современного петербургского искусства — изобразительного и сценического, поэзии и музыки, танца и скульптуры...

Чрезвычайно интересно в этой связи суждение известного историка русской литературы Н. Пиксанова, который установил, что «есть различия между петербургской и московской литературами», которые «всегда бросались в глаза наблюдателю... Следует раз навсегда усвоить это различие двух столичных гнезд и приучать свою мысль применять этот принцип в историко-литературном мышлении»; более того, ученый с полным основанием утверждал, что такая «бифуркация литературной производительности — явление, свойственное только России

[1] Чуковский К. Ленинград // Великий город. Л., 1942. С. 43, 44.

[2] Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. Л., 1992. С. 106.



А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА.
Петербург. Нева сквозь колонны Биржи. 1908

и не повторяемое в Западной Европе». Что же касается самой России, то в ее истории «без особых усилий можно установить даже чередование, своеобразный ритм этих двух культур», которые поочередно «владеют гегемонией» и в XVIII, и в XIX, и в XX веках, когда «перенесение столицы создает новое противостояние ленинградской и московской культур»[1].

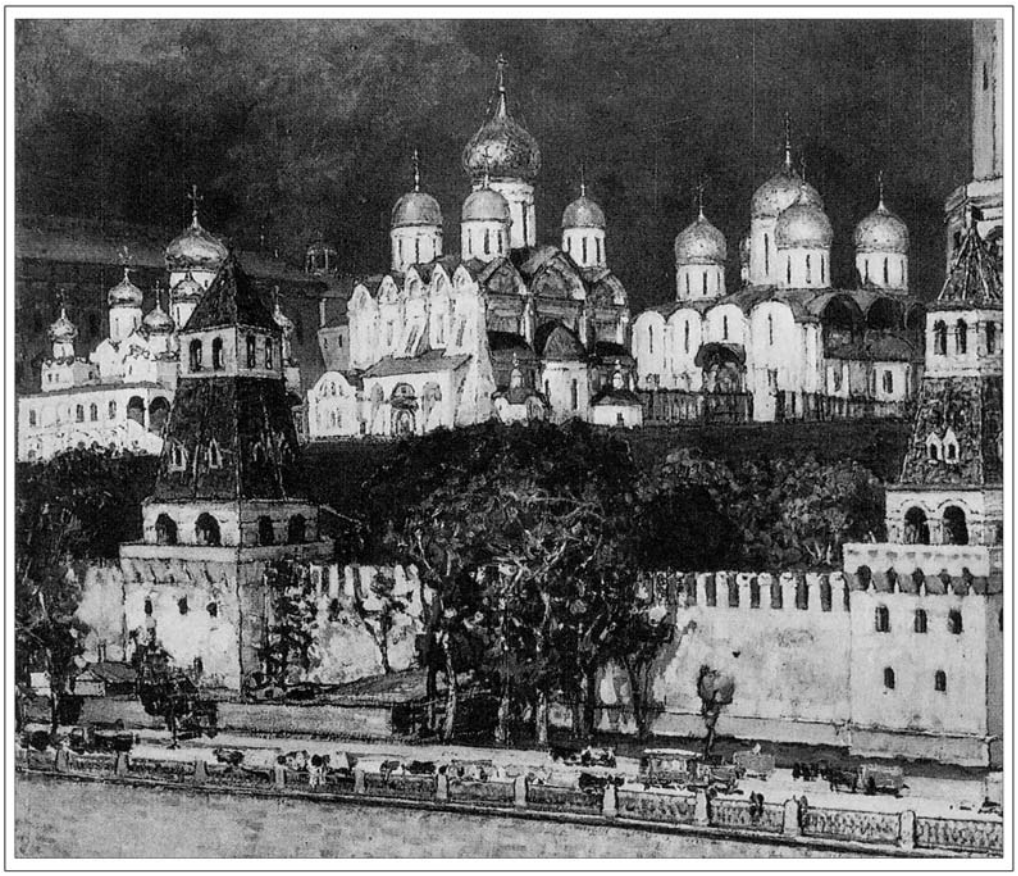
Роль искусства в реконструкции «души» каждого конкретного типа культуры — исторического, национального, городского — объясняется тем, что оно обладает уникальной способностью моделировать духовную жизнь людей, проникать в глубины психических процессов, показывать человека не только извне, но и изнутри; так воплощает оно особенности национальной психологии, исторические формы мировоззрения людей, душевный строй горожан. Если мы хотим понять, что представляет собой петербуржец, ответ на этот вопрос надо искать прежде всего в художественных портретах, созданных Пушкиным, Гоголем, Тургеневым, Достоевским, Толстым, Чайковским, Крамским, Серовым, Стравинским, Блоком, Ахматовой, Шостаковичем, Улановой...

[1] Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда. М.–Л., 1928. С. 17, 18.

4. «Проблема Петербурга» в истории русской культуры

Большинство городов на земле возникали стихийно и развивались, а иногда деградировали и погибали, под влиянием стихийных социальных или природных сил. Но история знает случаи, когда город создан как некое «социальное изобретение», как реализация определенного замысла, идеи, плана.

Именно так возник Санкт-Питербурх, «придуманный» Петром I в ходе великого преобразования России. (В данном случае не существенна связь Петербурга со стоявшей прежде на этом месте шведской крепостью Ниеншанц; для истории отечественной культуры важнее то, что Петр уничтожил остатки этой крепости, подчеркивая этим тотальное новаторство своего градостроительного замысла.)



А. М. ВАСНЕЦОВ.
Московский Кремль. Соборы. 1894

Необходимо поэтому проникнуть в замысел великого преобразователя России, проследить драматически напряженный процесс реализации петровского проекта и раскрыть логику его исторического развития.

Первая половина XVIII века — младенческая пора города, он только складывался как поселение особого, нетрадиционного для Руси типа, не копируя, однако, облик какого-либо европейского города; понятно, что его культурное и социально-психологическое своеобразие лишь начинало кристаллизовываться; во второй половине XVIII — первой половине XIX столетия своеобразие это раскрывалось все более и более полно и ярко — оттого и вошла в общественное сознание проблема «Петербург–Москва»[1]. «У нас две столицы: как же говорить об одной, не сравнивая ее с другою? Только через такое сравнение можем мы узнать особенности и характер каждой из них. Ничто в мире не существует напрасно: если у нас две столицы — значит, каждая из них необходима, а необходимость может заключаться только в идее, которую выражает каждая из них»[2].

Сравнивая Петербург и Москву, Белинский подчеркивал, что «смешны и нелепы сатиры о превосходстве одной столицы перед другой... Нет, Москва имеет свое значение, которого не имеет Петербург, но и она также не может заменить Петербурга, как и Петербург ее: каждый из этих городов хорош по-своему, каждая из столиц лучше другой, каждая одна другой хуже»[3]. Вместе с тем характер каждой может быть понят только через сравнение их, скажет он позднее, давая всестороннюю сравнительную характеристику «двух столиц»[4].

Уже в первой своей статье «Литературные мечтания», сделавшей имя автора известным всей читающей России, Белинский, безусловно принимая дело Петра по его сути, оспаривал те действия царя, которые казались ему неразумными крайностями европеизации страны: «Не только много жила, но и много испытывала древняя Москва, столица Московского царства: у ней есть своя история — никто не спорит против этого: но что же вся ее история в сравнении с великим эпосом биографии Петра Великого? А не тесно ли связан Петербург с этой биографиею? Да, в Петербурге нет памятников, “над которыми пролетали века”, но зато он сам великий исторический памятник»; «Петербург построен на расчете — правда; но чем же расчет ниже слепого случая?.. Говорят еще, что Петербург не имеет ничего оригинального, самобытного... и как две капли воды похож на все столичные города в мире. Но на какие же именно? На старые, каковы, например, Париж, Лондон, он походить никак не может. Стало быть, это сущая неправда». Петербург — это «новый город в старой стране, следовательно, есть надежда на прекрасное будущее этой страны». И далее следует резко сформулированный логический вывод:

---

[1] Содержательный анализ проблемы осуществлен в кн.: Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992. Гл. «Петербург и Москва: спор об эстетическом приоритете в истории».

[2] Белинский В. Г. Петербург и Москва. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 393.

[3] Там же. Т. 3. С. 315.

[4] Там же. Т. 8. С. 393.

«Что-нибудь одно: или реформа Петра Великого была только великою исторической ошибкою, или Петербург имеет необъятно великое значение для России»[1].

В Петербурге критик видит такой «способ распространения, утверждения европеизма в русском обществе, который идет от цивилизованных норм жизни, начиная от моды до светского тона, от манеры класть кирпичи до высших таинств архитектурного искусства, от типографского изящества до журналов, исключительно владеющих вниманием публики»[2]. Но Белинский этим не ограничивается и поворачивает сравнение Петербурга и Москвы в социально-демографическую плоскость — он сравнивает их «народонаселение» и утверждает, что в Петербурге тон жизни задает светское общество, на которое равняются все другие слои населения, и в результате «хороший тон» становится «точкой помешательства для петербургского жителя», тогда как Москва по преимуществу город купеческого сословия, а затем и «образованного среднего сословия»[3]. Ибо Петербург — «центр правительства, город по преимуществу административный, бюрократический и официальный...»[4]

Размышляя о роли обоих городов в истории отечественной культуры, Белинский отмечал, что Петербург находится в «переходном положении», и поэтому о будущем его можно только догадываться. И все же есть основания предполагать, что если «назначение Москвы состоит в удержании национального начала... и в противоборстве иноземному влиянию», то Петербург является «представителем новизны, и в этом его великое значение для России»[5].

Постепенное расширение и углубление культурных контактов между старой и новой столицами, начавшееся уже в XVIII веке, развивавшееся в XIX и ставшее особенно значительным в XX столетии, все последовательнее стирало черты неповторимости обоих городов; все же черты эти оказывались достаточно устойчивыми, сохраняясь и в архитектуре, и в поведении горожан, в их психологии, вкусах, даже в речи — в особых петербургском и московском произношениях[6]. Столичный статус города в Российской империи *делал остро противоречивым все его бытие и порождал амбивалентное к нему отношение* — вспомним хотя бы пушкинского «Медного всадника». Вот почему ни один город России, в том числе Москва, не был предметом столь постоянного и противоречивого внимания отечественной философии, публицистики, литературы, искусства, как Петербург. И дело тут не в его особых эстетических достоинствах, а в том, что часто называли его «тайной», его «загадкой», его «фантасмагоричностью», и что объяснялось столь характерным для Петербурга *соединением несоединимого, слиянием противоположных качеств, драматичной двуликостью его существования:* «Город пышный, город бедный», — сказал о нем Пушкин.

---

[1] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 8. С. 394.
[2] Там же. Т. 1. С. 399–402.
[3] Белинский В. Т. Цит. соч. Т. 1. С. 399–402.
[4] Там же. С. 407, 408.
[5] Там же. С. 402.
[6] См.: Колесов В. В. Язык города. М., 1991.

В 1917 году, накануне Октябрьской революции, Д. Аркин, завоевавший впоследствии известность как историк искусства, опубликовал статью под выразительным названием «Град обреченный» (заимствованным у Н. Рериха); в этом небольшом, ярко написанном эссе обосновывалась высказывавшаяся не раз со времени Гоголя мысль об уникальности Петербурга, выражающейся в его загадочной противоречивости: «С самых первых своих времен, с самого основания града Петрова, он явил собой тайну, загадку, притом тайну недобрую, загадку злую; с самого начала своего Петербург осознан был не как факт русской истории и жизни только, не просто как главный и столичный наш город, но как некая самостоятельная стихия, как категория русской души». Цитируя «Петербург» Андрея Белого и произведения других современных поэтов: «Петербург — это сон», «призрак туманный», «призрачная Пальмира», «популярное марево», «мираж побережий и улиц», «фантом туманный», — Аркин заключал, что именно «двойственность, проходящая через все строение города, является и главенствующей чертой его внутреннего, скрытого существа»; эту двойственность, считал он, наиболее точно определяют не традиционные понятия «Восток» и «Запад», а использованные Вяч. Ивановым образы Люцифера и Аримана, обозначающие «дух возмущения и дух растления»[1]. Это же ощущение острой противоречивости Петербурга историки отечественной культуры фиксируют и в наше время, хотя по-разному ее формулируют и объясняют.

«... тема Петербурга, — отмечал В. Топоров, — мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некой максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на вопросы»[2]. «Внутренний смысл» Петербурга по заключению исследователя, — в «несводимости к единству антитетичности и антиномичности», противостоянии человечности и бесчеловечности, жизни и смерти и т. д.[3]

О такой двойственности отношения к Петербургу писал и Ю. Лотман: город воспринимался одновременно «и как “парадиз”, утопия идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста»[4]. Петербург оказался «городом культурно-семиотических контрастов, и это послужило почвой для его исключительно интенсивной интеллектуальной жизни»[5].

---

[1] Аркин Д. Град обреченный // Русская свобода. 1917, № 22—23; статья, оставшаяся в свое время ненапечатанной, опубликована и прокомментирована Ю. Молоком в «Новом журнале» (1991, № 184–185. С. 258–269). Не могу не поблагодарить Ю. Молока, обратившего мое внимание на эту статью.

[2] Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры: Петербург—Тарту, 1984. С. 4.

[3] Там же. С. 6, 7.

[4] Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблема семиотики города // Там же. С. 34.

[5] Там же. С. 45.

После Октябрьской революции централизация и нормативизация всей жизни общества, превращение Москвы в эталон для всех городов страны, целенаправленная политика подавления ленинградской «особенности», страх «вождей» перед самостоятельностью, высоким уровнем культуры и потенциальной оппозиционностью города на Неве привели к тому, что тема «Петербург — Москва» полностью ушла из искусства, науки, публицистики. Более того, официальные историки не останавливались перед тем, чтобы приписывать Москве сделанное в Петербурге: например, авторы одной из глав «Истории Москвы» утверждали, ничтоже сумняшеся, что «петровские реформы в области культуры с особой силой проявились в Москве», что «Москва при Петре I стала центром просвещения и науки не только для русского, но и для других народов», что «петровские преобразования в области культуры зародились и привились в Москве, после чего были перенесены в новую столицу...»[1]

Между тем, такой авторитетный эксперт, как академик С. Вавилов, утверждал: «... почти все, что было достигнуто в области науки в России в XVIII в., непосредственно или косвенно исходило из Петербургской Академии»; «... в истории мировой науки в прошлых веках нельзя указать другой пример столь же быстрого и эффективного выращивания науки, как это было в России в первой половине XVIII века через посредство Петербургской Академии»[2].

Уже в наше время вышло в свет серьезное коллективное исследование московских ученых «Русская мысль в век Просвещения». Его авторы хотели рассмотреть некоторые еще не изученные явления русской культуры XVIII века и по-новому их осветить. Но вылилось это в стирание качественной грани между допетровской и петровской Россией, а тем самым и между русской мыслью в старой и новой столицах. Если основной упор делается на то, что «почва для изменений была подготовлена возрожденческими и реформационными тенденциями, заметными в России XVI–XVII вв.», а в начале XVIII века этот процесс лишь «ускорился», в чем и состояло значение реформ Петра I[3], если для доказательства этого тезиса говорится, что «возвышение человеческого разума над церковным авторитетом, критическое отношение к церкви и духовенству» «во многом сближали» воззрение Петра и Феофана Прокоповича с предпринимавшимися в конце XVII века попытками Квирина Кульмана и его единомышленников реформировать церковь в духе протестантизма[4], то *существенные, качественные, принципиальные различия* между духовной жизнью Петербурга и Москвы в XVIII перестают быть принципиальными, существенными, качественными и вообще не заслуживают изучения. Оттого в этой книге, при неизбежных упоминаниях о том, что оппозиция делу Петра исходила из старой столицы, что анти-просветительское, мистическое крыло масонства сложилось здесь же, что из Москвы

---

[1] История Москвы. Т. 2. М., 1963. С. 143, 164, 229, 503.

[2] Цит. по Пукинский Б. К. 1000 вопросов и ответов о Ленинграде. Л., 1976. С. 227.

[3] Русская мысль в век Просвещения. М., 1991. С. 4, 140.

[4] Там же. С. 37.

князь М. Щербатов слал свои инвективы русскому Просвещению, противопоставляя учиненному Петром «повреждению нравов» в стране идеализированный патриархальный быт[1], нет даже упоминания о роли Петра и Петербурга в истории российского Просвещения! Между тем именно в эту эпоху зарождалась контроверза, которая обнажится в начале следующего столетия в полемике западников и славянофилов, и концепции эти отчетливо локализовались в новой и старой столицах. Закрывая на все это глаза и затушевывая крайне важные коллизии, противоречия, конфликты в развитии общества и культуры в век Просвещения, авторы не могут выявить действительного содержания и масштаба *ренессансно-просветительской революции, осуществленной Петром в созданной им для этого новой столице российского государства*.

[1] Там же. С. 96, 162, 166, 167, 173.



ЧАСТЬ I



ГЛАВА ПЕРВАЯ
Время рождения города: замысел Петра Великого и его воплощение

1. Зачем нужна была царю новая столица?

М. Пыляев так излагает предание об основании Петербурга: «Петр I, осматривая остров, взял у солдата башнет, вырезал два дерна и, положив их крестообразно, сказал: “Здесь быть городу”; затем, взяв заступ, первый начал копать ров; в это время в воздухе появился орел и стал парить над царем. Когда ров был выкопан около двух аршин, в него поставили ящик, высеченный из камня; духовенство этот ящик окропило святою водою, государь поставил в него золотой ковчег с мощами св. апостола Андрея Первозванного; после того царь покрыл ящик каменною доскою, на которой была вырезана следующая надпись: “От воплощения Иисуса Христа 1703, мая 16-го, основан царствующий град С.-Петербург великим государем царем и великим князем Петром Алексеевичем, самодержцем всероссийским”... Парящий над островом орел в это время спустился с высоты и сел... ефрейтор Одинцов снял его выстрелом из ружья. Петр был очень рад этому, видя в нем доброе предзнаменование; перевязал у орла ноги платком, посадил себе на руку и, сев на яхту с орлом в руке, отплыл к Канцам; в этот день все чины были пожалованы столом, веселье продолжалось до двух часов ночи, при пушечной пальбе»[1].

Какова бы ни была степень достоверности этого рассказа, именно с 1703 года начинается история российского города, нареченного Санкт-Питербурхом и вскоре провозглашенного новой столицей страны. Естествен первый вопрос, встающий перед историком: какие причины побудили Петра I осуществить этот беспрецедентный, и не только в истории России, шаг — лишить древний столичный град его политического статуса и не перенести столицу в какой-то другой город со славным прошлым, но сотворить ее в буквальном смысле слова «из тьмы лесов, из топи блат» «на берегу пустынных волн»?

[1] Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы М. И. Пыляева. Изд. 2-е. СПб., 1889. С. 10.

И. Голиков первый историограф Петра I, обладавший обширной и весьма достоверной информацией о деятельности царя-реформатора, так истолковал его намерения в построении Петербурга: «...среди толиких занятий своих Великий Государь, крайне желая у Балтийского моря иметь такой порт, в который он мог бы обратить на подобие древней Александрии торговлю, а особливо Северозападные Европы, обитаемые такими народами, которые сообщением с подданными его могли бы еще споспешествовать к просвещению оных»[1]. А. Пушкин, внимательно изучивший и законспектировавший многотомный труд Голикова, точно передал содержание этого тезиса: «Петр Великий думал об основании гавани, которая открыла бы ход торговле с северо- западною Европою и сообщение с образованностию»[2]. Но Пушкин говорил об этом и от своего имени: «С основанием Петербурга Россия вошла в Европу... и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы»[3]. Член Российской Академии наук, выдающийся этнограф И. Георги, составивший в конце XVIII века подробнейшее описание «столичного города Санкт-Петербурга», говорил четко и определенно, что Петр «при заложении своей столицы вознамерился произвесть и распространить оттуда просвещение во всем Российском государстве»[4].

Это прекрасно понимали и иностранцы, приезжавшие в Россию. Например, в середине XVIII века Ж.-А. Бернарден де Сен-Пьер так объяснял решение Петра «поместить центр своей империи в невских болотах»: «Нельзя было избрать иное положение, чем залив Кронштадта, дабы открыть дорогу европейским искусствам, поскольку Ливония и Финляндия тогда не принадлежали русскому царю»[5]. Другой француз — О. Одуар — высказал сто лет спустя ту же мысль: Петр I, желая «разрушить прошлое» своей страны и «создать ее новое будущее», «основал Петербург на краю земли, который, благодаря Балтике, бросает взгляд на Европу, утверждая отовсюду волю царя сотворить здесь европейскую цивилизацию»[6]. Вспомним, наконец, ставший широко известным благодаря Пушкину образ «окна в Европу» итальянского путешественника князя Альгаротти; образ этот имел двойной смысл — экономический и культурный, практический и духовный[7]. Не могу не привести и гораздо менее известное, но адекватное по смыслу суждение К. Батюшкова, так излагавшего в 1814 году замысел Петра: «Здесь будет город, сказал он,

---

[1] Голиков И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Ч. 2. М., 1788. С. 107.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1950. С. 332.

[3] Там же. Т. 11. С. 269.

[4] Георги И. Г. Описание Российско-Императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794, С. 602 (на немецком языке вышел в 1791 г.).

[5] De Greve Cl. Le Voyage on Russie. Anthologie des voyageurs fran ais aux XVIII-e et XIX-e siecles. P., 1990. P. 209.

[6] Ibid. P. 251.

[7] Lettres du comte Algarotti sur la Russie. A Londre, 1769. P. 64.



А. Н. БЕНУА.
А. С. Пушкин. «Медный всадник». «На берегу пустынных волн...» 1903

чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу»[1].

К сожалению, суждения ученых-историков в XX веке давали этому великому для истории России — и, смею утверждать, всей Европы — событию одностороннее толкование.

В «Кратком пособии по русской истории» В. Ключевского вообще не описано создание Петербурга, — объясняется это тем, что нашего выдающегося историка не интересовал культурный аспект петровских реформ — он выделил в них «военную реформу», «управление», «указ о единонаследии», «подушную подать», «промышленность и торговлю», «финансы»; единственная фраза, касавшаяся культурной сферы, — замечание, что «для успешного действия нового управления, как и для других нововведений», необходимы были люди, «обладающие нужными для того знаниями», чем объясняются «усиленные заботы Петра о распространении научного знания, о заведении общеобразовательных и профессиональных технических школ»[2].

Но и в фундаментальном «Курсе русской истории» основание Петербурга не выделено Ключевским в качестве самостоятельной темы исследования! Видимо, понимая странность такого умолчания, историк заметил, что он «сделал далеко не полный очерк преобразовательной деятельности Петра, не коснулся ни мер по

[1] Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984. С. 27.
[2] Ключевский В. Краткое пособие по русской истории. Изд. 5-е. М., 1906. С. 132.

общественному благоустройству и народному образованию, ни перемен в понятиях и нравах, вообще в духовной жизни народа», ибо, по его убеждению, «эти меры и перемены или не входили в круг прямых задач реформы, или не успели обнаружить своего действия при жизни преобразователя, или, наконец, почувствовались только некоторыми классами общества». Главная же причина в том, что реформа Петра «по своему исходному моменту и по своей конечной цели была военно-финансовая, и я ограничил обзор ее фактами...» К тому же саму реформу Петр осуществлял спонтанно, «не затрудняя себя предварительными соображениями и отдельными планами», став преобразователем страны «как-то невзначай, как будто нехотя, поневоле»[1].

П. Столпянский, один из серьезнейших исследователей истории новой российской столицы, решительно утверждал: «...Причиною основания Петербурга было вовсе не стремление Петра Великого “прорубить окно в Европу”, — прорубать окно он стал гораздо позже, — а нахождение в устье Невы незначительного островка», на котором удобно было построить крепость[2]. В дальнейшем же «основной задачей при строительстве Петербурга было стремление устроить его так, чтобы он не походил на Москву»[3]. Думаю, здесь смещены причины и следствия: мысль выстроить новую столицу на берегу моря родилась и окрепла у Петра еще до того, как он пришел в устье Невы, а желание выстроить анти-Москву было обусловлено неприятием того типа культуры, который представляла Москва, и стремлением повернуть культурное развитие России на иной — европейский — путь.

Изменились ли взгляды историков в наше время? Обычно исследователи, характеризуя замысел создателя Петербурга, тоже приводят две причины — экономическую и военную — построения города на Неве и перенесения в него российской столицы; иногда к этому добавляются соображения политического порядка: грандиозные реформы требовали полного разрыва с консервативным боярством и церковниками, а это легче всего было сделать, уведя центр управления страной из их цитадели — Москвы. Так, полвека назад профессор А. Предтеченский начинал статью «Основание Петербурга» с резонной постановки двух вопросов: когда и почему Петр пришел к мысли о необходимости перенесения столицы из Москвы и какие обстоятельства заставили его избрать местом новой столицы Петербург?[4] Главную причину историк усмотрел не в личных ощущениях драматической юности царя (борьба с Софьей, стрелецкий бунт), а в том, что Петр видел в Москве «оплот тех сил, которые противостояли реформаторским тенденциям..., пока еще чуть намечавшимся, но имевшим все основания перерасти в серьезное политическое событие». Второй причиной он

---

[1] Ключевский В. О. Курс русской истории. Т. 4. М., 1889. С. 183, 189, 190.

[2] Столпянский П. Н. Петербург. Как возник, основался и рос Санкт-Питербурх. Пг., 1918. С. 9.

[3] Там же. С. 19.

[4] Предтеченский А. В. Основание Петербурга / / Петербург петровского времени. Очерки, Л., 1948. С. 27, 28.

считал стремление превратить Россию в морскую державу и только третьей — «укрепление авторитета России в Европе[1].

Правда, позднее, в «Очерках истории Ленинграда» Предтеченский отметил, что с самого начала Петербург рос не только как военный, торговый и политический, но и как культурный центр: «Культурные учреждения Петербурга возникали одновременно с тем, как строились в нем дома, проводились улицы, намечались площади, сооружались пристани, возводились укрепления и т. д. Контуры города еще только намечались, а уже в нем жили интенсивной жизнью учебные заведения, типографии, музей, театр и другие культурные учреждения»[2]. Однако в самом замысле Петра ученый не разглядел представления о будущей столице как носительнице нового типа культуры.

В монографии С. Луппова назначение Петербурга определено четко — «город-крепость» и «город-порт», база Балтийского флота[3]. В. Мавродин, перечисляя мотивы основания Петром новой столицы, указал на его желание сделать город «военным, торговым, дипломатическим форпостом и политическим центром России»[4] и лишь в конце книги заметил, что Петр мыслил свое детище и как «культурный центр страны»[5] — этот аспект проблемы имел для историка третьестепенное значение, он и уделил его описанию всего десяток страниц из двухсот, дав посвященной этому главе перечислительное название «Наука, искусство, быт».

К сожалению, подобным образом трактовали это великое событие в судьбах отечественной культуры и историки искусства. Скажем, И. Грабарь писал: «Петербург должен был стать не только крепостью, но и “окном в Европу”, первым русским морским портом, связывающим государство... со странами всего мира. Торговля должна была стать главным — после военного дела — содержанием жизни столицы»[6]. И все...

Самый свежий пример — вышедшая несколько лет назад книга замечательного нашего историка Н. Эйдельмана «Революция сверху» в России». Хотя ученый и признал, что перед Петром вставал «коренной вопрос — оставаться ли в XVIII веке с “азиатскими формами” экономики, правления и культуры или пробить окно в Европу»[7], само основание Петербурга он объяснил с традиционной узостью: «На новом месте было куда легче построить и расширить новую по своей структуре власть. Коллегии, сенат, синод, генерал-прокурор — все это выросло и укрепилось в Петербурге...»[8]

---

[1] Там же. С. 38, 41.

[2] Очерки истории Ленинграда. Т. 1. М.–Л., 1955. С. 48.

[3] Луппов С. П. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. М.–Л., 1957. С. 4.

[4] Мавродин В. В. Основание Петербурга. Изд. 2-е. Л., 1983. С. 70.

[5] Там же. С. 112.

[6] История русского искусства. Т. 5. М., 1968. С. 65.

[7] Эйдельман Н. Революция сверху в России. М., 1989. С. 78.

[8] Там же. С. 52.

Стоит ли удивляться, что такой взгляд на вещи свойствен и ряду зарубежных ученых? Так, поиски французским писателем и историком Анри Труайа чисто психологических мотивов сотворения Петербурга привели к утверждению, что «близость моря кружила голову Петру — возможность вдыхать морской воздух круглый год и видеть издали движение кораблей волновала его до такой степени, что он забыл об элементарной осторожности в осуществлении своего проекта. Здесь он чувствовал себя дома, как нигде в России». Он задумал город как «русскую реплику Амстердама». Впрочем, указана и вторая причина: Москва для Петра — «это Софья, это стрельцы»[1]. И американский ученый, автор специального исследования по истории русской культуры, не увидел в замысле создателя Петербурга ничего, кроме военных, экономических и политических целей[2]. Правда, по мысли другого американского исследователя — филолога-слависта С. Монаса, Санкт-Петербург был задуман Петром «не только как “окно на Запад” — порт, крепость и доступ к глотку свежего воздуха, воздуха западной цивилизации, — но также и как средство преобразования России, стал дверью, а не просто окном: через этот порог вошел не один кризис личности, но и кризис культуры, перешедшей от невинности изолированного состояния к опыту состояния всемирного»[3].

Что же касается наших историков, то они по сей день лишь в редких случаях отмечают культурологический аспект грандиозного петровского замысла[4], но сколько-нибудь обстоятельный анализ этого аспекта отечественной истории и истории самого Петербурга еще не предпринят.

Завершу этот краткий историографический обзор двумя свежими и диаметрально противоположными суждениями весьма популярных мыслителей — Льва Гумилева и Даниила Андреева. В недавно вышедшей книге первого, посвященной истории нашей страны, иронически говорится о сотворении Петербурга как «окна в Европу, открывшего Россию влиянию единственно ценной западной культуры и цивилизации», и факт этот расценивается не как историческая реальность, а как «легенда», родившаяся при Екатерине II, как «пропагандистский вымысел русской царицы немецкого происхождения, узурпировавшей трон»; автору остается недоумевать, почему этот вымысел «подавляющее большинство и по сию пору принимает за историческую действительность»[5]? Противоположна позиция автора «Розы мира»: замысел создателя Петербурга он видит в желании царя, чтобы Россией были «восприняты объективно передовые начала соседней,

---

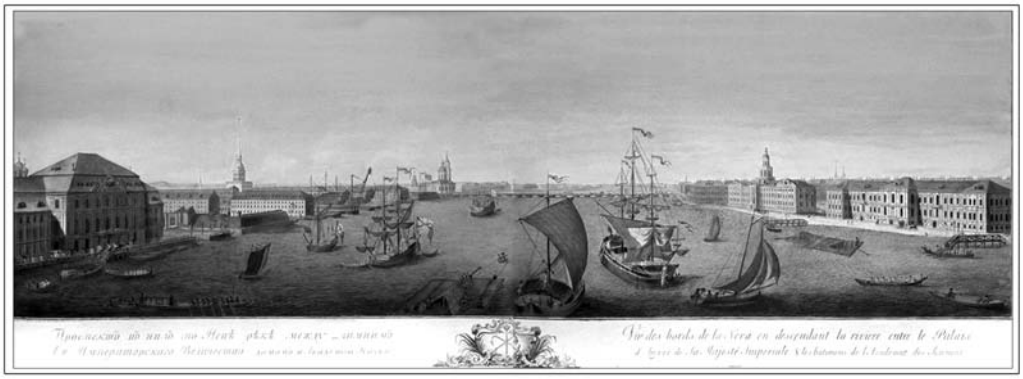
[1] Troyat H. Pierre le Grand. P., 1979. P. 159.

[2] См.: Billington J. H. The Icon and the Axe: an interpretative History of Russian Culture. N.-Y., 1967. P. 182.

[3] Монас С. Воображаемый город. Санкт-Петербург и русская культура // Нева. 1992. № 5–6. С. 360.

[4] См., например: Краснобаев Б. И. Русская культура второй половины XIX — начала XX в. М., 1983. С. 99, 100; Марголис Ю. Д., Тишкин Г. А. Отечеству на пользу, а россиянам на славу. Из университетского образования в Петербурге в XVIII — начале XIX века. Л., 1988.

[5] Гумилев Л. Н. От Руси до России. СПб., 1992. С. 246.



Гравюра МИХАИЛА МАХАЕВА.
Проспект вниз по Неве-реке между Зимним домом
и Академией наук.1753 г.

старшей культуры», а для этого ему нужно было «сию минуту и без малейшей заботы о жизни тысяч строителей воздвигнуть новую столицу — ключ к мировому будущему России»[1]. И дальше, с проникновенностью, свойственной лишь поэтической интуиции, Андреев осмыслил духовные следствия отличия приморской столицы от равнинно-«земляной» Москвы: «На берег морского пространства перенесся центр государственности. Государственность стала созидаться новым контингентом людей; и для них эта атмосфера, не знающая твердых географических границ, по-северному холодная и по-морскому требовательная, казалась чем-то несравненно высшим сравнительно с насыщенной местными запахами, душной, земляной и вязкой атмосферой Московской Руси». В результате «современники Петра и их потомки по-новому осознали человечество и свое место в нем»: прежде русские сравнивались «лишь с народностями, по культурному уровню их не превышавшими», да и преимущественно на полях битв, что породило «огромный национальный эгоцентризм, переливавший всеми цветами радуги, от религиозно-мистической гордыни до пошлой обывательской спеси», а эпоха Петра «спасительно перевернула представление русских о человечестве; теперь оно начало слагаться не из двух, а уже из трех величин» — добавилось знание «великой западной культуры», хотя и не замечались еще существенные различия между романо-католической и германо-протестантской ее разновидностями[2].

Но обратимся к фактам, которые позволяют утверждать: в замысле строителя Петербурга *изначально присутствовал культурный аспект*.

Анализ первой зарубежной поездки молодого царя, состоявшейся в 1697 году, за несколько лет до основания города на Неве, показывает, сколь велик и разносто-

[1] Андреев Д. Роза мира. М., 1991. С. 154, 155.
[2] Андреев Д. Цит. соч. С. 157.

ронен был интерес Петра к явлениям культуры[1]. Хотя цели этого посольства были чисто дипломатическими, оно имело для Петра гораздо более широкие следствия: «Всего сильнее поразила Петра и, вероятно, самое яркое воспоминание оставила о себе материальная сторона европейской жизни, техника... Европейский корабль, как и целый флот, фабрика, мастерская, машина, величественные здания, разного рода сложные сооружения, разнообразные произведения человеческого знания и прикладного искусства — таковы были предметы, привлекавшие с его стороны всего более внимания»[2]. Вполне обосновано заключение Е. Анисимова: в этой поездке Петр «впервые увидел западноевропейскую цивилизацию во всем ее военном и культурном могуществе, почувствовал ее дух, смысл и силу»; это и определило его главную цель — приобщить Россию к достижениям европейской цивилизации[3]. В самом деле, после посещения одного из лейденских музеев царь оставил запись: «Петр, бывший здесь ради некоторых предгредущих дел»[4]. Хорошим комментарием к этим «предгредущим делам» может служить создание во время той же поездки в Амстердам по требованию царя русской типографии для широкого издания книг и последующей их перевозки в Россию[5]. Идею создания собственной — Российской — Академии наук он вывез из этого путешествия[6]; тогда и зародилась у Петра мысль о создании «своего города, который явился бы выразителем обновленной России»: «для вина нового нужны и меха новые» — образно реконструировал Н. Анциферов размышления Петра[7].

В написанном Петром I в 1702 году, буквально накануне основания Петербурга, «Манифесте о вызове иностранцев в Россию», обращенном к жителям Западной Европы, он так определил цель этого вызова: «Вящее обучение народа... дабы наши подданные коль долее, тем вяще ко всему обществу и обходительству со всеми иными христианскими и во нравах обученными народами удобны сочинены быть могли»[8]. Петр, конечно, отчетливо понимал, что нельзя организовать широкий въезд иностранцев в Москву — длительное существование немецкой слободы показало, как отторгалось москвичами европейское влияние — достаточно вспомнить мятеж 1648 года, вызванный западными новациями Алексея Михайловича...

Обобщив множество факторов, характеризовавших роль европейской торговли, военного дела, культуры в жизни Москвы XVI—XVII веков, академик С. Платонов заключил: «У порога так называемой эпохи преобразований Петра

---

[1] См.: Левинсон-Лессинг В. Ф. Первое путешествие Петра I за границу // Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования. Л., 1977.

[2] Богословский М. М. Петр I. Т. 2. М. 1941. С. 380.

[3] См.: Анисимов Е. Время петровских реформ. Л., 1989. С. 23–25.

[4] Цит. по: Левинсон-Лессинг В. Ф. Цит. соч. С. 18.

[5] См.: Пекарский П. Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. СПб., 1862. С. 6 сл.

[6] См.: Копелевич Ю. Х. Основание Петербургской Академии наук. Л., 1977. С. 32.

[7] Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924. С. 17, 18.

[8] Письма и бумаги Петра Великого. Т. 2. СПб., 1889. С. 45.

Великого... это государство уже ввело у себя много нового, взятого у иноземцев», но это не меняло традиционного образа жизни и лишь убеждало людей «старого московского уклада», что надо «спасать последнюю Русь»[1]. «В Московской России, — писал Н. Бердяев, — была настоящая боязнь просвещения. Наука вызывала подозрение, как латинство»[2]. И хотя в XVII веке в Москве существовала немецкая слобода, а торговля и промышленность «были захвачены иностранцами, вначале особенно англичанами и голландцами», в целом страна жила в «замкнутом состоянии», и только «насильственная реформа Петра» вырвала ее из него[3].

«Немецкая слобода, выросшая в Москве, — остроумно заметил Г. Федотов, — стоит перед живым соблазном. Как разрешить повелительно поставленную перед судьбой задачу: усвоить немецкие хитрости, художества, науку, не отрекаясь от своих святынь? Возможна ли простая прививка немецкой техники к православному быту?»[4] Оказалось, невозможна.

Вот весьма характерный рассказ. Шутиха Екатерины II Матрена Даниловна Теплицкая, родом из ярославских купчих, напуганная войной со шведами, на вопрос императрицы: «Да что ты так сердита, Матрена Даниловна, на твоего шведа?» — ответила: «И, матушка, да ведь немец, а у нас на Руси о немцах таких мыслей было, что когда придет кому в дом немец, так вымывали и вытирали и крюк дверной, за который он, растворяя дверь, хватался»[5]. Если такое отношение к немцам сохранилось еще при Екатерине, сколь сильным оно должно было быть на рубеже XVII и XVIII веков? Понятно, что Петру нужна была новая столица, чтобы осуществлять европеизацию России без того ожесточенного сопротивления, которое было бы неизбежным и в Москве, и в Ярославле, и в Новгороде.

Один из сподвижников Петра, замечательный изобретатель, конструктор, ученый и художник А. К. Нартов, привел слова царя: «Желание мое насадить в столице сей рукомеслие, науки и художества вообще»[6]. А в речи, произнесенной им в 1714 году при спуске в Адмиралтействе нового корабля, через несколько дней после празднования Гангутской победы, Петр подчеркивал культурное, а не только военное и торговое, значение Петербурга: «Думали ли вы в такое краткое время увидеть такое множество храбрых и опытных солдат и матросов, из природных россиян, и город сей населенным таким множеством не только уроженцев русских, но чужестранных художников, ремесленников, людей торговых и ученых?» И далее, обосновывая этот процесс философско-исторически: «Писатели поставляют древнее обиталище наук в Греции; изгнанные оттуда судьбами, они нашли убежище в

---

[1] Платонов С. Ф. Москва и Запад в XVI–XVII веках. Л., 1925. С. 142.

[2] Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 52.

[3] Цит. соч. С. 54.

[4] Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре... С. 416.

[5] Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889. С. 4.

[6] Цит. по: Гизе М. Э. Нартов в Петербурге. Л., 1988. С. 69.

Италии, потом, рассеялись по всей Европе, дошли до Польши, но в отечество наше не проникли по невежеству наших предков, и мы остались в той самой тьме, в какую до появления их были погружены Германия и Польша... Теперь дошла до нас очередь, и просвещение уже не встретит препятствий в нашем отечестве... Я сравниваю ход наук с кругообращением человеческой крови и надеюсь, что они скоро переселятся к нам и утвердят у нас свое владычество... Я предчувствую, — настойчиво повторял царь-реформатор, — что русские когда-нибудь, а может, еще при нашей жизни, пристыдят самые просвещенные народы своими успехами в науках, своею неутомимостью в трудах и имя свое вознесут на верх славы»[1].

В этом контексте можно верно оценить контакты Петра с великим немецким философом Г. Лейбницем — у них было пять встреч с 1698 по 1716 год, они переписывались, более того, Лейбниц был зачислен на русскую службу! Но еще до их встреч, в 1797 году, накануне основания Петербурга философ в письме одному из приближенных русского царя, с явным расчетом на сообщение его рассуждений Петру, наметил план проведения в России просветительских реформ; в этом плане было 7 пунктов:

« 1. Создать общее учреждение для наук и искусств.
2. Привлечь способных иностранцев.
3. Привезти иностранные предметы, кои того заслуживают.
4. Заставить подданных ездить за границу с необходимой осмотрительностью.
5. Обучать народ у себя дома.
6. Узнать достоверно нужды своей страны.
7. Дополнить то, чего ей не хватает»[2].

Десять лет спустя, уже зная о том, как реализовал Петр эти идеи, Лейбниц написал ему записку о введении в России наук и художеств, ибо его, как заключил исследователь, «занимала надежда, что неведомая, обширная Россия откроет, наконец, доступ к себе европейской цивилизации»[3]. В 1712 году Лейбниц писал Петру: «Я был бы счастлив возможности способствовать осуществлению великого и прекрасного замысла Царя, обеспечить расцвет наук и искусств в его громадной империи...»[4] Лейбниц укреплял Петра в его действиях, так как считал крайне важной возможность использовать преимущества, представившиеся для развития просвещения девственностью России: Россия, разъяснял он, «подобна листу белой бумаги», что позволяет «избегнуть многих ошибок, каких наделала Европа, ибо известно, что при возведении нового здания скорее можно достигнуть совершенства, чем при исправлении и перестройке старого»[5].

---

[1] Цит. по: Башуцкий А. Панорама Санкт-Петербурга. СПб., 1934. С. 130, 131.

[2] Сборник писем и материалов Лейбница, относящихся к России и Петру Великому. Издал В. Герье. СПб., 1873. С. 16.

[3] Герье В. Отношение Лейбница к России и Петру Великому, по неизданным бумагам Лейбница в Ганноверской библиотеке. СПб., 1871. С. 3.

[4] Сборник писем и материалов Лейбница, относящихся к России и Петру Великому. С. 217. Ср. с 219.

[5] Там же. С. 207. Ср. *Ключевский В. О.* Соч. Т. 8. М.; Л., 1990. С. 401. Проблема «Лейбниц и

2. Начало реализации замысла

Для организации строительства Петербурга в 1706 году была создана Канцелярия городовых дел (в 1723 г. преобразованная в Канцелярию от строений), которая руководила развитием столицы на протяжении всего XVIII столетия. В ее состав были включены и архитекторы, и скульпторы, и живописцы, и резчики. По свидетельству П. Свиньина, Петербург при Петре состоял из 109 каменных и 354 деревянных домов[1]; «... с каждым годом более и более заселяемый, в 1708 г., то есть через шесть лет после его основания, уже мог в полном смысле называться городом — и городом европейским, ибо главные его жители были большею частью или иностранцы, или, хотя и русские, но люди чиновные, уже перенявшие образ жизни просвещенных европейцев»[2]. А приехавший в Петербург двадцать лет спустя путешественник О. де ла Мотрэ, подробно описав город, который произвел на него большое впечатление, риторически воскликнул: «Чего не исполнил Петр, какое искусство, какую науку ни ввел он в своей империи?»[3]

Во всяком случае, представляется символичным (независимо от того, в какой мере это было сознательным расчетом царя), что если в градостроительном пейзаже Москвы традиционный способ выявления значения сооружений — вертикаль — была устремленными в небо главами и колокольнями бесчисленных церквей и несколькими сторожевыми башнями Кремля, то в Петербурге три первые вертикали выделили Петропавловскую крепость, Адмиралтейство и Кунсткамеру — военное и культовое, торгово-промышленное и культурное учреждения (после того, как это наблюдение было зафиксировано в рукописи настоящей книги, я увидел на выставке петербургских пейзажей в Русском музее картину неизвестного художника, в которой и были запечатлены эти три вертикали как пространственные знаки системы культурных значений в жизни новой столицы России).

Приведу простой перечень фактов культуросозидательной деятельности основателя Петербурга, который впечатляет без каких-либо дополнительных комментариев.

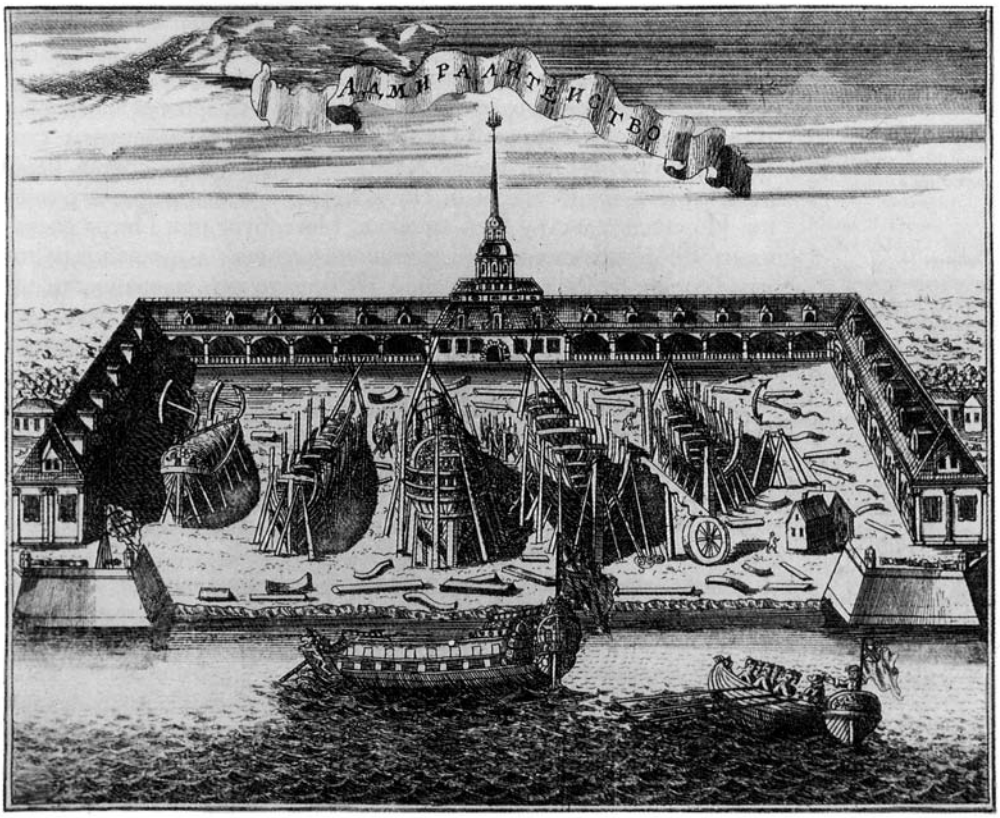
В 1909 году в Петербурге при кирхе св. Петра создается первая в России государственная школа.

Россия» привлекла внимание и других отечественных и зарубежных исследователей. См.: Чучмарев В. И. Лейбниц и русская культура. М., 1968; Posselt M. C. Peter der Grosse und Leibnitz. Dorpat u. Moscau, 1843; Richter L. Leibnitz und Russlandbild. B., 1946. Недавно эта тема была оригинально освещена в докладе профессора Гамбургского университета А. Дайкселя «Петр Великий и Вильгельм Лейбниц: размышления о прогрессе» // Петербургские чтения. Тезисы докладов научной конференции. Вып. 2. СПб., 1993. С. 9, 10.

[1] Свиньин П. Достопримечательности Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ч. 1. СПб., 1816. С. 10–12.

[2] Башуцкий А. Цит. соч. С. 50.

[3] Voyages d'A. la Motraye en diverses provinces et places de la Prusse Ducale et Royale, de la Russie, de la Pologne etc. La Haye, 1732. P. 247.



А. Ф. ЗУБОВ. Адмиралтейство.
Клеймо к панораме Санкт-Петербурга. 1716

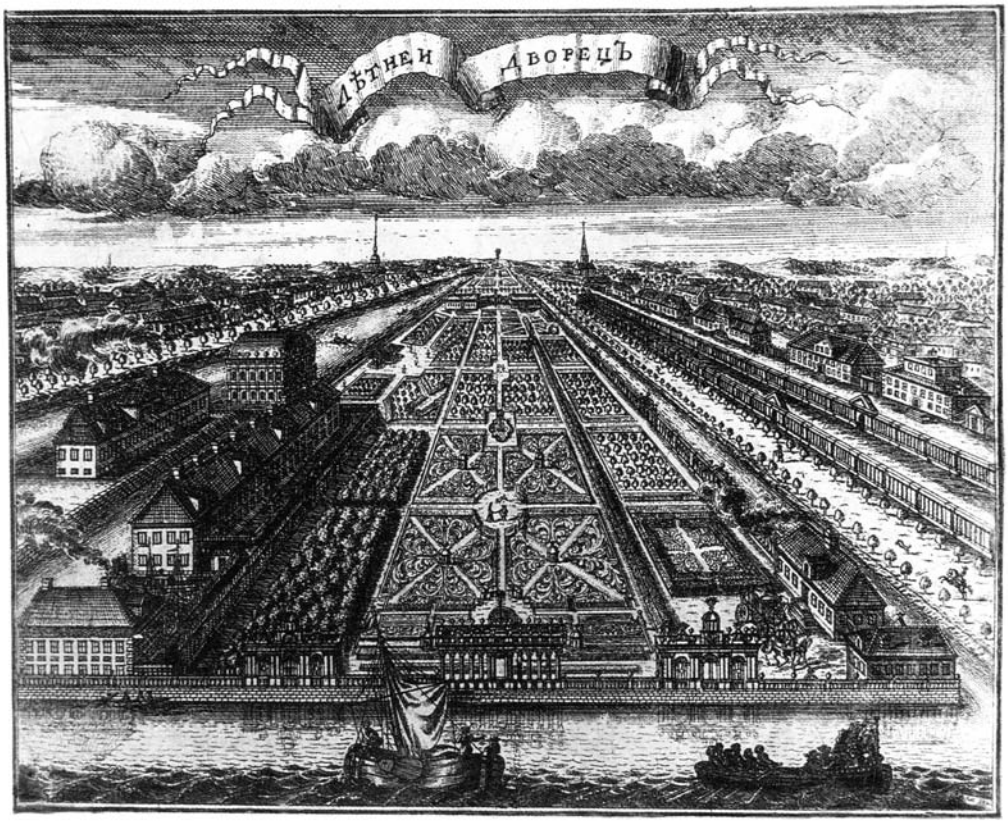
В 1711 году начинает работать первая типография, выполнявшая и функции издательства; вышел первый номер газеты «Ведомости», а в 1712 году напечатана первая книга. За последующие двенадцать лет (до смерти Петра) здесь было напечатано около 350 гражданских книг на русском языке — как свидетельствует историк, «количество до тех пор неслыханное»[1], и ряд книг на иностранных языках. Русские книги печатались новым шрифтом, поскольку нельзя было «приспособить церковный шрифт для книг научного содержания»; в его разработке принимал непосредственное участие сам Петр I. Следует отметить хороший набор и высокое качество печати книг Петровской эпохи.

В 1713 году открыты первая в стране общедоступная библиотека и первая книжная лавка;

— основан Ботанический сад;

– начал работать придворный театр.

[1] Кациржик Е. И. История книги. Л., 1964. С. 234.



А. Ф. ЗУБОВ.
Летний сад. Клеймо к панораме Санкт-Петербурга. 1716

В 1714 году царь «для детей дворянских и приказных учреждает арифметические школы в домах архиерейских и монастырских»[1];

– «шведам, читающим по-русски, повелено переводить книги со шведского языка»[2];

– создана Морская академия, из выпускников которой выросли не только известные мореплаватели, но и ученые разных специальностей, писатели, художники.

В 1715 году учреждена Российская школа, или Школа словесных наук, где чтению, письму и арифметике учили детей мастеровых, матросов и «протчих людей», которых готовили для работы на Адмиралтейской верфи;

– основаны хрустальная и стеклянная фабрики.

В 1716 году учреждена Медицинская школа;

– основаны Шпалерная мануфактура и мануфактура по производству шелковых

[1] Цит. соч. С. 230, 233.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1950. С. 478. Там же. С. 480.

тканей, затем три бумажные мануфактуры, четыре типографии и множество других заводов и фабрик, лесопилен и иных предприятий;

— состоялось первое в Петербурге театральное представление.

В 1718 году заложено здание Кунсткамеры;

— открыта первая в России бумажная фабрика. В 1719 году открыта Инженерная школа.

В 1720 году при Берг-коллегии создана химическая лаборатория, а при «аптекарских огородах» — химико-фармацевтическая лаборатория;

— построен театральный и оперный дом.

С 1721 года благодаря выступлениям оркестра, привезенного из Германии герцогом Голштинским, началась концертная жизнь Петербурга.

Наконец, в 1724 году основана Академия наук, задуманная Петром как «социетет художеств и наук», включающий и гимназию, и университет, и музей («кунштькамеру»).

Создавая Академию наук, Петр преследовал две цели: развивать в России научную деятельность и готовить национальные кадры ученых. Первое место отводилось, по понятным причинам, естественным и математическим наукам. Историк отметил, что «в стране, где до того не создано было почти ни одного оригинального научного сочинения, за два десятилетия помимо 10 томов “Комментариев” (периодического издания Академии наук) были написаны “Гидродинамика” Бернулли, “Морская наука” и “Механика” Эйлера, “Сибирская флора” Гмелина, “Синдесмология” Вейтбрехта — книги, составившие эпоху в соответствующих областях науки. Основные достижения Академии относились к фундаментальным теоретическим исследованиям, вместе с тем она активно участвовала и в решении практических задач картографии, метрологии, монетного дела, в экспертизе машин и механизмов»[1]. В петровском проекте Академии в ее составе должно было быть десять специальностей, разделенных на три класса: первый и второй охватывали математику и естественные науки, третий — красноречие, историю древности и Нового времени, право, «купно с политикою и этикою (нравоучением)»[2]. В дальнейшем в гуманитарной сфере выдвинулось на первый план языкознание, что объясняется практическими нуждами просвещения. Понятно, что успехи Академии в гуманитарных науках были «гораздо более скромными», особенно на первом этапе — они ограничивались «начатыми в 30-е годы собиранием и публикацией источников по русской истории» и первыми трудами по востоковедению; «работа по русской филологии была только в зачатке, хотя делались попытки создания русской грамматики и уделялось внимание совершенствованию научного перевода»[3].

В 1726 году в Академии наук были учреждены, по предложению А. Нартова, одобренному Петром перед смертью, три «палаты» — Инструментальная,

[1] Копелевич Ю. Ч. Цит. соч. С. 189.

[2] Там же. С. 58, 59, 141, 142.

[3] Там же. С. 189.

Слесарная и Оптическая, о назначении которых говорят сами их названия; достаточно отметить, что первая, возглавлявшаяся сначала самим Нартовым, а в конце века И. Кулибиным, создавала научное оборудование для физического кабинета Академии, ее обсерватории и гимназии, выполняла заказы М. Ломоносова[1].

По ставшему традиционным представлению, первый университет в стране был создан в Москве, однако в Петербурге университет был основан на тридцать лет раньше в составе Академии наук[2]; по ряду причин он был закрыт в 1767 г. и восстановлен лишь полвека спустя, однако уже в XIX веке отмечалось его значение в истории отечественной науки: «Его заслуги русской науке и государству неоспоримы: из него вышло немало весьма замечательных русских ученых, из которых некоторые были первыми профессорами учрежденного в 1755 г. Московского университета»[3]. Создатель Московского университета М. Ломоносов «как ученый и организатор науки сложился и приобрел опыт именно в стенах Академии наук», и здесь же воспитывались его единомышленники и ученики, которые затем работали в Московском университете, в первую очередь профессор философии Н. Поповский[4]. Сам Ломоносов осуществлял руководящую деятельность в Петербургском университете прежде, чем он основал университет в Москве[5].

Один этот перечень фактов, к тому же далеко не полный, достаточно выразительно говорит о *нарождении в Петербурге нового для России типа культуры* — и материальной, и духовной, и художественной. Поэтому, когда иностранные послы и путешественники с изумлением и восхищением говорили о том, как Петр стремится «цивилизовать свой народ», «цивилизовать свою нацию», «устранить столь многие злоупотребления и дурные обычаи и насадить иные, более полезные, искусства, науки и т. д.»[6], они имели в виду именно Петербург, где и начинался этот революционный по сути своей процесс преобразования средневекового русского общества.

Петр прекрасно понимал, что в общем культурном комплексе определяющее значение имеет материальная культура, и обеспечивал ее преимущественное развитие привлечением в Петербург иностранных мастеров — он стал «основным местом их сосредоточения» в России[7] и созданием более крупных, чем в Москве, мануфактур с предоставлением им государственных субсидий и самого совре-

---

[1] См.: Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. Л., 1978. С. 108–110.

[2] См.: Марголис Ю. Д., Тишкин Г. А. Цит. соч.

[3] Там же. С. 22, 23.

[4] Там же. Только в начале 1994 г. было официально признано, что датой основания Петербургского университета следует считать 1724 год.

[5] Краснобаев Б. И. Русская культура второй половины XVII — начала XIX века. М., 1983. С. 139.

[6] Беспятых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л., 1991. С. 68, 128, 213.

[7] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. I. М., 1985. С. 168.

менного оборудования[1]. В результате европеец, посетивший в 1726 году оружейный завод в Сестрорецке, мог заключить, что его изделия «гораздо большего совершенства, чем в Швеции, они здесь лучше отделаны и отполированы.

Рабочие, — добавлял он с известной долей изумления, — почти все были русские, так что эта нация, научившись у иностранцев, превзошла их»[2].

Историк мануфактур в России так сформулировал «мощную мысль» Петра в этой области: «Россия не должна выписывать из чужих краев того, что у себя иметь может», и «он в несколько лет успел поставить Россию почти в независимое положение к иноземцам»[3]. Более того, европейский уровень производства, как мы сказали бы сегодня, позволял создавать в Петербурге высококачественные изделия, сочетавшие утилитарные, технические, конструктивные достоинства с достоинствами эстетическими, возводя полезные вещи на уровень прикладного искусства.

Хотя Петр основал фабрики и мануфактуры по всей стране, в молодой столице они должны были быть образцовыми. Примером может послужить учреждение в Петербурге в 1715 году ткацкой фабрики, для которой царь «выписал опытных мастеров, дал им в ученики значительное число молодых людей и отвел двухэтажный каменный дом в Калинкиной слободе, у устья Фонтанки. Так называемые компанейщики... ободряемые монархом... оживотворяли отечественную промышленность, родившуюся еще быстрее армии, флота, общественного порядка и просвещения»[4].

Мануфактурные предприятия в Петербурге подразделялись на три категории: казенные, обслуживавшие армию и флот; дворцовые, работавшие преимущественно на нужды двора и отчасти на рынок; частные или созданные компаниями, работавшие в основном на рынок[5]. Это касалось не только производства предметов роскоши и бытовых изделий, но и строительства на Адмиралтейских верфях судов и сооружения жилых домов. Весьма показательно, что архитекторы проектировали в Петербурге и дворцы для знати, «именитых» людей, и массовую застройку для людей «зажиточных», и даже для «подлых», — это типовые проекты наряду с царским дворцом, Петропавловским собором и правительственными зданиями Двенадцати коллегий создавал главный петербургский зодчий Доменико Трезини[6]. Примечательна и такая деталь: Петербург был первым в России и одним из первых в Европе городов, где еще при Петре было введено ночное освещение, а затем мощение улиц камнем и ночные полицейские дежурства на улицах[7].

---

[1] Гейман В. Г. Мануфактурные предприятия Петербурга // Петербург петровского времени. Очерки. Л., 1948. С. 52.

[2] Voyages d'A. de la Motraye, p. 265.

[3] Б-шев (Бурнашев) В. Очерк истории мануфактур в России. СПб., 1833. С. 4.

[4] Там же. С. 10.

[5] См.: Гейман В. Г. Цит. соч. С. 52.

[6] См.: Овсянников Ю. М. Доменико Трезини. Л., 1987.

[7] См., напр.: Анисимов Е. Цит. соч. С. 42 сл.

Никак нельзя согласиться с распространенным в западной исторической науке и, к сожалению, встречающимся в нашей литературе утверждением, будто Петр был «технократом»[1], и потому в культуре петровского Петербурга главными ценностями являлись научные, технические, военные, а не философские и художественные, а значит, это скорее регресс, чем прогресс, по сравнению с русской культурой конца XVII века[2]; несколько более осторожно говорил об этом В. Вейдле: «Петр был первым технократом новых времен», но его «дело» переросло «его замыслы», ибо он «воспитывал мастеровых, а воспитал Державина и Пушкина»; он хотел от России творчества, «хотя бы и только технического и материального, и она ответила ему творчеством в самом широком смысле»[3]. Но с таким «технократическим имиджем» царя никак не согласуется радикальное преобразование им всех эстетических сторон российского быта, одежды, архитектурной среды новой столицы, создание Летнего сада как музея скульптуры на открытом воздухе, убранство собственного дворца. Вот показательное в рассматриваемом отношении описание первого петербургского жилища самого царя: «Комнаты в Зимнем дворце убраны просто, но удобно и комфортабельно. Мебель была выписана из Англии и Голландии. Стены украшены шпалерами, тканными во Франции и на петербургской шпалерной фабрике; на шпалерах были вытканы картины, изображавшие победы русских над шведами, различные аллегории на батальные сюжеты, картины мифологического и географического содержания. Было также много картин, преимущественно морских видов», причем «картины царь покупал в Голландии по собственному выбору. В 1716 году Осип Веселовский купил сразу 80 картин. Царь, находившийся тогда в Шверине, писал ему, чтобы он и впредь старался покупать картины, “ибо их нам надобно довольное число, однако ж смотрите, чтобы были хорошей работы; ...також проведай, жив ли в Роттердаме славный живописец Фандерверф, и о том к нам отпиши; також старайся достать его работы картины две или три”»[4].

Разумеется, не следует преувеличивать планомерность и цельность петровского замысла формирования Петербурга как центра русской культуры. Замысел этот складывался постепенно, менялся в зависимости от многих обстоятельств военного, дипломатического, экономического, наконец, психологического характера. И все же П. Милюков был несправедлив, когда подчеркивал историческую, национальную и индивидуально-психологическую ограниченность представлений Петра о культуре: «... в реформационных задачах и приемах своей внутренней политики, в самых даже крайностях и увлечениях европеизмом — и именно в этих крайностях — Петр остался... глубоко национальным человеком своего времени

---

[1] См.: Петров П. Н. История Санкт-Петербурга с основания города до введения в действие выборного городского управления по учреждениям и губерниям. 1703–1782. СПб., 1885. С. 122–124.

[2] Billington J. H. Op. cit. P. 182.

[3] Вейдле В. Три России. Смена, 1991, № 8. С. 32.

[4] Князьков С. С. Петербургское общество при Петре Великом. С. 30, 31; см. его же: Из истории земли русской. СПб., 1909.

и общества. Он мог научить окружающих только тому, чему сам научился, а сам научился немногому... Следовательно, его культурная реформа стояла на уровне своего времени. Ввести таким образом можно было только внешность культуры». И далее: «Как бы то ни было, вполне сознательного отношения к заимствованной культуре, полного понимания того, в чем состоит ее содержание, невозможно искать ни в реформаторе, ни в реформе... Чтобы охватить реформу в ее целом, предварительно ее обдумать, распланировать, а затем осуществить в известной последовательности и системе, для этого у Петра было слишком мало знаний, а главное — слишком неподходящая натура — импульсивная, переменчивая в интересах, практически ориентированная»[1].

Заметим, что историк все время употреблял в этих суждениях ограничители — «вполне сознательный», «полного понимания», «в известной последовательности и системе», ибо чувствовал, что общие контуры такой системы существовали в замысле Петра и его помощников, направляя их конкретные действия, а суть их заключалась отнюдь не во внедрении «внешности культуры» в русскую жизнь — *внешнее* было только способом укоренения *внутреннего*. И бритье бород, и новые костюмы, и иноземный этикет — все это нужно было не само по себе, не как декоративная оболочка, призванная скрыть традиционные представления, убеждения, психологические структуры, а именно как средство вторжения во «внутреннее» и радикального изменения «внутреннего». Направление этого изменения Петр понимал четко и определенно — ведь, по свидетельству достаточно объективного иностранного наблюдателя, он был «наделен от природы добрым острым умом, и если он во всех своих предприятиях и делах скор и неутомим, то, однако же... при исполнении замыслов, особенно крупных, весьма осторожен и осмотрителен и наперед сам все продумывает»[2].

Вот почему представляется справедливым заключение другого исследователя истории русского искусства — Т. Т. Райс: «То, что Петр был способен так великолепно обеспечить развитие русского искусства в столь напряженный период истории страны, доказывает, что он был культурным человеком с развитым вкусом, а вовсе не неотесанным грубияном, каким его обычно представляют». Хотя поначалу, в ходе радикального обновления страны, Петр «ценил искусства по их практической полезности», затем он стал «покровителем искусств ради них самих» и проявил немало усердия в распространении и развитии понимания на Руси европейского искусства[3]. Понятно, что здравый смысл и интуиция заставляли Петра начинать с решения материально-технических задач, духовные же проблемы рассматривать как производные, хотя и необходимые для целостного развития страны. Новая столица государства — главное детище Петра — и была

[1] Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Изд. 2-е. Ч. 3. Вып. 1. СПб., 1903. С. 157–159.

[2] Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербурге, о крепостце Кроншлот и их окрестностях... В кн.: Беспятых Ю. Н. Цит. соч. С. 67.

[3] Das Veranderte Russland... Hannover, 1729. S. 445.

задумана им как носительница великой для страны *пользы* (торговой, научно-технической, просветительской, военной) и одновременно *красоты,* воплощавшейся и в общей композиции города, и в каждом его здании, саде, проспекте. Уже в 1720 году ганноверский резидент Ф.-Х. Вебер писал о Петербурге, что, «учитывая немногие годы, употребленные на его строительство, он кажется чудом света»[1].

3. Общая характеристика культуры петровского Петербурга

Типологические особенности культуры, формировавшейся в Петербурге на первом этапе, трудно обозначить каким-то одним словом. Она рождалась и развивалась как некий *кентавр* или, пользуясь аналогичными по структуре, но более точными по ассоциациям образами славянской мифологии, как *русалка, берегиня* — двуначальное двойственно-противоречивое существо: она была и в самом деле соединением земной и водной стихий в одном целом; скрещением рукотворного и природного начал; синтезом духовных позиций Запада и Востока — открытым в Азии окном в Европу; сцеплением-противоборством светского и религиозного мировоззрений, дворянско-эгоистической и демократически-антисословной психологий; она была решением ренессансных по сути задач, но в совсем другую эпоху — эпоху раннего европейского Просвещения; она варварскими средствами внедряла основы гуманистической цивилизации, вытеснявшей средневековую дикость; она оставалась изнутри самобытно российской, но облачалась в европейское платье; она была устремлена к собственным национальным целям, корыстно и часто неразборчиво используя опыт западно-европейской культуры; она была синкретичной, не различающей науку и художество, технику и искусство, познание природы и человека, материи и духа, но одновременно аналитичной, расчленявшей давно уже отдифференцировавшиеся на Западе области деятельности, поскольку их развитие требовало специализации и профессионализации; она соединяла несоединимое в стиле искусства и в стиле житейского поведения — барочное с классицистическим и реалистическое с идеализированным...

Вот почему так трудно наклеить терминологический ярлычок на русскую культуру петровского времени — подобно оборотню, она при любом наименовании взывает и к противоположной дефиниции; весь этот многомерный кристалл противоречий, кажущихся альтернативными качеств, амбивалентностей воплощался в Петербурге. Но ведь он для того и создавался, чтобы *предоставить культурным инновациям открытое поле возможностей, какого они не имели бы ни в одном старинном российском городе.* В дальнейшем эти противоположные потенциалы петербургской культуры стали, как мы увидим, обособляться друг от друга и обнаруживать антагонизм, вызывая ощущение раздирающих город внутренних конфликтов, «оборотничества», заложенной в нем «чертовщины»:

[1] Rice T. T. Russian Art. West Drayton Middlesex, 1949. P. 121, 122.

Петропавловская крепость обернулась тюрьмой, «Невы державное теченье» — угрозой гибельного наводнения, величие дворцовой и храмовой архитектуры — холодным высокомерием огромных зданий, унижавших маленького человека... Эти противостояния усиливались так же закономерно и непреложно, как сто лет до того на Западе — в эпоху крушения ренессансных иллюзий гармоничности бытия. Однако поначалу, в петровское время, как и в эпоху Возрождения на Западе, они были скрыты и не разрушали общего, исполненного действенной энергии и исторического оптимизма, *стиля петербургской культуры*.

Автор этих строк не сторонник распространения понятия «Возрождение» на историю русского, грузинского, китайского и т. д. искусства (о чем не раз писал, мотивируя свою позицию), и поэтому не согласен с выделением некоего «русского Ренессанса» и его локализацией, как это не раз пытались сделать историки литературы и искусства, отводя ему либо вторую половину XVII века, либо первую половину XVIII, либо даже пушкинскую эпоху... Нельзя, конечно, не видеть того, что в истории русской художественной культуры (и многих других национальных культур) в определенных исторических условиях складывались некоторые *ренессансоподобные черты,* но их наличие не позволяет определить те или иные состояния художественной культуры как «национальные Возрождения» — по той простой причине, что эти черты соединялись с другими, принципиально неренессансными или даже антиренессансными, порожденными иными социально-историческими условиями.

Именно так и обстояло дело в России: реформы Петра, вырвавшие страну из средневековья и радикально сменившие доминанту с религиозной на светскую, тем самым поставили русскую культуру на ренессансную стадию (ибо суть последней не в возвращении к античным или к каким иным древним принципам, а в порождающем подобное возвращение, если оно имеет место, *превращении культуры из спиритуалистической в гуманистическую, из теоцентристской в антропроцентристскую)*. Однако все дело в том, что процесс этот протекал в то время, когда Западная Европа давно изжила свое Возрождение, а вслед за ним и сложные, противоречивые духовные движения XVII века — абсолютную государственность и буржуазную демократию, расцвет естествознания и технику мануфактурного производства, рационализм и сенсуализм, маньеризм и ранний социально ориентированный реализм, классицизм и барокко — и поднялась на уровень, получивший простое и четкое имя «Просвещение». Для формирования русской культуры все это имело громадное значение, ибо Петр стремился облегчить и ускорить ее развитие освоением достижений европейской цивилизации, тем самым открыв возможность переработки на русской почве всего того, что накопила Европа за несколько столетий, и того, что было ее последним словом — в технике, науке, философии, искусстве, педагогике. В результате рождался *своеобразный и причудливый российский сплав ренессансного, доренессансного и постренессансного*.

Эту особенность развития отечественной культуры XVIII века прекрасно сформулировал Белинский: «Мы вдруг переживаем все моменты жизни, которые

на Западе развивались последовательно»[1]. Об этом в общекультурном масштабе писал и С. Франк: «Россия никогда не видела ни Ренессанса, ни реформации, ни даже рационализма и просветительства в том глубоком и спонтанном смысле, какой носили эти движения на Западе...» Но Россия «не осталась чужда» этому направлению духовного развития человечества, только в ней «он действовал слабее, затрагивая лишь более поверхностные слои ее бытия»[2]. Дело все же не в том, что «слабее» и «поверхностнее», а в том, что в России разные фазы развития общественного сознания и культуры *наслаивались друг на друга, образуя новое, не знаемое на Западе, системное целое;* лучшее тому доказательство — творчество Пушкина, в котором синтез этот осуществился наиболее полно и последовательно, как итог столетнего движения по пути, пройденному Западом за четыре века, при естественной смене одного фазиса данного процесса другим. В таком ключе рассматривал русское изобразительное искусство того времени Д. Сарабьянов: «В русском искусстве совершался перелом, равноценный тому, который произошел на Западе во времена Ренессанса, но совершался он в иных условиях — на ином этапе европейского развития, который уже довольно далеко ушел от периода Возрождения. Если пользоваться стилевыми категориями, он совершался в формах барокко. Если говорить о более широком принципе исторической периодизации, то происходил он в век Просвещения»[3]. Вот почему только с крайней условностью можно применять к какой-либо фазе развития русской культуры понятие «Возрождение». Несомненно, однако, что больше всего оснований для этого дает петровское время.

Существенно, что в России, как и на Западе, преобразования ренессансного типа, которые Ф. Энгельс назвал «величайшим прогрессивным переворотом из всех, пережитых до того времени человечеством»[4], могли происходить лишь в городе, и в городе особого типа. Ни один из древних русских городов, включая Москву, не обладал совокупностью качеств, необходимых для радикального прорыва из средневековья в новое светски-гуманистическое состояние, с развивающимся на высшем для того времени уровне техники мануфактурным производством, с широкой международной торговлей, со свободным развитием научного знания и внекультового художественного творчества. Древнерусские города были поселениями восточного типа, которые, как и в странах Дальнего, Среднего и Ближнего Востока, оставались замкнутыми, консервативными и даже при развитом ремесле и активной торговле не содержавшими стимулов для перехода производственной деятельности и обмена на качественно новый уровень,

---

[1] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 5. С. 198.

[2] Франк С. Религиозно-исторический смысл русской революции // Начала. 1991, № 3333. С. 68.

[3] Сарабьянов Д. Русское искусство века и Запад // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). М., 1974. С. 283, 284.

Ср. его развернутое исследование искусства этой эпохи в кн.: Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М., 1980. С. 47 сл.

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 346.

равно как и для свободного развития естественнонаучного знания, внетеологической философской мысли, светской педагогики. Вот почему только Петербург мог стать плацдармом для развития в России ренессансо-подобных культурных процессов.

Подлинно ренессансная черта культуры Петербурга петровского времени — *нерасщепленность функциональной и эстетической ее сторон, стремление к единству пользы и красоты, слитность технического и художественного творчества, тесная связь науки и искусства*. Не случайно именно в это время в России зародилась новая область культуры, синтезировавшая техническое и художественное творчество и названная в наше время *дизайном,* — речь идет о деятельности друга, помощника и единомышленника царя А. Нартова.

Очень хорошо сказал о Петре О. Мандельштам:

Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.

Учреждая Академию, Петр хотел объединить науку, технику и искусство в некий целостный культурный континуитет или, по его собственным словам, «социетет художеств и наук». Петр выделил следующие отделения Академии: «1. живописное, 2. скульптурное, 3. штыховальное, 4. тушевальное, 5. грыдировальное, 6. граверное, 7. столярное, 8. токарное, 9. плотничное, 10. архитектуры цивилис, 11. мельниц всяких, 12. смозоф, 13. фонтанноф и протчего, что до гидроики надлежит, 14. оптическое, 15. инструментоф математических, 16. инструментоф лекарских, 17. слесарское, 18. медного дела, 19. чесовые»[1]. И хотя не вся эта программа осуществилась, а спустя 34 года «Академия трех знатнейших художеств» — живописи, ваяния и зодчества — вообще была отделена от Академии наук, изначальное представление о *единстве материальной, духовной и художественной культур* и о необходимости их единого развития в России, чрезвычайно характерное для первых шагов петербургского Просвещения, сближало его с европейским Возрождением.

В этом свете становится понятным, почему в первой половине XVIII века гравюра стала «ведущим видом художественного творчества»: в ней, по точному замечанию историка, «с наибольшей отчетливостью проявились ренессансные черты петровской культуры — тесная связь художественного творчества с наукой и ремеслом, отсутствие четкой грани между художественным и прикладным изображением»[2]. В живописи же главное место занял портретный жанр, потому что он был не чисто художественным явлением, но выполнял одновременно практически-политическую и эстетическую функции — увековечивал образы царя и его приближенных, а в миниатюрах служил и наградным знаком.

В конечном счете не должно вызывать удивления, что в ряду европейских ориентаций петербургской культуры мы встречаем и ту, из которой выросло

[1] История русского искусства. Т. 5. М., 1960. С. 290.

[2] Брук Я. В. У истоков русского жанра. XVIII век. М.. 1990. С 18.



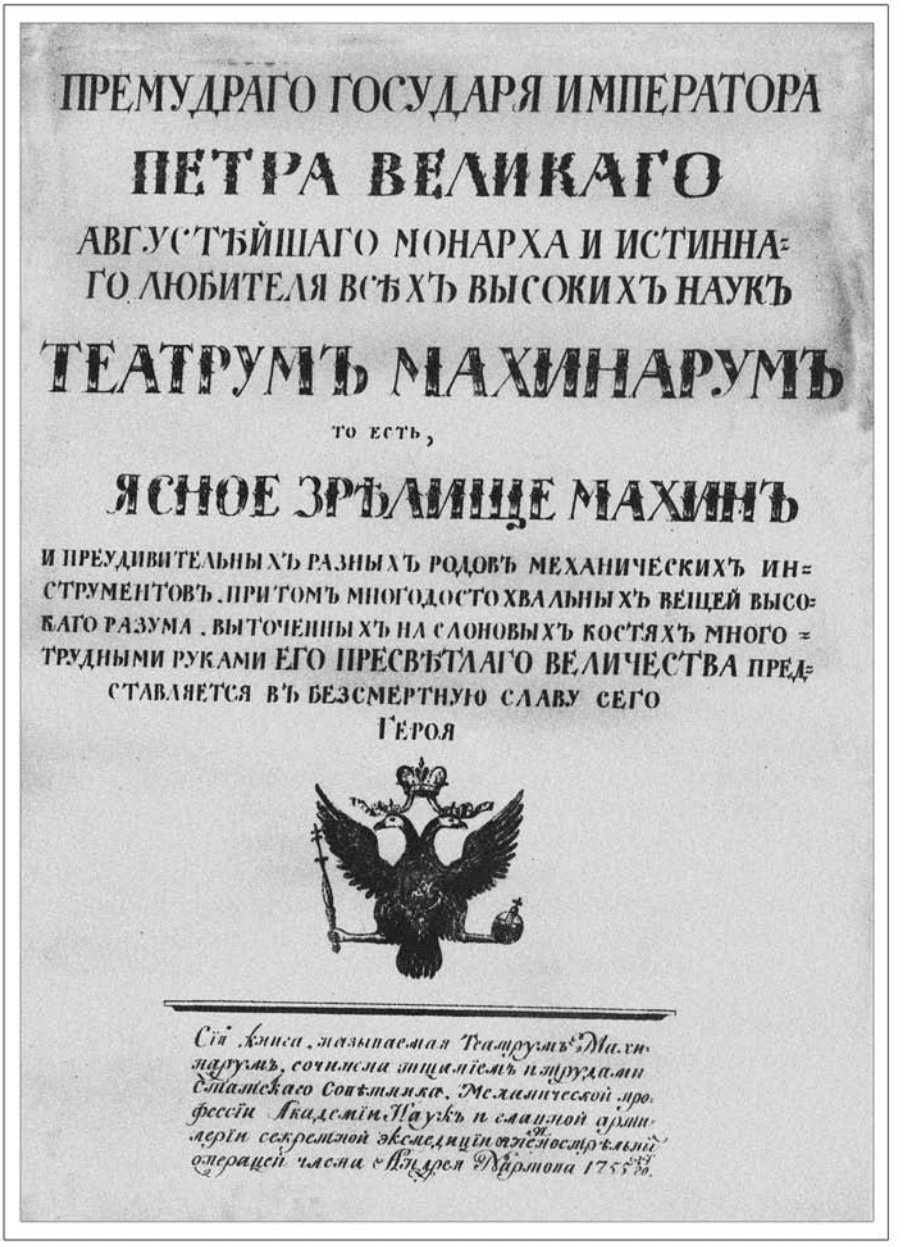
Г. С. МУСИКИЙСКИЙ.
Портрет семьи Петра I. 1720

само Возрождение, — *ориентацию на античное искусство*: именно в это время в Петербурге началось собрание древних памятников. Превращенные в «инструмент образования и просвещения»[1] (вспомним, что Петр видел в Греции «древнейшее обиталище наук», коими должна теперь овладеть Россия), они становились доступными для публики. Более того, ориентация на античность, на императорский Рим была широким духовным движением петровской эпохи — начиная с присвоения Петру звания императора и кончая гербом Петербурга, содержавшим трансформированные мотивы герба Рима[2].

Вполне естественно, что при подобном характере культуры типичными ее представителями становились *разносторонне развитые и многосторонне деятельные люди,* подобные тем, кого Ф. Энгельс назвал «титанами Возрождения». Таким

[1] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 3. М., 1988. С. 127, 128.

[2] См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 236–249. По непонятным причинам статья эта была перепечатана за одной только фамилией Ю. Лотмана в журнале «Радуга». 1991, № 6. С. 29–37. См. также: Санкт- Петербург и античность. Каталог выставки. СПб., 1993. С. 8, 30.


ПРЕМУДРАГО ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА

ПЕТРА ВЕЛИКАГО

АВГУСТѢЙШАГО МОНАРХА И ИСТИННАГО ЛЮБИТЕЛЯ ВСѢХЪ ВЫСОКИХЪ НАУКЪ

ТЕАТРУМЪ МАХИНАРУМЪ

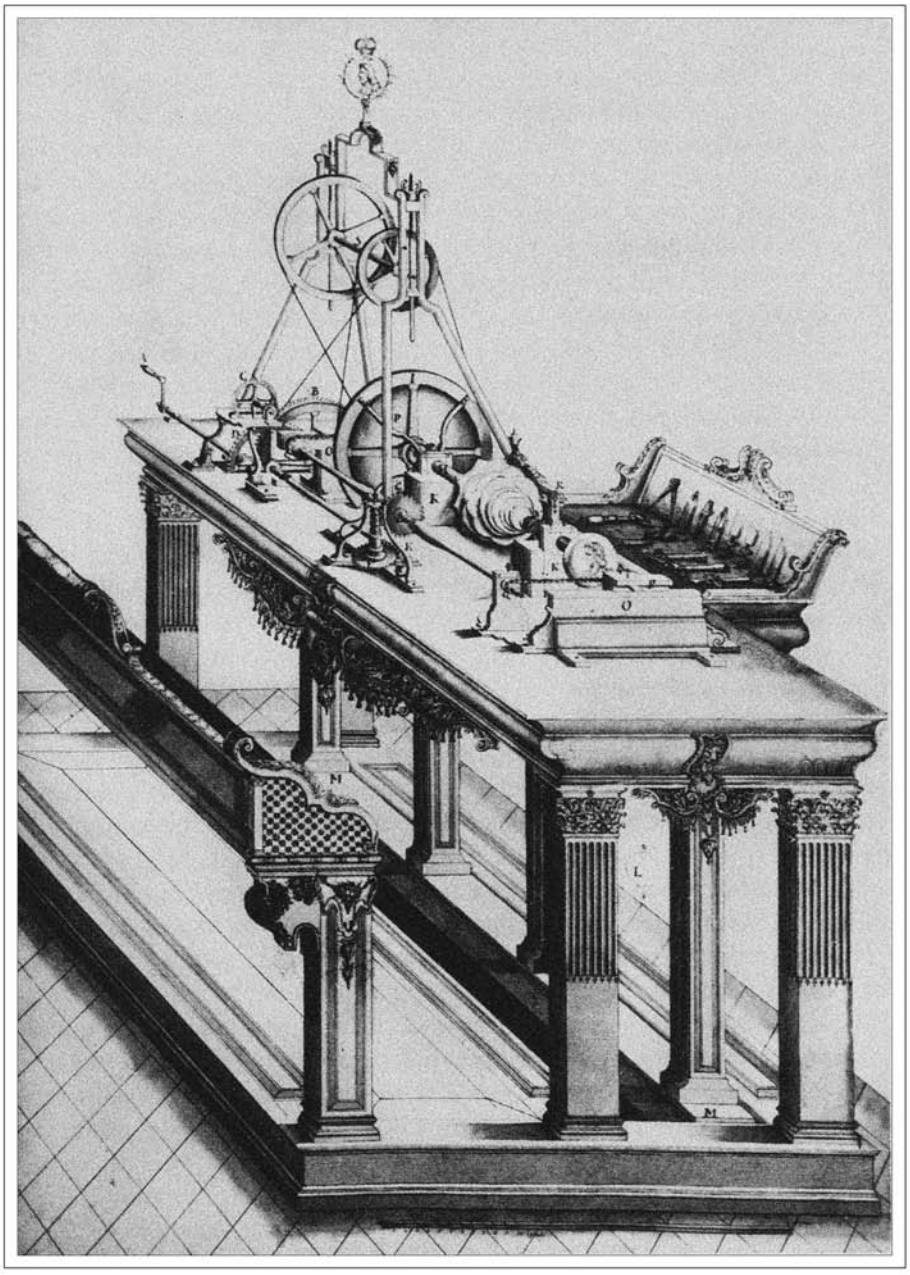
ТО ЕСТЬ,

ЯСНОЕ ЗРѢЛИЩЕ МАХИНЪ

И ПРЕУДИВИТЕЛЬНЫХЪ РАЗНЫХЪ РОДОВЪ МЕХАНИЧЕСКИХЪ ИНСТРУМЕНТОВЪ, ПРИТОМЪ МНОГОДОСТОХВАЛЬНЫХЪ ВѢЩЕЙ ВЫСОКАГО РАЗУМА, ВЫТОЧЕННЫХЪ НА СЛОНОВЫХЪ КОСТЯХЪ МНОГОТРУДНЫМИ РУКАМИ ЕГО ПРЕСВѢТЛАГО ВЕЛИЧЕСТВА ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ ВЪ БЕЗСМЕРТНУЮ СЛАВУ СЕГО ГЕРОЯ

Сія Книга, называемая Театрумъ Махинарумъ, сочинена тщаніемъ и трудами Сланскаго Совѣтника, Механической профессіи Академіи Наукъ и главной артиллеріи секретной экспедиціи, неосмотрѣльной операціей числа Андрея Нартова 1755го.

А. К. НАРТОВ.
«Театрум Махинарум». Обложка. 1755



А. К. НАРТОВ. «Театрум Махинарум». Рисунок. 1755

был сам Петр, поражавший современников многогранной творческой активностью, особенно необычной для царствующей особы; таким был уже упоминавшийся Нартов, которого можно сравнить с Леонардо да Винчи по разносторонней целостности дарований — инженер-конструктор, убежденный, что «механика все прочие науки превосходит»[1], изобретатель всевозможных машин, опережавших подчас уровень английской техники, автор уникальной книги «Театрум Махинарум», в которой были обобщены данные о множестве станков и инструментов, использовавшихся в ту эпоху, в том числе и сконструированных им самим.

Творческая многогранность отличала и Феофана Прокоповича — теолога и проповедника, философа, поэта, политического деятеля, теоретика педагогической науки, и М. В. Ломоносова, о котором Пушкин с изумлением и восхищением писал «...историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник»[2], а несколько позже и Н. А. Львова — архитектора, ученого, поэта, музыканта.

4. Становление светского типа русской культуры

Рассматривая культуру России XVIII века под семиотическим углом зрения, Ю. Лотман и Б. Успенский описали ее в трехмерном пространстве идеологических антиномий — «церковное — светское», «русское — общеевропейское» и «средневековое — новое»[3]. Хотя к данным измерениям пространство это не сводится, они действительно его существенно характеризуют, начиная с первых шагов становления нового типа культуры, формировавшегося в построенном для этого городе на Неве.

Первая особенность культуры Петербурга, по внутренней логике петровских реформ, — ее *десакрализованный, светски политизированный* характер. Она не была, разумеется, атеистической, хотя некоторых сподвижников Петра обвиняли в «афеизме», она не была и пантеистической, подобно культуре европейского Возрождения, но она решительно и последовательно выразила радикальный поворот в отношениях государства и церкви, безусловно подчинив религиозную идеологию политической, сделав из религии «служанку политики» (как в свое время религия сделала философию «служанкой богословия»). Символично, что первый построенный в Петербурге собор был элементом военно-политического комплекса — Петропавловской крепости, и в дальнейшем новая столица противопоставила себя перенасыщенной церквами Москве сравнительно редкими, не определявшими ее градостроительной структуры храмами.

---

[1] Гизе М. Э. Цит. соч. С. 166.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1950. С. 25.

[3] Лотман Ю. М., Успенский Б. А. К семиотической типологии русской культуры XVIII в. // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). М., 1974.

Оценивая осуществленную Петром реформу образования, Г. Плеханов отметил, что в Московской Руси оно «имело духовный характер и, за самими редкими исключениями, составляло монополию духовенства, учившегося редко, мало и неохотно. Петровская реформа так или иначе отдала в учение новый общественный класс и, заставив его приобретать знания, относящиеся к земной, а не к небесной жизни, привила своим лучшим деятелям твердое убеждение в том, что учиться надо постоянно, много и усердно. "Ученая дружина" с жаром отстаивала это убеждение, преимущественно налегая на светские науки»[1]. Более того, самих священнослужителей, от архимандритов до простых попов, в массе своей неграмотных, Петр велел «приобщить... к учению»[2]: он «распорядился, чтобы в будущем попы, да и все духовенство взялось за учебу и чему-то научилось...»[3]

«Молитва сама по себе, независимо от "службы", представляется Петру ханжеством, а государственная служба — единственной подлинной молитвой». Поэтому, хотя город был назван им «Санкт-Питербурх» и посвящен апостолу Петру, в реальности «святость Петербурга — в его государственности»[4].

Примечателен указ царя, которым тот «превратил монастыри мужские и женские в гошпитали, монахов в лазаретных смотрителей, а монахинь в прядильниц, швей и кружевниц (выписав для них мастериц из Брабандии)»[5].

Яркое проявление обмирщвления и политизации складывавшейся в новой российской столице культуры — деятельность Феофана Прокоповича. Этот организатор и вдохновитель «ученой дружины» был, в отличие от других ее членов — Татищева, Кантемира и преемника этого движения общественной мысли Ломоносова, — не светским лицом, а церковнослужителем, епископом, архиепископом, вице-президентом Священного Синода. Но, прибыв по вызову царя в Петербург, он полностью и безусловно подчинил свою деятельность государственной политике. Прокопович написал «Духовный регламент», в котором, как и в других своих трудах, утвердил безусловный примат политического над религиозным. Феофан, — подметил Плеханов, — «ссылается на естественное право раньше, чем на Писание; недаром ревнители православия считали его малонадежным богословом»[6]. Стремясь преодолеть традиционную церковно-схоластическую систему образования, Прокопович открыл в 1721 году в Петербурге школу для сирот и детей бедняков, содержал ее на собственные средства и само богословие преподавал в ней по-новому. Он составил «Букварь. Первое учение отрокам», выдержавший одиннадцать изданий и названый Татищевым лучшим нравоучением для юношей.

И этому не приходится удивляться — Феофан начинал свою деятельность с преподавания поэзии, он составил «Пиитику», написал трагикомедию

---

[1] Плеханов Г. *В.* История русской общественной мысли. Т. 2. М., 1918. С. 114, 115.
[2] Беспятых Ю. Н. Цит. соч. С. 67.
[3] Там же. С. 127.
[4] Лотман Ю. М., Успенский Б. Л. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим... С 241
[5] Пушкин А. С. Цит. соч. Т. 6. С. 561.
[6] Плеханов Г. В. Цит. соч. Т. 2. С. 35.

«Владимир» на тему русской истории, а не библейской мифологии. Н. Гнедич писал о ней: «Свобода мыслей в сочинителе показывает человека, которого идеи были выше круга того времени», осмелившегося «выражать мысли, какие в тот век и на ухо говорить иные страшились»[1]. Позднее Феофан писал священные гимны и песни, но в созданной им школе они пелись не как культовые произведения, а «для собственного увеселения и удовольствия посетителей»[2].

Аналогичной была позиция чисто светского мыслителя Татищева. Рассуждая о месте богословия в системе наук, он заключал: «Что же свойств или обстоятельств божиих касается, то наш ум не в состоянии о том внятно разуметь, да и нужды нет, ибо довольно, что я знаю и верю его быть всех вещей Творца и Господа...»[3] Татищев подчеркивал, что «разность вер великой в государстве беды не наносит» и что вражда между представителями разных религий «ни от кого более, как от попов для их корыстей, а к тому от суеверных ханжей или несмысленных набожников происходит», «умному» же человеку «до веры другого ничто касается, и ему все равно, Лютер ли, Кальвин ли, папист, анабаптист, магометанин или язычник с ним в одном городе живет...»[4]

Этот взгляд имел чисто практическое объяснение — его порождало привлечение в Россию массы иностранцев. В « Манифесте» 1702 года говорилось, что «принуждение над совестьми человеческими себе не восприемлем» и «тако мы будем накрепко то повелевати, дабы... никто в выше помянутом своем как явственном, так и приватном отправлении веры препятий не имел, но при том отправлении от всякого обезпокоивания оборонен и притом содержан был»[5]. Между тем принцип веротерпимости, как подчеркивает историк, неоднократно подтверждавшийся на протяжении XVIII столетия, вступал в прямое противоречие с традиционной позицией церкви, для которой характерны были «православный изоляционизм, религиозный фанатизм и нетерпимость к другим вероисповеданиям»[6].

Такой тип мировоззрения оказался весьма типичным для Петербурга. Примером может служить позиция Ломоносова, являвшегося, по точному суждению историка русской общественной мысли С. Левицкого, «скорее просвещенным деистом, чем православным по духу; он следовал традиции западных рационалистов — Декарта и Лейбница, для которых наука, философия и религия не исключают, а дополняют друг друга. Правда, тут уже Бог превращался в философского Абсолюта и переставал быть живым Богом Исаака, Авраама и Иакова»[7].

Один из характернейших признаков десакрализации культуры в петровское

---

[1] Цит. по: Чистович И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. С. 8, 9.

[2] Там же. С. 589.

[3] Татищев В. Н. Избр. произведения. Л., 1979. С. 87.

[4] Цит. соч. С. 87.

[5] Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 2. СПб., 1889. С. 47.

[6] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2. М., 1987. С. 376.

[7] Левицкий С. А. Очерки по истории русской философской и общественной мысли. Т. 1. Frankfurt-am-Main. Изд. 2-е. 1983. С. 26.

время — «воспитание привычки к светскому искусству как части образа жизни»[1]. Внедрение в быт портретов было художественным выражением нового типа сознания, складывавшегося в Петербурге. «Петр всячески поощряет и даже вменяет в обязанность приближенным иметь в своих домах портреты. Со временем эта привычка укореняется...»[2] «Вообще население Петербурга охотно тянулось к светской жизни, религиозные сочинения здесь шли не так бойко, как в Москве. Сказывалось влияние нововведений царя»[3]. Таким образом, проблема «окна в Европу», хотя и кажется главной в истории русской культуры XVIII века, и прежде всего культуры Петербурга, в действительности была производной, служебной по отношению к *исходной и определяющей — преобразованию религиозно ориентированной средневековой культуры в современную, светскую, основанную на идеях Просвещения*. Ориентация на Запад — не проявление инстинкта подражания или выражение комплекса национальной неполноценности, а чисто прагматичная, рассчитанная и целенаправленная программа овладения тем, что необходимо было России для решения ее собственных задач.

5. Проблема европеизации русской культуры

«...Старорусское общество, так ожесточенно обвинявшее Петра в замене добрых старых обычаев дурными новыми, — писал В. Ключевский, — считало его беззаветным западником, который предпочитает все западноевропейское русскому не потому, что оно лучше русского, а потому, что оно не русское, а западноевропейское»[4]. Это обвинение было решительно несправедливо: Петр стремился не переносить в Россию «готовые плоды чужого знания и опыта, теории и техники», а «пересаживать самые корни на свою почву, чтобы они дома производили свои плоды... Это была всегдашняя мысль Петра, основная и плодотворнейшая мысль его реформы»[5].

Показательно в этом смысле, что обращение к европейской культуре не сводилось к ориентации на тот или иной ее национальный вариант. Петр считал необходимым усваивать все, что было полезно России, где бы ни произрастали эти иноземные плоды. Вот фрагмент из описания жизни Петербурга, сделанного в 1710 году: резиденция царя выстроена «в голландском стиле», за ней в саду — мраморные бюсты, изображающие польских и шведских монархов; «садовником большого сада был немец, а оранжереи — голландец»; «огородником был швед»; во дворце выступал оркестр из двенадцати музыкантов, игравших на рожках и

---

[1] Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России в первой четверти XVIII в. Проблема становления художественных принципов Нового времени. М., 1987. С. 95.

[2] Там же. С. 52.

[3] Баренбаум И. Е. Книжный Петербург.

[4] Ключевский В. О. Соч. Т. 8. М., 1990. С. 396.

[5] Там же. С. 399.

тромбонах, как это принято в «немецких имперских или иных городах»; рядом жил вице-адмирал К. Крюйс, «голландец или же во всяком случае выросший среди голландцев»; лютеранскую церковь посещали «занятые при флоте или некоторые другие живущие там и временно пребывающие немцы»; немецкий пастор знал 14 языков и читал проповеди «на немецком, голландском или финском — для живущих там финнов»; «рядом с вице-адмиралом живет греческий или итальянский купец», а некоторые дома выстроены «в итальянском стиле», соседствуя с «голландскими ветряными мельницами»[1]. В городе много «мастеровых французов, англичан, голландцев и мануфактуристов других наций», которых царь «выписал для обучения русских людей»[2]; на одном из петербургских островов жили купцы — «армяне, персы, татары, турки, китайцы и индусы»[3].

Следует иметь в виду, что проблема связи России с миром возникла задолго до того, как Петр открыл «окно в Европу».

Западное влияние сталкивалось с господствовавшим традиционным восточным — греческим или византийским, которое имело религиозно-нравственный характер и «захватывало все общество сверху донизу», западное же влияние распространялось государством вначале с целью удовлетворения своих материальных потребностей, но постепенно проникло во все сферы жизни, хотя человека как личность и гражданина затрагивало лишь поверхностно[4]. Уже в XVII веке происходит «встреча и борьба этих двух влияний», выражавших «два направления в умственной жизни русского общества, два взгляда на культурное положение нашего народа». В XVII веке приверженцев этих направлений называли эллинистами и латинистами, в XVIII — люборуссами и галломанами или вольтерьянцами, а в XIX — западниками и славянофилами[5].

Привлечение множества иноземных техников, офицеров и солдат, врачей, мастеровых, купцов, заводчиков, отмечает Ключевский, привело к тому, что еще в XVI веке, при Иване Грозном, под Москвой выросла немецкая слобода, позже разгромленная, вновь возродившаяся «в значительный и благоустроенный городок с прямыми улицами и переулками, с красивыми деревянными домиками», с лютеранскими и реформатскими церквями и немецкой школой. «Это был уголок Западной Европы, приютившийся на восточной окраине Москвы». Естественно, что «немецкое поселение и стало проводником западно-европейской культуры» в московской жизни, в которую все шире проникали заимствованные на Западе развлечения, игры, театральные зрелища, формы музицирования, танцев, архитектуры и прикладных искусств. Все эти «новости и увеселения» воспитывали в высших кругах московского общества «новые более утонченные вкусы и потребности, незнакомые русским людям прежних поколений». В конечном счете меня-

[1] Беспятых Ю. Н. Цит. соч. С. 52–54.
[2] Там же. С. 141.
[3] Там же. С. 163.
[4] См.: Ключевский В. О. Цит. соч. Т. 3. М., 1988. С. 241–244.
[5] Там же. С. 245.

лось отношение русского общества к Западной Европе в целом — «прежде на нее смотрели только как на мастерскую военных и других изделий, которые можно купить, не спрашивая, как они делаются; теперь стал устанавливаться взгляд на нее как школу, в которой можно научиться не только мастерствам, но и уменью жить и мыслить»[1].

В конце XVII века в правление царя Алексея Михайловича усилиями его приближенных Ф. Ртищева, А. Ордина-Нащокина, В. Голицына подготавливался тот радикальный поворот в политике русского самодержавия, который осуществил Петр и который принципиально отличался от всех предшествовавших: он был *сменой культурной доминанты* и потому-то потребовал создания новой столицы империи и самых крутых мер по изменению ориентации сознания русского общества — вплоть до насильственного бритья бород, введения западного типа одежды, этикета и т. п.

О сложности приобщения России к мировому, в первую очередь европейскому, опыту можно судить по такому любопытному факту, приведенному П. Милюковым: когда в учрежденные Петром гимназию и университет при Академии наук были приглашены и законтрактованы на пять лет преподаватели из Германии, оказалось, что читать лекции им было не для кого; пришлось выписать из Германии и слушателей, а также преподавателям ходить на лекции друг к другу; в гимназии же учились, в основном, дети живших в Петербурге иностранцев. Еще при Екатерине из 500 учеников частных петербургских пансионов русских было только 56, а из 72 учителей — 20[2]. Вводили принудительные наборы в школы, учеников «набирали силой, так же как рекрутов»[3]. Первый русский университет, созданный при Академии наук, пришлось временно закрыть.

Сопоставляя русскую периодику XVIII века с изданиями, существовавшими ранее, С. Соловьев заметил: «До Петра знать, что делалось у себя и в других странах, было привилегиею правительства... Петр хотел, чтобы все русские люди знали, что делается на свете»[4]. Такой поворот был тем более органичен, что его смысл совпадал с разрывом складывавшегося типа культуры со средневековым. «В петровском Петербурге, — точно отметила О. Евангулова, — все “общеевропейское” воспринимается как “новое”, и наоборот... Точно так же “русское” ассоциируется со “средневековым”»[5].

Осмысляя деятельность Петра I, Гоголь писал, что введенное царем в России новое «гражданское строение» произошло «от богатырского потрясения всего государства» во имя осуществления вложенной в него волей бога мысли «ввести молодой народ свой в круг европейских государств и вдруг познакомить его со всем, что ни добыла себе Европа долгими годами кровавых борений и страданий».

---

[1] Там же. С. 254–258.

[2] См.: Милюков П. Н. Цит. соч. Ч. 2. С. 289.

[3] Божерянов И. Н. С.-Петербург в Петрово время. СПб., 1903. С. 77.

[4] Соловьев С. М. История России с древнейших времен. СПб., Кн. 3. Стб. 1349.

[5] Евангулова О. С. Цит. соч. С. 266.

Крутой поворот был нужен русскому народу, и европейское просвещение явилось огнивом, которым следовало «ударить по всей начинавшей дремать нашей массе». В результате такого удара «народ пробудился затем, чтобы с помощью европейского света рассмотреть поглубже самого себя, а не копировать Европу». И далее: «Россия вдруг облеклась в государственное величие, заговорила громами и блеснула отблеском европейских наук... С этих пор стремление к свету стало нашим элементом, шестым чувством русского человека...»[1] Петр внес в Россию «брань света с тьмой», и эта продолжающаяся битва «всякого благородного русского делает уже невольно ратником света»[2]. Не случайно сподвижник Петра Татищев сложил афоризм: «Ученье — свет, а неученье — тьма».

По остроумному выражению одного писателя начала XVIII века, Петр превратил Московскую Русь в «Российскую Европию», что сказалось прежде всего и особенно наглядно в архитектурном облике новой столицы. И в ее плане, и в архитектурном стиле ее сооружений складывались формы такого синтеза. Летний сад, например, заложенный уже через год после основания Петербурга и имевший прототипом Версальский парк, должен был быть, по словам Петра, «лучше, чем в Версале у французского короля». А планы города, разработанные итальянцем Трезини и французом Леблоном, были существенно модифицированы, ибо их следовало «привязать», как говорят архитекторы, к местности и соотнести с национальными градостроительными традициями. В результате Петербург не стал похож ни на Амстердам, ни на Венецию, ни на Париж, но вместе с тем оказался существенно отличным от всех старинных русских городов, включая Москву.

Нельзя не согласиться с А. Бенуа, утверждавшим, что с самого начала своей истории (о чем можно судить по старинным гравюрам) Петербург — «не общеевропейский город, и вовсе, с другой стороны, не русский, а какой-то совершенно особенный, безусловно прекрасный и грандиозный. Тип домов, церквей, дворцов, размер улиц, план — все было у него свое, совершенно особенное»[3]. Об этом говорил и И. Грабарь: «После основания новой столицы русская архитектура стала развиваться двумя параллельными путями — в Петербурге и в Москве», хотя в ней «сохранялось известное единство». Архитектурный стиль, складывавшийся в Петербурге, «непохожий ни на один стиль, бытовавший на Западе в ту пору», создавался во многом усилиями приглашенных в Россию европейских зодчих, но они «сами изменяли свою творческую манеру под влиянием русских мастеров»[4]; «переселившись в Россию и принимая горячее участие в созидательном творчестве своей новой родины, итальянцы, немцы, французы часто совершенно забывали о своем первом отечестве и становились русскими в полном смысле слова, русскими по складу, по духу и чувству»[5].

---

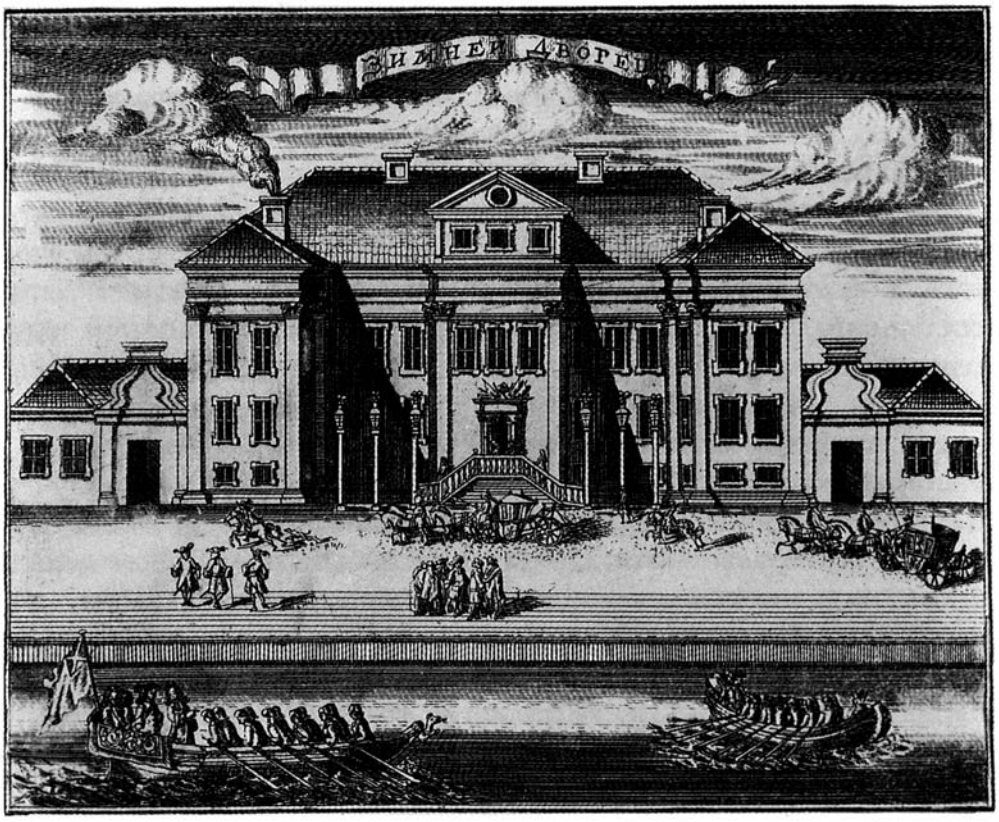
[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. Т . 6, 1937. С. 418, 419.

[2] Цит. соч. С. 456.

[3] Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902, № 1. С. 3.

[4] История русского искусства. Т. 5. М., 1960. С. 25, 27. Ср.: С. 66, 81, 84.

[5] Грабарь И. История русского искусства. Т. 1. М., 1910. С. 1, 2. Обобщающие данные о творчестве приезжих художников в России см. в монографии: Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925.



А. Ф. ЗУБОВ.
Первый Зимний дворец. Клеймо к панораме Санкт-Петербурга. 1716

Борис Пастернак говорил Юрию Анненкову во время одной из прогулок по Москве: «Италия не только Италия. Италия — и в наших корнях. Вот взгляните: Боровицкая башня. Кто построил эту русейшую башню? Итальянский зодчий Солари! А вот перед нашим носом — Беклемишевская башня. Кто создал ее? Итальянский зодчий Руффо! А там — видите? — купола русейшего, нашего, нашинского знаменитейшего национального Успенского собора. Кто взрастил его? Итальянский зодчий Фьораванти! Да что там толковать! Грановитая палата, которую во всех "Борисах Годуновых" и прочих оперных спектаклях на древнерусские темы воспроизводят на сценах всего мира как "русский стиль", — кто создал, кто декорировал этот московский шедевр? Те же итальянцы: Солари и Руффо, в 1491 году! Для меня Италия и Россия связаны знаком равенства...»[1] К этому можно было бы добавить, что и Архангельский собор был построен Алевизом

[1] Анненков Ю. Цит. соч. Т. 2. С. 149.

Новым. Суть дела, однако, в том, что в Москве итальянцы искали формы именно «русского стиля», изучая древнее зодчество Владимира и Пскова, тогда как в Петербурге и итальянские, и русские архитекторы разрабатывали новые стилевые системы, опираясь на ордерный язык европейской архитектуры, но системы эти были не копией античных, итальянских или французских стилей, а *оригинальными художественными структурами, ставшими не менее русскими, чем стилевые системы зодчества Владимира, Новгорода или Москвы.* Поэтому странно звучит утверждение, что «Петр Великий был своеобразным предшественником большевиков в своем отвращении к местной культуре, которую он хотел заменить европейским просвещением»[1]. Замысел Петра — не в «замене», а в синтезе, в слиянии «двух культур».

Символическим выражением этого синтеза стал «Медный всадник» Э. Фальконе: пластический образ всадника, его антикизированный аллегорический смысл несли в себе классические принципы европейской художественной культуры, однако постамент — важная составляющая образного решения статуи — нарушает традиционную для европейской монументальной скульптуры композицию и вызывает ощущение стихийной мощи России — основы деяний ею порожденного и ею же устремленного в будущее царя-реформатора.

Любопытен анекдот о Екатерине II, которая однажды, после вызванного болезнью кровопускания сказала, смеясь: «Теперь все пойдет лучше: последнюю кровь немецкую выпустила»[2]. Плодотворность политики императрицы была обусловлена именно тем, что она продолжила дело Петра, превратившись из немецкой принцессы в подлинно российскую государыню, продолжила линию Петра в сфере культуры — не просто заимствовать, перенимать, пересаживать на русскую почву достижения западной культуры, а, *осваивая их, создавать свое, оригинальное, синтезирующее самобытное с западным.*

В той или иной форме, на том или ином уровне содержания и способов его воплощения все области художественной культуры Петербурга, философская, научная и педагогическая мысль стали в XVIII веке плодом взаимодействия, скрещения, синтезирования отечественного и западноевропейского начал. Это относится и к бытовой стороне жизни петровского Петербурга, где «старое дедовское причудливо мешалось с новым и создавало необыкновенно странную... обстановку общественной жизни... в которой московское «варварство» уживалось рядом с европейским “политесом”»[3]. Связь эта была — и не могла не быть! — чревата острыми внутренними конфликтами, которые в начале следующего столетия выльются в полемику западников и славянофилов, а затем будут возникать вновь и вновь, вплоть до сего дня. В XVIII же столетии русская культура была, как

[1] Omelev B., Stuart Y. Saint-Peterbourg. Portrait d’une Capitale imperiale (trad, de I’ anglais). P., 1990. P. 8.

[2] Из «Записок» Е. И. Львовой // Русские мемуары. Избр. страницы. XVIII век. М., 1988. С. 404.

[3] Князьков С. Цит. соч. С. 39.

заключили на основании ее семиотического анализа Ю. Лотман и Б. Успенский, «антиномична по своей природе», ибо в ее основе лежала «глубокая внутренняя конфликтность», и одно из основных ее сущностных противоречий — антитеза «своего» и «западного»[1]. Она проявлялась по-разному в старой и в новой столицах (о чем, к сожалению, в этой содержательной статье ничего не сказано), но даже в последней развивалась весьма болезненно — известны многочисленные факты борьбы русских ученых, художников, мастеров с засильем иноземцев, неадекватно понимавших свою роль в России, смотревших на нее нередко высокомерно, презрительно, глазами колонизаторов, культуртрегеров, а не вступающих в диалог учителей; но как бы то ни было, «нужда в европеизирующих реформах подсказывалась самой жизнью, и, не будь Петра, Россию, вероятно, ждала бы судьба Индии или Китая»[2].

Столкновение двух начал — самобытного и иноземного, традиционного и инновационного — здесь, как и во всех других случаях, неизбежно порождает крайне формы разрешения противоречий: с одной стороны, националистически-шовинистическое отторжение всего иностранного только потому, что оно иностранное (социально-психологическая позиция, прекрасно описанная Б. Поршневым и И. Коном как оппозиция «мы — они»), а с другой — комплекс неполноценности по отношению к собственной национальной культуре, порождающий стремление полностью подчинить ее иноземному как «высшему», «истинно ценному», «совершенному». Следует, однако, видеть, что за конфронтацией этих односторонностей стоял реальный и плодотворный в основе своей *процесс взаимодействия культур,* который был активно инициирован Петром и определил специфический характер всей культуры Петербурга — ее новаторство, противостоявшее застойному традиционализму «почвенников» XVIII века (в подметных письмах Петра обвиняли в том, что он «Москву и престол старинный» оставил и «рушает старину»). Новаторство это стало само своего рода *традицией петербургской культуры*. Открытость миру, космополитическая устремленность реализовывали возложенную на Петербург миссию — *быть окном России в Европу*.

«Мы входили в Европу, — остроумно и точно заметил Г. Шпет, — исторической и этнографической загадкой. Таковою были и для себя. Мы все могли получить от Европы уже в готовом виде, но чтобы не остаться самим в ней вещью, предметом познания, чтобы засвидетельствовать в себе также лицо, живой субъект, нам нужно было осознать и понять самих себя. Историческое сознание и историческое познание — наше самосознание и самопознание»[3]. Это *историческое самосознание* и стало складываться при Петре, развивалось на протяжении всего XVIII столетия и оставалось острейшей проблемой русской общественной мысли и в XX веке. Показательно, что Петр поручил Ф. Поликарпову составить

---

[1] Лотман Ю. М,. Успенский Б. К семиотической типологии русской культуры XVIII в. С. 263, 275.

[2] Левицкий С. А. Цит. соч. С. 24.

[3] Шпет Г. Очерки развития... С. 262.

историю России от начала княжения Василия III, под его собственной редакцией был составлен «Журнал, или поденная записка Петра Великого», обобщивший работу в области истории в первой четверти XVIII века[1]. Были написаны и другие исторические сочинения[2]. Тогда же Г. Бужинский перевел капитальный труд С. Пуффендорфа «Введение в гисторию Европейскую», по инициативе Петра был переведен и ряд других исторических трудов.

Проникновение в Россию в XVII веке западной культуры не могло не вызвать реакцию со стороны защитников традиционного религиозного сознания, ибо «наука и искусства ценились в древней Руси по их связи с церковью, как средства сознания слова божьего и душевного спасения. Знания и художественные украшения жизни, не имевшие такой связи и такого значения, рассматривались как праздное любопытство неглубокого ума или как лишние несерьезные забавы, “потехи”; так смотрели на бахарей, сказочников, скоморохов. Когда же западная культура приходила к нам не покорной служительницей церкви и не подсудимой, хотя и терпимой ею грешницей, а как бы соперницей или в лучшем случае сотрудницей церкви в деле устроения людского счастья», в московском обществе не мог не возникнуть тревожный вопрос: «Безопасна ли эта наука для правой веры и благонравия, для вековых устоев национального быта?»[3] Такова одна из причин раскола.

Белинский отметил как-то, что сатиры Кантемира были направлены против двоякого рода врагов петровских реформ: «приверженцев старины» и «бессмысленных последователей новизны». Эта позиция и стала *собственно петербургской,* к ней можно в полной мере отнести блестящую характеристику, данную деятельности А. Кантемира Г. Гуковским: «...вскормленный петровской эпохой, он хотел поднять русское дворянство к настоящей передовой культуре... Ему импонировал парламентский строй, и он хотел бы ограничения самодержавного произвола дворянским представительством... Он видел во власти придворных интриганов продолжение ненавистной ему московской азиатчины, которую он ненавидел и в облике реакционной церковности. Он боролся за то, чтобы дворянство... овладело не внешностью, а сущностью западной культуры... Кантемир хотел не фикции барского Олимпа, а просвещения. Он первый пытался писать просто: он осмелился разрабатывать в стихах разговорную речь. Он был предтечей будущего дворянского классицизма»[4].

В 1716 году Феофан Прокопович, прославляя в одной из церковных проповедей Петра и его деятельность: «Что бег была Россия прежде так не долгого времени и что есть ныне?», обращался непосредственно к созданному им городу: «А ты, новый, новоцарствующий граде Петров, не высокая ли слава еси фундатора

---

[1] Луппов С. П. Книга в России в первой четверти XVIII века. Л., 1973. С. 51.

[2] См.: Пештич С. Л. Русская историография XVIII в. Ч. 1. Л., 1961.

[3] Ключевский В. О. Цит. соч. Т. 3. С. 266, 267.

[4] Гуковский Гр. Русская литература XVIII века. Л., 1937. С. 12.

твоего?»[1] И действительно, «уже в последние годы правления Петра петербургский двор, по отзывам иностранных наблюдателей, ни в чем не уступал любому германскому». «Кабак... превратился в церемонный придворный званый стол, с более или менее строгим этикетом... Молодежь спешила от стола к танцам и состязалась во всевозможных галантностях». «Изменилось и убранство комнат. ...Довольствоваться самодеятельной мебелью из простого дерева и освещать комнаты сальными свечами считалось уже неприличным. Для обивки стен стали употреблять штофные и шелковые материи; на стенах явились зеркала, двери и потолок украшались позолотою. Мебель обязательно должна была быть английской, красного дерева»[2].

Иностранцы находили, что «петербургские придворные дамы двадцатых годов не уступают ни немкам, ни француженкам — ни в светских манерах, ни в уменье одеваться, краситься и причесываться», а «чтобы встретить молодую и знатную даму без прически, нужно было ехать в Москву. В Петербурге русский костюм употреблялся только для маскарадов»[3].

Европеизация быта касалась поначалу исключительно высшего столичного общества, придворной аристократии, а «рядовое русское дворянство очень медленно входило во вкус европейской культуры»[4]. «Европейское начало сказывалось, разумеется, больше внешним образом, а московская старина частенько выбивалась из внешнего лоска и давала себя знать действиями и выходками грубыми, несдержанными. Так было и в костюмах, и в нравах, и в поведении»; и все же, заключает историк, «людскость и политесы, которые насаждал в русском обществе царь Петр личным примером и “дубинкой”, сообщили тогдашним людям не только иной внешний облик, но и создавали известную утонченность в области их духовных переживаний. Все же тогда появляется вкус к музыке, любовь к книге, сочинялись “песенки”, т. е. стихотворения, делались опыты и в области изящной прозы. Люди начинали стремиться к тому, чтобы осмыслить весь мир новых явлений в русской жизни... которые хлынули в русский быт сквозь прорубленное Петром “окно в Европу” с Запада»[5].

«Новой культуре, — раскрывает суть этого процесса П. Милюков, — суждено было положить грань между “благородством” и “подлостью”, которая послужила основой и санкцией дворянского сословного самосознания. Но, оригинальным образом, к этому самосознанию привело русское дворянство не его положение в деревне, а его положение в столице. Оно сперва почувствовало себя политически сильными, а потом употребило эту силу для закрепления своего экономического преобладания и сословной солидарности. Его культурное положение, таким образом, явилось лишь последствием той роли, которую оно сыграло как опора

---

[1] Цит. по: Чистович И. Цит. соч. С. 131, 132.
[2] Милюков П. Н. Цит. соч. Ч. 3. Вып. 2. С. 187, 188.
[3] Там же. С. 18.
[4] Там же. С. 195.
[5] Князьков С. Цит. соч. С. 39, 40, 77, 78.

власти»[1]. А уже из столицы волна европеизма постепенно разливалась по принципиальным городам и дворянским поместьям.

«Так намечаются пределы и степень распространения новой культурной внешности в первой половине XVII в. — резюмирует историк. — В пределы эти входят: двор, высшее чиновничество, столичное и отчасти провинциальное дворянство. Вне пределов остается духовенство и приказные, горожане и крестьяне. Всем этим общественным слоям суждено было остаться чужими "новой культуре", которая долгое время оставалась социальным признаком привилегированного сословия»[2]. Отсюда та «двуликость» Петербурга, которая будет драматически осознана в следующем веке русской литературой, начиная с Пушкина и Гоголя.

6. Демократизм петербургской культуры

Обусловленный политикой Петра интернационалистский дух петербургской культуры был органически связан с ее *демократизмом*. «Сословная иерархичность — демократизм» — еще одна антитеза, характеризующая важное измерение петербургской культуры.

Шотландский офицер П. Брюс, служивший в России с 1710 по 1745 год и оставивший интересные воспоминания, с нескрываемым удивлением отметил, что «история едва ли знает подобный пример, когда бы столько людей низкого происхождения поднялись до таких высоких званий, как в правление царя Петра, и когда бы так много людей самого высокого происхождения и богатства опускалось в жизни до самых низких чинов»[3]. Это подчеркивал и Ключевский: «Петр набирал нужных ему людей всюду, не разбирая звания и происхождения, — и они сошлись к нему с разных сторон и из всевозможных состояний: кто пришел юнгой на португальском корабле, как генерал-полицмейстер новой столицы Девиер, кто пас свиней в Литве, как рассказывали про первого генерал-прокурора Сената Ягужинского, кто был сидельцем в лавочке, как вице-канцлер Шафиров, кто из русских дворовых людей, как архангельский вице-губернатор, изобретатель гербовой бумаги Курбатов, кто, как Остерман, был сыном вестфальского пастора...»[4]

Мало того, указом 1721 года тот, кто дослужился до обер-офицерского чина, получал потомственное дворянство. Это означало, что юридически закреплялась *зависимость социального статуса человека от его деятельности, а не от родословной*. Безродные люди превращались в вельмож, женщина из простонародья стала императрицей — вот свидетельства неограниченных возможностей социальной динамики.

---

[1] Милюков П. Н. Цит. соч. Ч. 3. Вып. 2. С. 195.

[2] Цит. соч. С. 197.

[3] Брюс П. Г. Из «Мемуаров» // Беспалых Ю. Н. Цит. соч. С. 184.

[4] Ключевский В. О. Соч. Т. 8. М., 1990. С. 380, 381.

Это зафиксировано в повестях того времени — «Гистории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королеве Ираклии Флоренской земли», «История об Александре, российском дворянине», в центре которых стоял «образ нового героя, молодого человека, перед которым реформы Петра открыли весь мир и который ринулся на завоевание этого мира. Он не хочет больше молиться и рабствовать. Он хочет сам схватить личное счастье, хочет делать карьеру, добиваться власти и богатства. Мысль Петра о том, что не "порода", а личные дарования, сила воли, настойчивость, ловкость должны давать молодым людям успех в жизни, мысль, разрушавшая окостеневшие феодальные представления, оказалась понятной многим его молодым современникам. Они видели, как люди без роду, без племени делались быстро генералами, богачами, князьями и графами...»[1]

Через несколько лет после смерти Петра I Татищев писал о культурной политике того времени: «... воистину мы и наследники наши за учреждения школ вечнодостойные памяти Его Императорскому величеству Петру Великому и ныне благополучно царствующей государыне императрице достойно возблагодарить не можем. И хотя сии все учрежденные школы не довольны и не в состоянии все российское юношество и всему нужному научить, однако ж для первого случая в так краткое время устроенных и плод приносящих, не малой похвалы достойны». Татищев привел при этом один из разговоров с Петром: «...зачало же того я довольно учинил, что многие школы мафематические устроены. А для языков велел по епархиям и губерниям школы учинить, и надеялся, хотя плод я не увижу, но оныя в том моем отечеству полезном намерении не ослабеют»[2].

Эта политика в полной мере оправдалась. В предисловии к «Комментариям», ежегоднику Академии наук, говорилось, что в нем «все то содержится, в чем профессора здешния Академии наук потрудилися», и что читатель не должен смущаться тем, что «сия вещь... не весьма понятна», ибо она станет ему доступной позже — ведь «прародители наши сего такожде не знали, дождешися оные радости, что чада твоя со временем точию тебе оное изъяснят, но и сами... такие же добрыя плоды принесут»[3]. Двадцать лет спустя в предисловии к сделанному им переводу «Волфианской экспериментальной физики» (СПб., 1746) М. Ломоносов высказывал пожелание, «чтобы по мере обширного сего государства высокие науки в нем распространялись и чтобы в сынах российских к оным охота и ревность равномерно умножилась»[4]. Показательна в этом смысле и осуществленная Петром реформа азбуки, имевшая целью демократизацию культуры. Даже критически относившийся к ряду моментов этой реформы профессор Р. Брандт не мог не признать, что благодаря ей «письмо стало значительно проще, а потому легче и доступнее... к тому же перемена начертаний букв имела важное значение

---

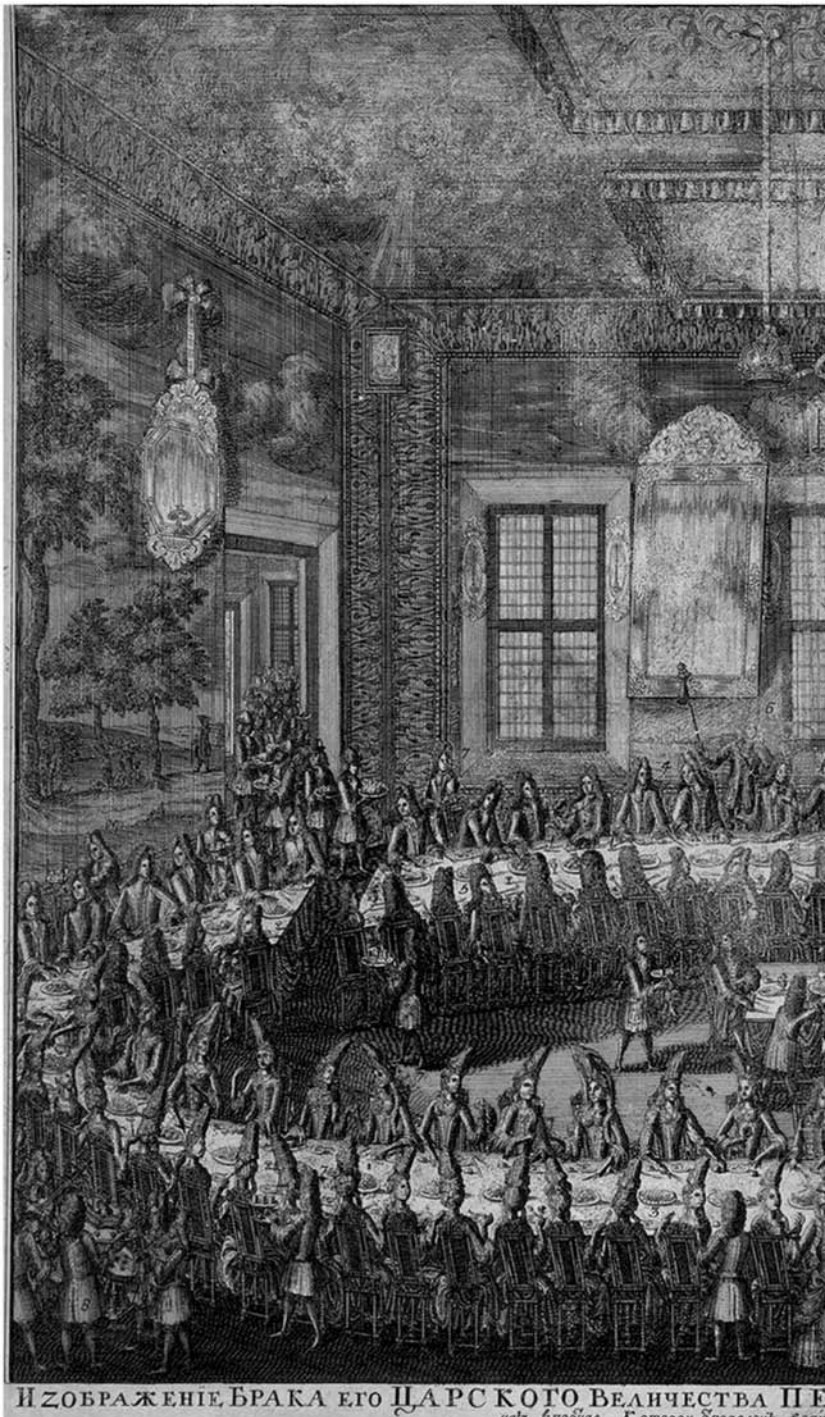
[1] Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 38.

[2] В. Н. Татищева разговор о пользе наук и училищ. М., 1887. С. 109, 110.

[3] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2. М., 1987. С. 298.

[4] Цит. соч. С. 312.

А. Ф. ЗУБОВ.
Свадьба
Петра I и Екатерины
19 февраля 1712 года
в Петербурге. 1712




ТРА ПЕРВАГО САМОДЕРЖЦА ВСЕРОСІЙСКАГО. Іпрочая . Іпр
ить питербурхе февраля дня 1717
инистерскіе Принцыпалные дамы . 4 . Министры Англинскои . Полскои . Іпрочие . 5 . Россіскіе

как внешний символ освобождения русской речи из-под усиленного гнета языка церковнославянского, как призыв к созданию живого литературного языка»[1].

Примечательны и другие проявления культурной политики царя; например, в указе о создании первого музея — кунсткамеры — говорилось: «В оную Кунштькамеру впредь всякого желающего пускать и водить, показывая и изъясняя вещи», а у входа в первую библиотеку, созданную в 1714 году в Кикиных палатах, было вывешено объявление: «Всякому вход в оную свободен»[2].

Такая всесторонняя реформа русской культуры закономерно привела к выработке нового взгляда на формирование самого человека, который должен был эту новую культуру созидать, представлять и защищать. Традиционно-религиозной концепции следовало противопоставить иную, основанную на светском представлении о механизме формирования личности. Соответственно «значение воспитания, образования, развития человека посредством науки и искусства стало главной идеей русской культуры XVIII столетия»; у истоков этого просветительского по сути своей движения стояло убеждение Петра, что «от естества самого зело трудно к благонравию прилепиться» и необходимо «прирожденную грубость благими науками и учением искоренять»[3]. «С ведома Петра I ученый и генерал Я. В. Брюс в 1717 г. приступил к составлению первого светского учебника, содержавшего правила воспитания и обучения молодых людей («Юности честное зерцало»)»[4]. Затем последовало «Первое учение отрокам» Ф. Прокоповича (1722), «Завещание отеческое сыну» И. Т. Посошкова (1712–1719), «Разговор двух приятелей о пользе наук и училищ» В. Н. Татищева (1730). Но и тут Петр счел необходимым опереться на европейский опыт и повелел архимандриту Гавриилу Бужинскому перевести трактат С. С. Пуффендорфа « О должности человека и гражданина по закону естественному» (с 1720 г. он выдержал пять изданий!), с которого началось знакомство россиян с философско-антропологической и теоретико-педагогической литературой европейского Просвещения, разрабатывавшей светскую рационалистическую концепцию естественного права. Идея эта легла в основу новых представлений о воспитании и образовании, пропагандировавшихся «ученой дружиной». «Идеи, волновавшие русских мыслителей данного периода, — отметил историк, — совпадают — подчас текстуально! — с идеями итальянских гуманистов XIV—XV вв.», поскольку здесь имело место «единство общего направления в подходе к человеку» — гуманистического, ибо в России и в это время, как и в итальянском Возрождении, происходил «переход от средневековой культурной системы к культуре Нового времени»[5]. Следовало бы добавить, что и этот процесс шел *главным образом в Петербурге*.

---

[1] Проф. Брандт Р. Ф. Петровская реформа языка. М., 1910. С. 8. Л., 1982. С. 102.

[2] См.: Пукинский Б. К. Цит. соч. С. 228.

[3] Черная Л. А. Русская мысль второй половины XVII – начала XVIII в. о природе человека // Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990. С. 197.

[4] Семенова Л. Н. Очерки истории быта и культурной жизни России. Первая половина XVIII в.

[5] Черная Л. А. Цит. соч. С. 202.

Закономерным проявлением демократической ориентации петербургской культуры стало *радикальное изменение положения женщины в семье и обществе*. По остроумному замечанию Маркса, «общественный прогресс может быть точно измерен по общественному положению прекрасного пола (дурнушек в том числе)»[1]. Если домостроевская мораль сохранялась нерушимой в Москве и провинции, то в новой столице стал складываться новый нравственный кодекс, чему способствовало умножение числа официально разрешаемых браков с наводнявшими город иностранцами. С этой точки зрения весьма существен жесткий запрет, наложенный Петром на древний обычай «здравствования» молодых и выставления сорочки новобрачной на всеобщее обозрение; за нарушение этого запрета царь «некоторых знатных наказывал»[2].

Надо отметить, наконец, и такое следствие демократизма, как скромность и простота средств художественного выражения, столь характерные для искусства Петербурга петровского времени. Эти черты были присущи и архитектуре, и живописи — личные вкусы Петра, оказывавшие прямое влияние на стилевые тенденции всей художественной культуры, согласовывались с идеологическими принципами утверждавшегося им типа культуры.

Нельзя, вместе с тем, не видеть изначально заложенного в жизни Петербурга как имперской столицы противоречия между демократизмом «царя-плотника» и требованиями, которые предъявляла к его деятельности структура утверждавшейся им социальной системы. Хорошо известно к тому же, что сам Петр был столь же демократичен, сколь авторитарен, и русский бюрократизм, расцветший пышным цветом в XIX веке, прежде всего, разумеется, в столичном граде, вырастал из зерен, посеянных Петром. Мы увидим, что это острое противоречие будет определять двойственное, амбивалентное отношение к Петербургу и Пушкина, и Гоголя, и Белинского, и Герцена, оно сохранялось и в XX веке до тех пор, пока город оставался чиновничьим центром страны, которому в этом отношении противостояла более свободно дышавшая Москва. Таким образом, в духе, строе, психологическом климате и эстетическом облике Петербурга был заложен *внутренний антагонизм «демократизма — бюрократизма»*...

7. Рационалистическая доминанта культуры петровского Петербурга

Интегративным, или, как принято сейчас говорить, системообразующим, качеством петербургской культуры с самого начала ее истории стал *рационализм*. Правда, в молодой культуре российской столицы еще не могли сформировать-

[1] Маркс К.. Энгельс Ф. Соч. Т. 32. С. 486.

[2] Семенова Л. Н. Цит. соч. С. 38.

ся такие односторонние, крайние формы культа Разума, какие, он обрел в эпоху Просвещения на Западе, где уже в XVII веке обозначилась конфронтация «чистого» рационализма картезианского типа и эмпирико-сенсуалистического движения умов, наиболее ярко выразившегося в английской философии, начиная с Ф. Бэкона. В русской культуре петровского времени, как и в культуре Возрождения в Европе, такого конфликта и противоборства гносеологических устремлений еще не было. И все же на авансцену выходили именно притязания Разума — и потому, что он в первую очередь был способен решать новые культурные задачи, вставшие перед Россией, и потому, что в современной западной культуре, на которую равнялся Петр, господствовал рационализм, обеспечивая свободное и активное развитие науки, философской мысли, художественного творчества.

Вполне закономерно поэтому, что Петербург был задуман его создателем как *рационально спланированный город*. Петербург стал «идеальным образцом» рационалистического принципа зодчества, столь резко отличавшегося от свободной, стихийной застройки Москвы и других российских городов. Для культурологического анализа существенно то, что архитектурное мышление иноземных зодчих, приглашенных Петром, и их российских учеников подчинялось общей концепции самодержца, его стилю мышления, который с равной силой проявлялся во всех областях культуры.

Так, в речи при присвоении ему Сенатом титулов Императора, Отца Отечества и Великого (1721) Петр говорил о начатых им «распорядках в государстве», то есть о системе реформ, общим смыслом которых был подъем политической культуры в стране на уровень западноевропейских абсолютистских государств; но «распорядок» — это и есть *оптимальный способ рационалистической организации всей жизни общества*. Точно так же политика Петра по отношению к церкви заключалась не только в полном подчинении религии интересам государства, но в распространении на православный культ тех принципов организации, регламентации, рационального структурирования, какие он установил в политической, юридической, научной сферах, в частности, благодаря созданию рядом с Сенатом Синода. По точному выражению историка, Петр «духовное правительство сделал коллегией наряду с прочими коллегиями», и члены этой коллегии «становились такими же начальниками в своем ведомстве, как другие — в своих управлениях, даже с теми же названиями президента, вице-президента, советника и асессоров...»[1]

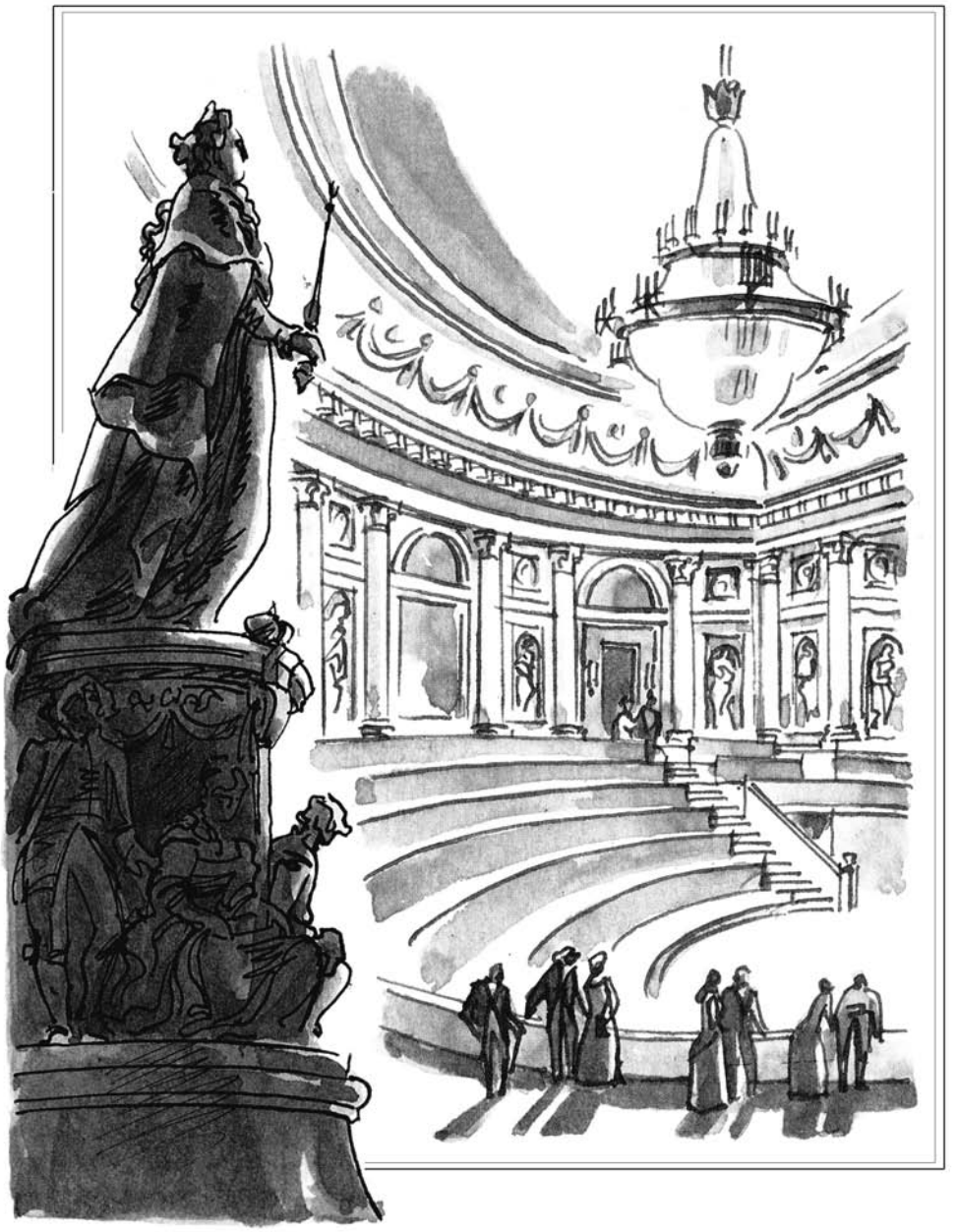
Рационалистически-организационное мышление в сочетании с трезвым практицизмом определило формирование в художественной культуре *петровского стиля, сложившегося из движения навстречу друг другу классицистического, барочного и реалистического принципов формообразования*. Показательно, что Петр не отдавал абсолютного предпочтения ни одному из стилевых образцов стран Западной Европы, но сумел, вместе с чутко улавливавшим его волю Д. Трезини,

[1] Чистович И. Цит. соч. С. 71.

найти в архитектуре некий синтез французского классицизма и голландского барокко. Лишь позднее, во второй половине века, эти стилевые структуры, а в живописи — антикизирующая идеализация и наивный реализм, будут восприниматься как альтернативные, сентиментализм обретет самостоятельность и антирационалистическую направленность, а бытовой жанр станет предъявлять на сцене и в живописи претензии на собственную эстетическую программу, подобную той, что разрабатывал во Франции Д. Дидро. Но при этом — что далеко не случайно — в художественной культуре Петербурга рационалистическое мышление сохраняло *господствующие позиции,* получая и соответствующее эстетико-теоретическое обоснование, прежде всего в трудах одного из прямых наследников петровских начинаний Михайлы Ломоносова.

Соглашаясь с историком искусства, что художественное творчество этого времени в России «представляет своего рода сгусток потенций следующих этапов XVIII столетия, а в общепринципиальном плане — всего отечественного искусства Нового времени»[1], и памятуя сказанное в предыдущей главе об искусстве как самосознании, портрете, модели целостного бытия культуры, можно заключить, что в «эмбриональном» характере стиля искусства Петербурга петровского времени проявлялась природа всей культуры только что родившегося города — они содержали в себе, как растение в почке, потенции своего дальнейшего развития; следующая фаза этой истории — *петербургское Просвещение* — и была прямым продолжением движения, начавшегося в новорожденной столице.

[1] Евангулова О. С. Цит. соч. С. 255.



ГЛАВА ВТОРАЯ
Время становления: петербургское Просвещение

1. Петербург и Москва

Сложная история взаимоотношений этих городов началась с того, что уже царевич Алексей мечтал о возвращении столицы в Москву, а после смерти Петра I и падения Меншикова хотел это сделать Верховный Тайный Совет. В 1728 году Долгорукие перевезли туда малолетнего Петра II, и началась массовая «эмиграция» жителей Петербурга — от придворных до ямщиков. «Город быстро разрушался. Наспех построенные на трясине дворцы приходили в упадок. Разваливались недостроенные дома на Васильевском острове. Вода подмывала набережные...» В следующем году, как свидетельствует историк, «запустение Петербурга достигло таких значительных размеров, что стало угрожать его дальнейшему существованию»[1]. Однако Анна Иоанновна решила вернуть столицу в град Петра, и в начале 1730-х годов началось восстановление разрушенного и строительство нового.

Город стал развиваться на основе выработанных П. Еропкиным новых планировочных решений, свободных от ограниченности первоначальных схем Леблона и Трезини. И уже в 1739 году приплывший в Петербург граф Альгаротти так описал свое первое впечатление: «На обоих берегах величественные здания, сгруппированные друг с другом, башни с позолоченными шпилями, в форме пирамид вздымающиеся тут и там, корабли своими мачтами и развевающимися флагами обозначают разделение улиц и отличают содержимое от обрамления — таково блестящее зрелище, которое предстало перед нашим взором: нам сказали — вот Адмиралтейство, вот Арсенал, вот крепость, с этой стороны Академия, с этой Зимний дворец царицы»[2].

Правда, более близкое знакомство с городом — плоская болотистая почва, окружающий город огромный страшный лес, простые материалы, из коих выстроены дома, наконец, то, что «нарисованы они не Иниго Джонсом и не Палладио», — не вызвало такого восторга. И не удивительно — даже в начале царствования

[1] История русского искусства. Т. 5. С. 124, 125.
[2] Lettres du comte Algarotti sur la Russie. P. 64.

Екатерины II Петербург, констатировал М. Пыляев, «все еще имел вид возникающего города. Улицы были очень нешироки, из них только три главные, примыкающие к Адмиралтейству, были вымощены камнем, другие выстланы были досками; дома в лучших улицах стояли тесно друг к другу, в других же местах, как на Васильевском острове, беднейшие деревянные лачужки перемешивались с большими кирпичными зданиями. Лучшие постройки находились на набережной, а около Адмиралтейства были сосредоточены дома вельмож, и здесь же, близ Исаакиевской площади, был наведен в 1927 году первый через Неву мост "Исаакиевский", по которому, указом 1741 года, велено было пропускать безденежно только дворцовые кареты, церемонии, курьеров и едущих на пожар»[1]. Современники говорили, что Екатерина приняла «С.-Петербург деревянный, а оставила каменный»[2]. Историк подтверждает: именно при Екатерине II «начинается обращение Невской столицы в европейский город»[3].

Характерная деталь: в середине XVIII века «по улицам Петербурга предписывалась величайшая чистота; домовладелец обязан был против своего двора рано утром или вечером, когда по улицам не было ни езды, ни ходьбы, сметать с мостков всякий сор; а камни, которые выламывались в продолжение дня, поправлять. За неисполнение этого правила взыскивался штраф, по две деньги с сажени в ширину его двора. Особенно строго наказывались те, кто вывозил на Неву и другие реки помет и сор. За такие проступки у знатных — их служители, а незнатные домовладельцы самолично должны были быть биты кнутом и ссылаемы в вечную каторжную работу. Постановлено было, чтобы все торгующие съестными припасами на улицах и в лавках "ходили в белом мундире по указу, а мундиры бы делать по образцу, как в мясном и рыбном рядах у торговых людей". С неисполнителей брали штраф, а товар отбирали на великого государя»[4].

В 1752 году В. Тредиаковский писал в «Похвале Ижорской земле...»:

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отнеле ж все хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят,
И честь притом достойну во вселенной.
Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?
О! Вы по нас идущие потомки,
Вам слышать то, сему коль граду свет,
В восторг пришед, хвалы петь будет громки.

Современники ощущали стремительность развития России в XVIII веке. П. Плавильщиков, например, писал в журнале «Зритель», издававшемся им со-

[1] Пыляев М. И. Цит. соч. С. 273, 274.
[2] Башуцкий А. Цит. соч. Ч. 2. С. 101.
[3] Петров П. Н. Цит. соч. С. 662.
[4] Пыляев М. И. Цит. соч. С. 337, 338.

вместно с И. Крыловым и А. Клушиным в 1792 году: «Все художества и науки у всех племен землеродных медлительно восходили на известную ступень своего совершенства, а в России они сделали такой скорый шаг, который привел весь свет в удивление»[1]. В сущности это же ощущение выражено в пластическом мотиве всадника (памятник Петру I Фальконе), который, по слову поэта, Россию «вздернул на дыбы».

Вольтер так резюмировал информацию, полученную им из России: «Петербург — самый новейший и самый прекраснейший город в Российской империи, построенный царем Петром I несмотря на все препятствия, деланные его основанию»[2]. Княгиня Е. Дашкова, возглавлявшая Академию наук и художеств, с восхищением говорила о том, что при Екатерине город «процвел вчетверо больше, как по красоте, так и обширности общественных зданий, царских дворцов, и постройка их не стоила нам ни усиленных налогов, ни чрезвычайных мер...»[3] Прибывший в Петербург в 1785 году французский посол граф Сегюр писал, что новая российская столица стала «одним из богатейших, замечательнейших городов в Европе»[4]. Вместе с тем он весьма проницательно охарактеризовал глубинное противоречие в жизни города, который «представляет уму двойственное зрелище: здесь в одно время встречаешь просвещение и варварство, следы X и XVIII веков, Азию и Европу, скифов и европейцев, блестящее, гордое дворянство и невежественную толпу»[5].

Но противоречивость общей картины развития культуры Петербурга во второй половине века состояла не только в этом; ее исходный синкретизм, в петровское время типологически сближавший ее с западноевропейским Возрождением, стал стремительно распадаться в середине века, и русская культура все отчетливее обнаруживала *альтернативность противоположных устремлений, позиций, идеалов, вкусов* — рационализма и сенсуализма, классицизма и барокко, дидактизма и гедонизма, аристократизма и демократизма, масонского мистицизма и религиозной индифферентности, высокой трагедийности и бытовой сатиры... Эти аспекты конфронтации проявлялись и в Петербурге, и в Москве, потому что при всех различиях духовной жизни старой и новой столиц они представляли единую национальную культуру, к тому же контакты между обоими городами становились все более тесными благодаря развитию журналистики, книгопечатания, переписке, наконец, частым переездам деятелей культуры из города в город... И все же трудно согласиться с позицией тех историков русской культуры XVIII века, которые полностью отвлекаются от особенностей ее развития в Петербурге и Москве, словно не замечая резкой печати каждого города на всей его духовной жизни. Речь должна идти, разумеется, не о грубом про-

---

[1] Цит. по: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. С. 121, 122.

[2] Вольтер. История Российской Империи в царствование Петра Великого. М., 1810. Кн. 1. С. 58.

[3] Записки княгини Е. Р. Дашковой. М., 1990. С. 172–174.

[4] Сегюр Л. Ф. Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II // Россия глазами иностранцев. Л., 1989. С. 315.

[5] Там же. С. 327.

тивопоставлении культурного облика главных российских городов, а о выявлении того, *что преобладало, превалировало, доминировало* в том и в другом. Во всяком случае, и современники, и ближайшие потомки отчетливо ощущали эти различия.

Так, Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург», посвященной повести Радищева и размышлениям над тем, что «переменилось со времен Радищева», писал: «Некогда соперничество между Москвой и Петербургом действительно существовало. Некогда в Москве пребывало богатое неслужащее боярство, вельможи, оставившие двор, независимые, беспечные, страстные к безвредному злоречью и к дешевому хлебосольству... Невинные странности москвичей были признаком их независимости. Они жили по-своему, забавлялись, как хотели... Бывало, богатый чудак выстроит себе на одной из главных улиц китайский дом с зелеными драконами, с деревянными мандаринами под золочеными зонтиками. Другой выедет в Марьину рощу в карете из кованого серебра 84-й пробы... Надменный Петербург издали смеялся и не вмешивался в затеи старушки Москвы. Но куда девалась эта шумная, праздная, беззаботная жизнь? Куда девались балы, чудаки, пиры и проказники — все исчезло... Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова, который всякому, ты “знаешь, рад...”, ни Татьяны Юрьевны... Бедная Москва!»[1]

В двух главных российских городах складывались *разные типы художественного сознания* — более эмоционально свободный и демократичный в Москве, более рациональный, строгий, нормативизированный, аристократичный в Петербурге. Например, «в Москве старая бытовая песенная традиция была крепче и глубже, чем в молодом Петербурге. Москва в XVIII веке гораздо менее испытывала воздействие дворцовой эстетики и административного вмешательства в дела искусства, нежели Петербург. В частности, московский оперный театр был в этом смысле много свободнее петербургского... В развитии концертной жизни Москва в конце XVIII века, пожалуй, обогнала Петербург»[2].

Условия придворного быта, в которых жил театр, формировали иной тип эстетического сознания: «Театр времен Екатерины можно было назвать отражением тогдашнего утонченного тона, источником изящества, стиля и т. д. Театры, как и актеры, в то время были мастера при случае сложить мадригал и расшаркаться по всем правилам салона. Как бы ни была пламенна любовь Федры, Андромахи или Роксаны, но на сцене они всегда умели сохранить в обращении приемы придворных. Федра, Андромаха, Роксана, испуская дух, произносили правильные периоды и умирали с подобающим чином...»[3]

Эти полушутливые, полусерьезные описания углублявшейся на протяжении первых ста лет существования Петербурга конфронтации новой и былой столиц имели глубокие политические корни, очевидные для современников. Граф Сегюр в своих «Записках...» обращал внимание на то, что в петербургских гостиных «не

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1950. С. 209–211.
[2] История Москвы. Т. 2. М., 1953. С. 609.
[3] Пыляев М. И. Цит. соч. С. 374.

говорили о политике, даже в похвалу правительства. Недовольные из жителей столицы высказывались только в тесном, дружеском обществе; те же, кому это было стеснительно, удалялись в Москву, которую, однако, нельзя назвать центром оппозиции — ее нет в России, — но которая действительно была столицею недовольных»[1].

Следует лишь добавить, что недовольство это было двоякого рода: как мы сказали бы сегодня, оно шло и справа, и слева, то есть и со стороны реакционно настроенных ревнителей старины типа князя Щербатова, и со стороны демократически настроенных противников деспотизма типа Новикова. «Главным плацдармом деятельности группы независимых дворян была Москва. Здесь, вдали от правительства, они свободнее собирались, дебатировали политические вопросы, осуждали власть, обсуждали свои планы, проекты реформ»[2]. В комедии «О время!» Екатерина высмеяла этих московских говорунов. Таким образом, полемика Новикова и Екатерины имеет под собой, в конечном счете, не только социально-политическое, но и, так сказать, топографическое обоснование.

Чрезвычайно рельефно различия Петербурга и Москвы проявлялись в соотношении светского и религиозного начал в культуре.

2. Развитие светского начала в петербургской культуре XVIII века

Характеристику развития в Петербурге просветительской культуры следует, видимо, начать с того, что в середине и второй половине XVIII века она *сохраняла светскую доминанту, приданную ей Петром I в начале века.* Об этом, казалось бы, само собой разумеющемся ее качестве приходится говорить потому, что Москва упорно хранила верность традиционному религиозному сознанию, и не удивительно, что именно в ней сформировалась наиболее последовательная форма масонства — мартинизм «розенкрейцеров»[3]. Показательно наблюдение В. Зеньковского, что с переездом Новикова в Москву изменился характер его деятельности — он «сошелся с московскими масонами, его духовные интересы целиком перемещаются от общественных к религиозно-философским и чисто моральным темам»[4].

Иное умонастроение господствовало в Петербурге: при формальном соблюдении обрядов православного культа преобладающими были здесь светские, прежде всего, политические, а затем и научно-познавательные, философские, нравственно-педагогические и художественно-эстетические интересы, которым, как и при Петре, подчинялось религиозное сознание. Потому-то в царствование

---

[1] Сегюр Л. Ф. Цит. соч. С. 344.

[2] Гуковский Г. А. Цит. соч. С. 254.

[3] См.: Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. Т. 1. СПб., 1907. С. 44.

[4] Зеньковский В. В. История русской философии. Т. 1. Париж, 1948. С. 95.

Елизаветы «церквей в Петербурге было немного», да и все они «тогда были низкие, невзрачные, стены в них увешаны вершковыми иконами... Церковное благочиние в то время редко соблюдалось... В церквах во время службы приходящие молельщики вместо того, чтобы молиться с благоговением, производят многие о разных светских делах разговоры»[1].

И. Грабарь специально обращал внимание на то, что «большим отличием новой столицы от старой было ограниченное количество церквей — они строились лишь в случаях крайней необходимости. В этом отразилось обмирщение культуры, связанное с общим переломом во всей жизни страны»[2]. Отразилось оно и в месте церквей в архитектурной среде. Даже тогда, когда Растрелли сооружал великолепный собор Смольного монастыря и дворцовые церкви в Петербурге и Петергофе, и позже, когда Воронихин создал Казанский собор и когда на Невском проспекте появились армянская и лютеранская церкви, храм включался в окружающую застройку *как элемент градостроительного ансамбля,* а не как пространственно-пластическая доминанта или, тем более, самодовлеющее пластическое тело — так традиционно делалось в старинных русских городах, в частности в Москве. *Деспиритуализация и одновременно подчеркнутая эстетизация храмовой архитектуры* проявлялась и в трактовке интерьеров. Б. Виппер очень точно отметил, что «основное общее свойство интерьеров Растрелли, совершенно независимо от того, являлись ли они парадными залами дворца или внутренностями церкви, — их светский, увеселительный, праздничный облик»[3]. И это невзирая на приказ Елизаветы строить по образцу и подобию Успенского собора Московского Кремля!

То же и в храмах других столичных архитекторов — чего стоит обвитая декоративными гирляндами колоннада иконостаса Никольского собора С. Чевакинского, как будто перенесенная сюда из парадного зала царского дворца! Усиленная декоративность храмового интерьера приближала его к обрамлению барочных католических соборов, и легко понять А. Герцена, который как-то заметил: «В Петербурге можно прожить года два, не догадываясь, какой религии он держится; в нем даже русские церкви приняли что-то католическое...» И в самом деле, использование античного ордера радикально отличало эти храмы от древнерусских церквей — и деревянных, и каменных.

Однако дело не только в стилевой переориентации православного церковного зодчества, но и в характерном для Петербурга соседстве храмов разных религий. Продолжая политику веротерпимости, провозглашенную Петром и выражавшую, с одной стороны, необходимость обеспечить интересы населявших столицу иностранцев, а с другой — чисто прагматическое отношение царя к религии, его преемницы на российском троне дозволяли возводить на центральной улице столицы — Невском проспекте — культовые сооружения разных конфессий. О том, сколь необычно это было не только для России, но и для Западной Европы, гово-

[1] Пыляев М. И. Цит. соч. С. 148–152.

[2] История русского искусства. Т. 5. С. 66.

[3] Там же. С. 195.

рит реакция европейцев. Так, Вольтер подчеркивал, что среди 35 петербургских церквей «находится 5, принадлежавших иностранцам, как-то: римским католикам, реформатам и лютеранам»; такое проявление «терпимости» может «служить примером для других наций»[1]. И в следующем столетии иностранцы, приезжавшие в Петербург, неизменно изумлялись этому обстоятельству, отмечая его в своих описаниях российской столицы.

То, о чем зодчество говорило пластическим языком, философия осмысляла теоретически. Ее преподавание, как и научная разработка, началось в Петербурге, и это вполне естественно в общем контексте созидавшегося в новой столице нового типа культуры. Петр вступил в прямой контакт с Лейбницем, а «птенцы гнезда Петрова» стали впервые в России разрабатывать философию не как «служанку богословия», а как *светскую науку*. В 1730 году А. Кантемир перевел трактат Фенелона «Разговоры о множестве миров», снабдив его предисловием и примечаниями (книга вышла в свет только в 1742 г.). В 1751 году в Петербурге вышла книга Г. Теплова «Знания, касающиеся вообще до философии...». Недавно опубликованы тезисы «Краткого руководства филозофии» и «Краткого руководства к филозофии эклектической», лежавшие в основе курсов лекций, читавшихся в Академическом университете в конце 1740-х годов[2]. Примечательно, что в первом богословие присутствует как раздел философии, но оттеснено на задний план по сравнению с его местом в философских конструкциях немецких вольфианцев, а во втором вообще утверждалось, что «богословие или теология... не принадлежат к философии». Вместе с тем здесь отмечалось познавательное значение наряду с науками и «благородных художеств»[3]. Автор этих строк неизвестен, но историки, обнародовавшие их, справедливо заключили, что необходимо дальнейшее изучение рукописи «в русле ее связи именно с ученым миром Петербурга и, конечно, в первую очередь Академического университета»[4].

Особого внимания в этой связи заслуживает учение замечательного русского философа второй половины века Якова Козельского, типичного представителя петербургского Просвещения, который стремился соединить достижения французского материализма и немецкого идеализма, рационализма и сенсуализма, естествознания и гуманитарной мысли и внедрить этот синтез в российскую культуру. Разумеется, Козельский признавал божественное творение, но недвусмысленно отклонял богословский подход к решению философских проблем. «Философы рассуждают о свойствах и делах божиих, — заявлял он, — а мне думается, что это они предпринимают излишнее и не сходное с силами их разума дело»[5]. Другой типичный представитель философской школы, складывавшейся

---

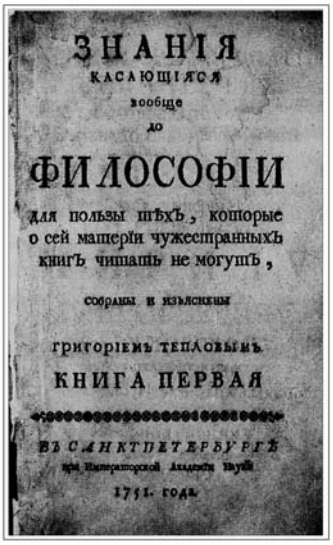
[1] Вольтер. Цит. соч. Кн. 1. С. 59.

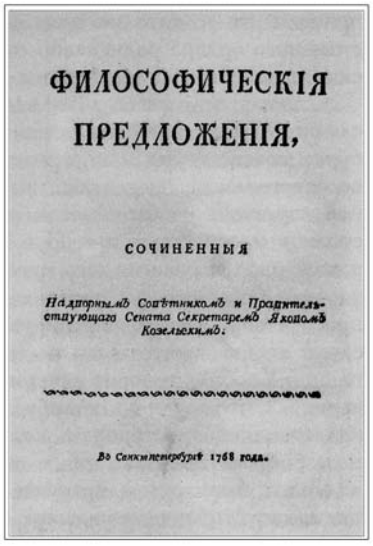
[2] См.: Кошелева О. Е., Морозов Б. Н. Неизвестны русские учебные курсы философии середины XVIII в. // Историко-философский ежегодник'91. М., 1991. С. 53–74.

[3] Кошелева О. Е., Морозов Б. Н. Цит. соч. С. 59, 61.

[4] Теплов Г. Н. Знания, касающиеся вообще до философии, для пользы тех, которые о сей материи чужестранных книг читать не могут. СПб., 1751. С. 32, 33.

[5] Там же. С. 23–25.


ЗНАНІЯ
КАСАЮЩІЯСЯ
вообще
до
ФИЛОСОФІИ
для пользы тѣхъ, которые
о сей матеріи чужестранныхъ
книгъ читать не могутъ,
собраны и изъяснены
григоріемъ тепловымъ
КНИГА ПЕРВАЯ
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
при Императорской Академіи Наукъ
1751. года.


ФИЛОСОФИЧЕСКІЯ
ПРЕДЛОЖЕНІЯ,
СОЧИНЕННЫЯ
Надворнымъ Совѣтникомъ и Правительствующаго Сената Секретаремъ Яковомъ Козельскимъ.
Во Санктпетербургѣ 1768 года.

Г. Н. ТЕПЛОВ. «Знания, касающиеся вообще до философии». Обложка. СПб., 1768

Я. КОЗЕЛЬСКИЙ. «Философические предложения». Обложка. СПб., 1768

в середине XVIII века в новой столице, ученик Феофана Прокоповича Г. Теплов, формально признавая необходимость единения философии и богословия, провозгласил *главным достоянием человека не веру, а разум,* и призывал его культивировать, дабы он стал «прямым руководителем к нашему благополучию», а для этого нужно «доброе воспитание». Не удивительно, что Теплов воспевал заслуги Петра I как просветителя своего народа, который «учреждал Академии, заводил художества... сам путешествовал и подданных своих путешествовать принуждал в иностранные государства»[1]. Показательно и его желание соединить идеи западной философии — и идеалистической, и материалистической — с собственными теоретическими рассуждениями, и заявленное в названии его главного трактата обращение не к специалистам, а к широкой публике, еще не научившейся самостоятельно читать «чужестранные книги».

Не менее характерно для петербургской философии преобладание интереса *не к религии, а к искусству,* — тот же Теплов разрабатывал «философию стихотворчества» и в 1755 году опубликовал в журнале Академии наук «Ежемесячные сочинения...» статьи «О начале стихотворства» и «О качествах стихотворства». Вместе с трактатами В. Тредиаковского и М. Ломоносова это образовывало *основу русской эстетики как варианта общеевропейской концепции просветительского классицизма.* И лишь позднее, спустя два десятилетия, необходимость создания философской эстетики получит признание в Москве в деятельности Новикова и его единомышленников[2].

[1] Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века. Ч. 1. М., 1952. С. 417.

[2] См.: Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII в. М., 1983.


РОССІЙСКАЯ
АЗБУКА
ДЛЯ ОБУЧЕНІЯ ЮНОШЕСТВА ЧТЕНІЮ,
Напечатанная для общественныхъ школъ
по
ВЫСОЧАЙШЕМУ ПОВЕЛѢНІЮ.
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
при Императорской Академіи Наукъ.

ЕКАТЕРИНА II. «Российская азбука». Обложка. СПб., 1781


РУКОВОДСТВО
КЪ
АРИѲМЕТИКѢ
ДЛЯ УПОТРЕБЛЕНІЯ
ГИМНАЗІИ
при
ИМПЕРАТОРСКОЙ
АКАДЕМІИ НАУКЪ
переведено съ Нѣмецкаго языка
чрезъ ВАСИЛЬЯ АДОДУРОВА
Академіи Наукъ Адъюнкта.
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
1740

В. Е. АДОДУРОВ. «Руководство к арифметике». Обложка. СПб., 1740

Неверно было бы заключить, что «обмирщение» философского сознания было свойственно только Петербургу. В созданном Ломоносовым Московском университете, в отличие от всех других европейских университетов, не было богословского факультета, и в лекциях ряда его профессоров открыто выражались антиклерикальные, материалистические идеи[1]. И все же в умонастроениях московского и петербургского общества удельный вес и влияние религии были существенно разными, ибо различен был общий духовный контекст: в Петербурге он был рационалистически-просветительским в несравненно большей степени, нежели в трудно расставшейся со средневековым мировоззрением Москве. Ограничусь одним, но достаточно показательным примером: в 1793 году в Москве вышел первый том энциклопедического словаря («Пространное поле, обработанное и плодоносное, или Всеобщий историческо-оригинальный словарь...»). Словарь был составлен священником Иоанном Алексеевым, и, соответственно, экспликация слова «Англия» оказалась в нем небольшой заметкой, а разъяснение слова «Ангелы» — обширной статьей; между тем в выходившем в Петербурге в 1803—1806 годах в издательстве Академии наук «Новом словотолкователе», составленном Н. Яновским, разъяснялись по преимуществу «иностранные речения и технические термины», а в статье «Конституция» давалась отсылка на якобинскую конституцию 1793 года[2].

Конечно, политика русских царей в отношении религии вообще и православия в частности не была — и не могла быть — последовательной[3]: самодержавие опиралось на религию, ибо, как точно сформулировал А. Радищев в оде «Вольность»,

---

[1] См.: Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 3. М., 1988. С. 176.

[2] См.: Ст. «Энциклопедия». Энциклопедич. словарь. Гранат. Изд. 7-е. Т. 54. М., 1948. С.327.

[3] См.: Шульгин В. С. Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2.

Власть царска веру охраняет,
Власть царску вера утверждает —
Союзно общество гнетут.

Вместе с тем просветительская установка, принятая Екатериной в развитие позиции Петра, вступила в противоречие с таким отношением к религии, и формы разрешения этого противоречия были весьма различны в Петербурге и в Москве.

3. Просвещение и просветительство

Просвещение по сути своей — *рационалистический* тип культуры. Это нисколько не противоречит тому, что и во Франции, и в Англии, и в Германии в XVIII веке возникали и оказывали немалое влияние на развитие национальной и общеевропейской культур такие антирационалистические, проторомантические духовные движения, как сентиментализм и «Sturm und Drang», как стилевые системы барокко и рококо; однако нельзя не видеть, что движения эти были вторичными, оппозиционно-производными от рационализма и его классицистического воплощения в искусстве. Дух, смысл, историческая роль Просвещения определялись не этой реакцией на рационализм, *а самим культом Разума, привнесенным Просвещением в историю мировой культуры.* Что же касается зародившейся в конце XVIII века неудовлетворенности любыми односторонними концепциями человека — и рационалистической, и эмотивистской (сентименталистской), а также попыток их преодоления Кантом философски и Гете художественно, то это был уже выход за пределы просветительской идеологии, предвосхищение грядущего представления о целостно-многостороннем человеке.

В Западной Европе Просвещение, подхватившее идеи Возрождения, отделяла от Ренессанса столетняя полоса драматического столкновения буржуазной и феодальной социальных систем и их культур, противоборство реформации и контрреформации, гуманизма и спиритуализма, материализма и идеализма, а в искусстве — классицизма и его оппонентов: маньеризма, барокко, ранних форм реализма. Однако, сложившись как новый исторический тип культуры, Просвещение принесло с собой победу Разума, поклонение Разуму; под этим знаменем совершались революции, осуществлялись реформы, утверждалась светская культура, формировались эстетическая и этическая концепции.

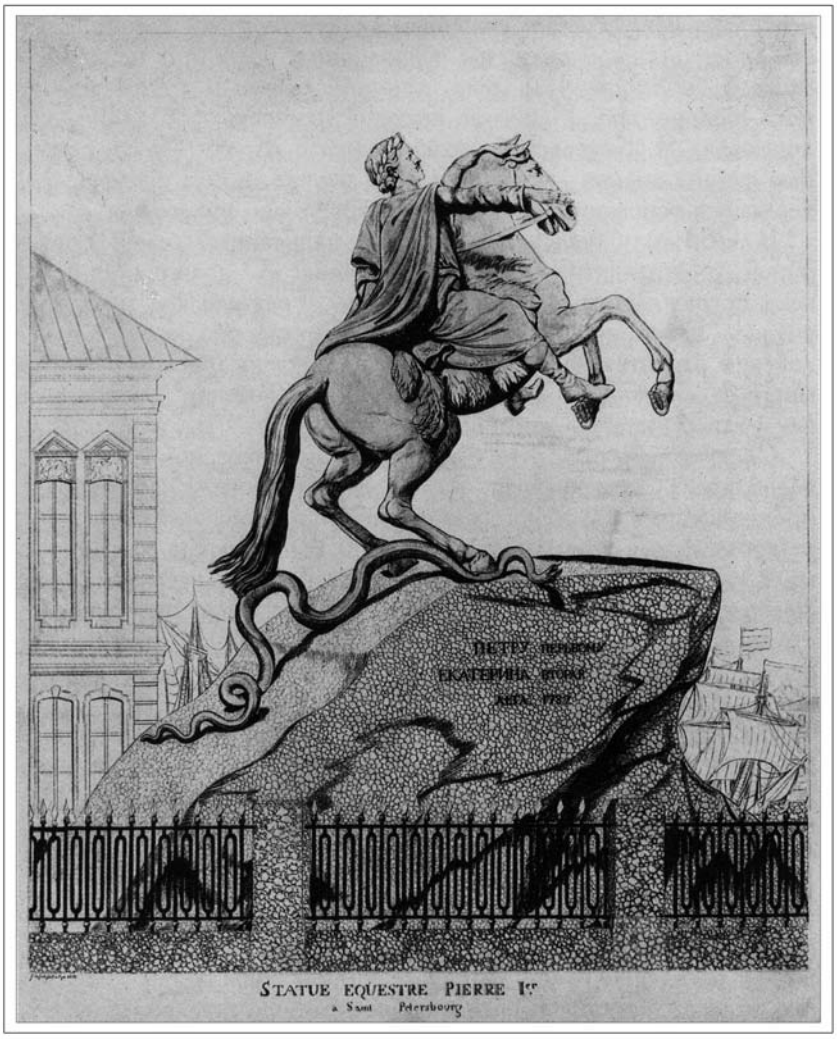
Складывавшееся в Петербурге и распространявшееся по другим городам страны русское Просвещение должно было, как и западное Просвещение, иметь своей духовной доминантой *рационализм* — благодаря общности исторических задач и прямой опоре на европейский культурный опыт. Так оно и оказалось: рационализм становился направляющей силой во всех областях петербургской жизни, политической деятельности, образования, искусства — тому можно привести бесчисленное множество примеров. Развитие города на основе строгой, почти геометрической планировки символически выражало общий строй нового типа

русской культуры и создавало психологические предпосылки для формирования духовного склада жителей этого города — той своеобразной социально-психологической структуры, которую соотечественники уже в начале XIX века начнут опознавать как особый тип россиянина — *петербуржца.*

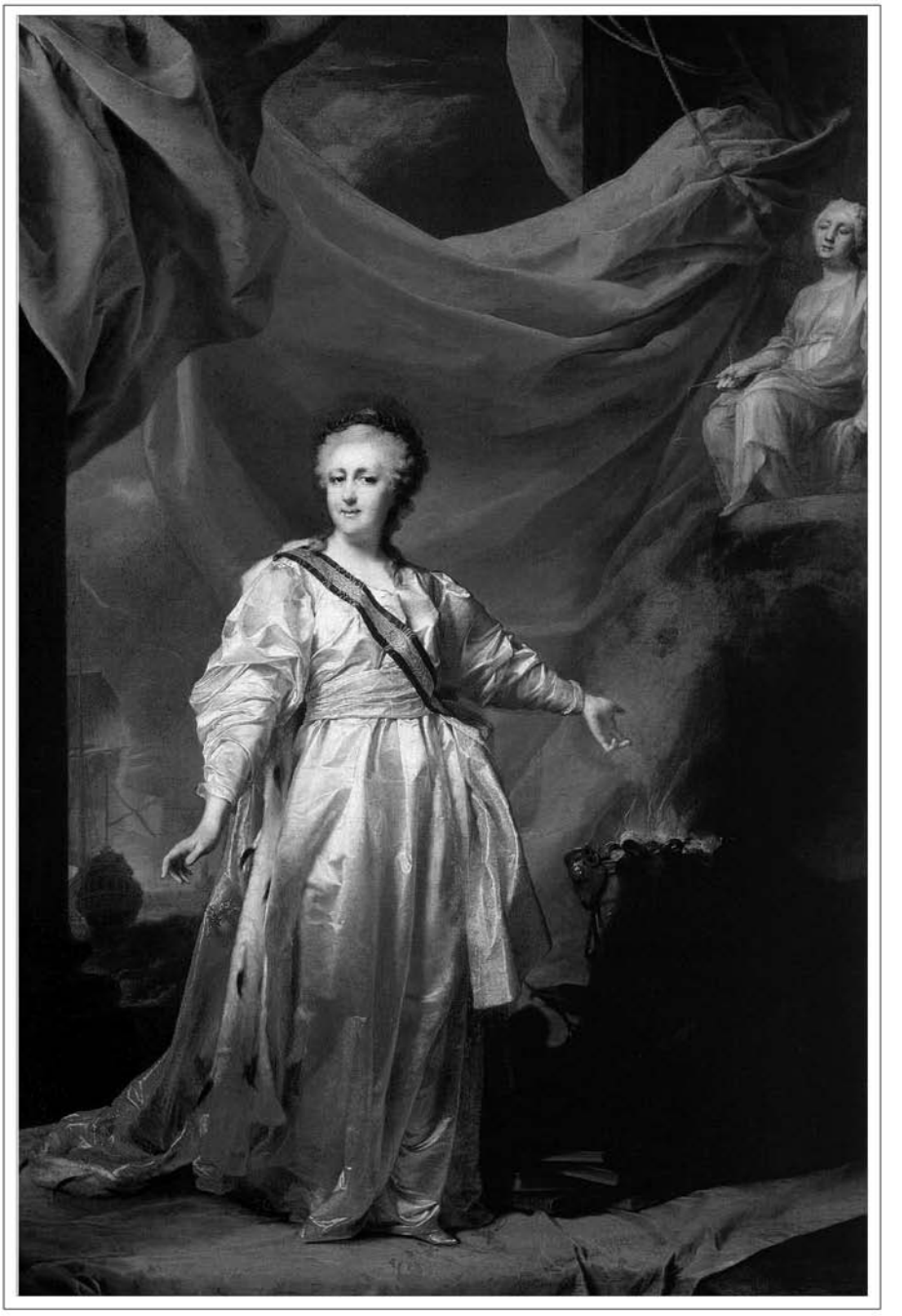
И вместе с тем петербуржцы оставались русскими людьми, Петербург — русским городом, петербургское Просвещение являлось национально-своеобразным вариантом европейского Просвещения, ибо какими бы резкими и жесткими, а подчас и жестокими, ни были способы внедрения Запада в русскую жизнь, ее европеизация — не вытеснение «русскости», а ее преображение, приспособление к ее духовным константам. Константы эти — конечно, не «православие и самодержавие», как полагали славянофилы, их предшественники в XVIII веке и последователи в XX, а социально-психологические черты, сложившиеся и укрепившиеся в условиях многовекового господства монархического строя и православного культа под влиянием других социокультурных факторов, природных условий (характера ландшафта, климата), да и генетической трансляции определенных психологических структур; достаточно указать на явственно ощущаемые и потому хорошо известные черты русского национального характера: душевная открытость, потребность в эмоциональной связи с другими людьми, способность глубокого сопереживания и обостренное нравственное чувство, привязанность к родной земле.

Эти черты могли выражаться в религиозности, в верноподданнической любви к князю, царю, императору, но могли проявляться и в светском, чисто нравственном и собственно эстетическом сознании — в патриотических, гражданственно-свободолюбивых демократических идеях; потому несостоятельны стремления абсолютизировать тот или иной их конкретный облик. Карамзин и Радищев, Хомяков и Белинский, Чернышевский и Соловьев, Бердяев и Ленин были в равной мере носителями *русского национального характера* (но отнюдь не пресловутой «русской идеи», ибо идеология не национальна, печать национальности лежит только на психологии, и идеологи не вправе переносить особенности обыденного сознания, точнее, подсознания, на мировоззрение социальных групп).

Особенности петербургского Просвещения определяются рядом факторов: тем, что в России не было Возрождения и последовавшей за ним переходной эпохи, подготавливавшей на протяжении целого столетия культуру Просвещения с его рационалистической доминантой; тем, что Просвещение вырастало в России на своеобразной духовной почве, выработанной веками господства православной культуры; тем, что Просвещение осуществлялось в России не оппозиционными силами, а инициативой государей, становясь своего рода *государственной политикой.* Просвещение проникало в Россию через окно, открытое в Петербурге, противопоставив тем самым протекавшие в нем культурные процессы жизни всей остальной страны. Просвещение делало этот, еще чужеродный России город своего рода «Революционером», инициатором и руководителем ее мучительного поворота с традиционного пути на новый — чуждый массе народной, странный и неприемлемый всем консервативным силам.



Ф. ХОФФЕРТ. Вид памятника Петру I на Сенатской площади. 1789 (?)



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ. Портрет Екатерины II в образе законодательницы в храме богини Правосудия. 1793 (?)

Реализация программы Просвещения, осуществлявшаяся в Петербурге под прямым руководством, а во многом и по инициативе продолжательницы дела Петра I Екатерины II, имела несколько направлений: основным следует считать *организацию все более широкой системы образования, развитие издательского и библиотечного дела, научной мысли и художественного творчества.* Наиболее высокой ценностью обладают, как доказывал Я. Козельский, полемизируя с Ж.-Ж. Руссо, основные формы знания — «искусство и наука», в том числе и «содержащая основания ко всем другим наукам» философия[1].

В 1783 году был издан, если не написанный самой Екатериной, то отредактированный ею учебник « О должностях человека и гражданина». В серии максим «Гражданское начальное учение» Екатерина провозглашала: «Естественно человек с человеком разнится мало, по учению человек с человеком разнится много»[2]; «Человек! Спознай человека в человеке»[3]; лучше весь век учиться, нежели «пребыть незнающим»[4].

Следует заметить, что в советской исторической литературе возобладала неадекватная оценка деятельности Екатерины II, проистекавшая из общего отношения к монархии и монархам, усугублявшаяся теми мерами, которые императрица предпринимала во имя укрепления самодержавно-крепостнического строя: жестокостью подавления крестьянского восстания под руководством Е. Пугачева, расправой над А. Радищевым, наконец, ее весьма, мягко говоря, вольным в нравственном смысле поведением...

В вышедшей в 1990 году книге О. Чайковской, посвященной русскому портрету XVIII века, сказаны — наконец-то! — справедливые слова: «Екатерина как государственный деятель и личность основательно забыта... Историки ею почти не занимаются», а когда и заговаривают о ней, то крайне недоброжелательно: «только то она и делает, что заигрывает и кокетничает... Ну, прежде всего с Вольтером и энциклопедистами, вообще с либеральными идеями... Сама же в душе была закоренелой крепостницей, носителем самой черной реакции». Между тем «искажение облика Екатерины, крен в обличительную сторону неизбежно приводит к непониманию многого в событиях и самом духе второй половины XVIII века». Исследовательница показывает, сколь противоречива была деятельность императрицы, какова была ее роль в развитии русского Просвещения — в политической, юридической, художественной сферах, и заключает: «Нельзя только корить Екатерину, забывая ее роль в становлении русской культуры»[5].

---

[1] См.: Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века. Т. 1. С. 412–415.

[2] Сочинения императрицы Екатерины II. Т. 1. СПб., 1849. С. 183.

[3] Там же. С. 187.

[4] Там же. С. 195.

[5] Чайковская О. «Как любопытный скиф...»: Русский портрет и мемуаристика второй половины XVIII века. М., 1990. С. 61, 64, 80, 88. См. также едва ли не первое у нас вполне объективное исследование деятельности Екатерины II: Каменский А. «Под сенью Екатерины...». СПб., 1992.

И в самом деле, российская императрица, не подозревая об уготованной ей судьбе, уже в пятнадцатилетнем возрасте написала сочинение «Изображение философа в 15 лет», своего рода интеллектуальный автопортрет, и много лет спустя, найдя эту тетрадь, «удивилась, с какой глубиной и точностью изобразила... себя». Одновременно, по совету посла Швеции графа Гилленбурга, считавшего, что девушка развита выше своих лет и что у нее «философское расположение ума», она выписала из Франции сочинения Плутарха, Цицерона и Монтескье[1]. Нельзя не признать, что в истории самодержавия, и не только российского, такие уровень интеллектуального развития и характер духовных интересов были явлением редким, но для той эпохи — эпохи Просвещения — они символичны. Дидро и Вольтер весьма высоко ценили интеллект Екатерины и ее стремление внедрить идеи Просвещения в жизнь своей страны. Молодой Пушкин был, несомненно, необъективен, когда писал об «обольщенном Вольтере»[2], — не так легковерен был фернейский мудрец, чтобы дать себя обвести вокруг пальца, и не немецким происхождением Екатерины объясняется ее последовательная ориентация на освоение Россией западной культуры; еще до восшествия на престол у нее сложилось стремление стать преемницей Петра: «Я спрашиваю себя каждый день, что бы сей великий человек приказал, что стал делать и что запрещать, будучи на моем месте»[3]. Именно в этом свете становятся понятными такие действия императрицы, как организация Вольного экономического общества и Комиссии нового уложения, сочинение для нее «Наказа», создание сатирического журнала «Всякая всячина», переписка с философами-просветителями и издание переводов статей из Энциклопедии, приглашение д'Аламбера стать воспитателем ее сына, а Лагарпа — внука. (Интересно, что в дореволюционной Франции «Наказ» Екатерины был запрещен как чересчур либеральная книга.)[4]

Екатерина воплощала — разумеется, в пределах интересов дворянской государственности — замысел Петра: расширение сети гимназий, училищ, институтов, в которых россияне получали бы современное европейское образование; прежде всего это должны были быть дети дворян, но затем и простолюдины. Так, по указу императрицы в разных районах Петербурга в 1781 году было открыто семь народных училищ при церквах, изучали в них чтение, письмо, закон Божий, арифметику и рисование, а в Андреевском училище — еще и историю и географию, хотя и за особую плату; учащиеся были детьми купцов, мещан, офицеров, солдат, придворных и господских служителей; всего в 1781 году их было 486, из них «двенадцатая часть женского пола». В 1782 году создается специальная Комиссия об учреждении народных училищ, а в

---

[1] Записки императрицы Екатерины II. Лондон, 1859. С. 20, 21.

[2] Пушкин А. С. Цит. соч. Т. 6. С. 9.

[3] Цит. по: Грабарь И. История русского искусства. Т. 3. С. 360.

[4] См.: Левицкий С. А. Цит. соч. Т. 1. С. 25.

1786 году принят устав училищ[1]. Соответственно, стали издаваться учебники на русском языке, и уже в 1786 г. в Петербурге училось более двух с половиной тысяч человек[2].

В 1783 году в Петербурге было открыто Главное народное училище, готовившее учителей для всей страны; впоследствии из него вырос Главный Педагогический институт[3]. Примечательно и создание специальных женских учебных заведений, прежде всего Института благородных девиц, в котором особое место занимало художественное воспитание. «Мещанское» отделение Смольного должно было пополнить «третье сословие» работницами и хозяйками, «отделение благородных девиц» — дать обществу высокоинтеллигентных женщин. «Если идея воспитания достойных граждан сама по себе не нова, — подчеркивает О. Чайковская, — то программа создания гражданок (особенно если вспомнить, что еще совсем не так давно эти гражданки сидели взаперти по теремам и горницам) — это было новшеством неслыханным»[4]. Серия портретов смолянок, созданная Д. Левицким, показывает общественное значение этого педагогического эксперимента. Особое же его историко-культурное значение состоит в том, что петровские реформы *открыли путь радикального изменения судьбы женщины во всех сферах жизни*. Екатерина продолжила эту петровскую инициативу.

Е. Лихачева права, утверждая, что хотя «Петр не сделал ничего в прямом смысле для женского образования», но «вся его реформа должна была сильно повлиять на него». И действительно, уже в 1750-е годы частные пансионы, организовывавшиеся, как правило, французами, набирали девиц для обучения разным наукам и искусствам, а в начале 1760-х И. Бецкой представил Екатерине II доклад об основании «Генерального учреждения о воспитании обоего пола юношества», который и был положен в основу системы воспитания, в частности Воспитательного Общества благородных девиц, созданного именным указом императрицы в 1764 году в Смольном монастыре. До конца века здесь получили образование 1316 девушек, половина «благородных», половина «мещанок».

Не будем преувеличивать уровень интеллигентности смолянок (популярная эпиграмма на Бецкого говорила, что он «выпустил в свет шестьдесят кур, набитых дур»), и все же начало процессу духовного возвышения русской женщины было положено, и историк имела основание говорить о «явном прогрессе в образовании женщин между началом и концом царствования Екатерины», выразившемся в появлении «читающих женщин» и даже «пишущих женщин»[5].

Осуществление широкой образовательной программы требовало продолжения начатого при Петре освоения философско-педагогических учений, разрабо-

---

[1] См.: Воронов А. Историко-статистическое обозрение учебных заведений С.-Петербургского учебного округа с 1715 по 1828 год включительно. СПб., 1849. С. 10–13.

[2] Там же. С. 31, 32.

[3] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2. С. 272, 273.

[4] Чайковская О. Цит. соч. С. 122.

[5] Лихачева Е. Материалы для истории женского образования в России (1086–1856). СПб., 1899. 46, 49, 103, 106, 106 сл., 171, 263, 264.

танных на Западе просветительской мыслью, а затем и самостоятельного создания русскими мыслителями теоретических концепций, которые применили бы учения европейских коллег к специфическим условиям своей страны. Для просветительской идеологии, пусть не атеистической, но религиозно индифферентной или, в крайнем случае, деистической, интеллектуальное могущество человека — регулятивный принцип его поведения; его главное отличие от животного состоит в том, что он Homo Sapiens (по ставшей классической дефиниции Карла Линнея), а не Homo Dei, то есть человек *разумный,* а не *Божья тварь.* Поэтому библейской антропологии и ее классическим интерпретациям идеологи Просвещения должны были противопоставить новую антропологическую концепцию; это и было сделано на Западе в XVII–XVIII веках в учениях предтеч Просвещения Декарта и Спинозы, в книге Гельвеция «О человеке» и других трактатах эпохи на эту тему, наконец, в «Антропологии» и трех «Критиках» Канта.

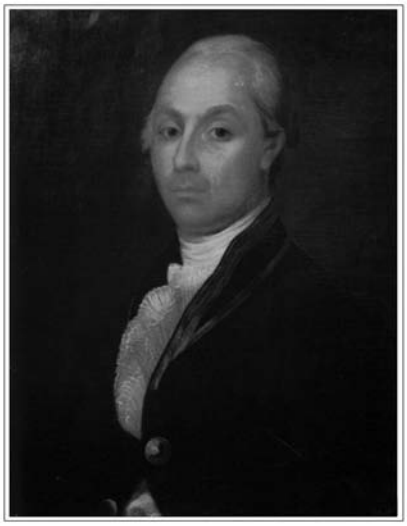
В Петербурге дважды издается трактат А. Попа «Опыт о человеке» (1757, 1763), в котором русские мыслители видели итоговое представление современной европейской философско-антропологической концепции; в известном смысле так оно и было в середине XVIII века. В конце века А. Радищев в трактате «О человеке, его смертности и бессмертии», справедливо оцениваемом в наши дни как «первая русская философская работа, стоящая вполне на уровне тогдашней философской культуры»[1], обобщил сделанное в этой области в западной философии.

Чрезвычайно интересно, что петербургское «окно в Европу» становится в XVIII веке и «окном в Азию»; проблема эта заслуживает специального рассмотрения — она имела и политический, и экономический аспекты, порождавшиеся самим географическим положением России, и понятно, что соответствующие действия направлялись из столицы и здесь осознавались наиболее остро. Если же рассматривать отражение интереса к Востоку в культуре Петербурга, то о нем говорит целый ряд фактов, начиная с зарожденией востоковедческих исследований в Академии наук и кончая таким любопытным изданием, как вышедшее в издательстве Академии в 1780 году изложение учения Конфуция[2].

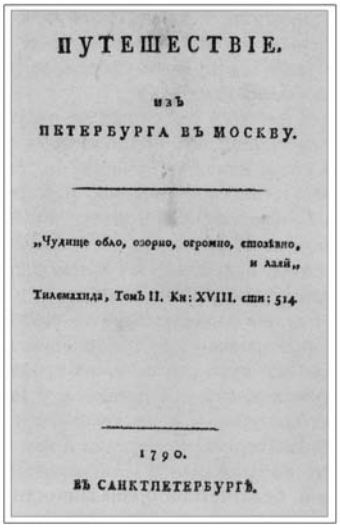
Новое понимание человека — светское, просветительски-рационалистическое, выраставшее из стремления синтезировать лучшее, что было в учениях западных философов, и идеалистических, и материалистических, — было необходимо отечественной культуре из чисто практических соображений: на нем как на теоретическом фундаменте должна была вырасти педагогическая система. Отсюда напряженный интерес к европейским педагогическим идеям, а затем и разработка собственной концепции воспитания. Так, тремя изданиями (1747, 1759, 1778) вы-

[1] Левицкий С. А. Цит. соч. Т. 1. С. 30.

[2] ...Сы Шу Ген, то есть четыре книги с толкованиями Конфуциуса. Да Жио, то есть учение великое. Перевел с китайского и манчжурского на русский язык Надворный советник Николай Леонтьев. Кн. 1. СПб., 1780; Джун Юн, то есть Закон Непреложный. Из преданий китайского философа Кун Дзы. Кн. 2. СПб., 1784.



Неизвестный художник XVIII в. Портрет А. Н. РАДИЩЕВА



А. Н. РАДИЩЕВ. «Путешествие из Петербурга в Москву». Обложка. СПб., 1790

ходит трактат аббата Бельгарда «Совершенное воспитание детей, содержащее правила о благопристойном поведении молодых знатного рода и шляхетского достоинства людей», книги «О воспитании детей» Д. Локка (1759), «Видимый свет...» Я. Коменского (1788) и его же «Правила благопристойности» (1792); параллельно публиковались сочинения русских мыслителей: «Разговор о пользе наук и училищ» и «Духовная моему сыну» В. Татищева (начало 30-х годов), «Наставления сыну» Г. Теплова (1760), «О цели учения» А. Барсова (1760), фундаментальные труды М. Ломоносова, И. Бецкого, А. Сумарокова, Н. Поповского, Н. Новикова. При всей противоречивости большинства этих сочинений, в которых просветительские демократические идеи подчас причудливо сочетались с традиционными представлениями религиозной, а иногда и домостроевской педагогики, определяющее значение имели первые, ибо отражали требования складывавшейся в стране и особенно сильной в столице просветительской идеологии. Следует иметь в виду, что в России сохранение и даже укрепление крепостного права делало чрезвычайно важным исходный принцип новой демократической педагогики, с предельной четкостью сформулированный Радищевым в 1789 году в «Беседе о том, что есть сын отечества»: «Человек существо свободное, поелику одарен умом, разумом и свободною волею»[1].

При всех различиях во взглядах просветителей-демократов и Екатерины, она поддерживала это движение умов и принимала непосредственное участие в теоретическом осмыслении новой педагогической системы, исходя из того, что главная цель школы — *не обучение, а воспитание.* Разобравшись в педагогических идеях

[1] Радищев А. Н. Избранные философские и общественно-политические произведения. М., 1952. С. 278.

Монтеня и Локка, Екатерина пришла к выводу, что «самое надежное, но и самое труднейшее средство сделать людей лучшими, есть приведение в совершенство воспитания»[1]. При этом она задавалась риторическим вопросом, «как истребить два сопротивные и оба вреднейшие предрассудка: первый — будто у нас все дурно, а в чужих краях все хорошо; второй — будто в чужих краях все дурно, а у нас все хорошо»[2]. Исследователь литературно-художественного и научно-теоретического творчества Екатерины II выделил в нем две главные идеи (те же, замечу, что вдохновляли и Фонвизина): с одной стороны, критика «слепой, безотчетной привязанности ко всему иностранному» и «презрения ко всему русскому», а с другой — «убеждение в грубости и превратном направлении переходившего по преданию старинно-русского воспитания»[3].

При всей преемственности просветительской деятельности Екатерины и Петра структура их интересов оказывалась существенно разной: у создателя Петербурга были естественно-научные и базировавшиеся на них технически-производственные приоритеты, а у продолжательницы его дела — гуманитарные, художественные, педагогические; кажется символичным, что Петр любил плотничать, а Екатерина — писать назидательные комедии...

С педагогическими воззрениями Екатерины связано обращение к сатире и в ее собственных сочинениях, и в созданных по ее инициативе сатирических журналах, и всемерная поддержка развития сатирического жанра на сцене; о плодах этого процесса говорит уже одно имя автора «Недоросля» и «Бригадира». Конечно, сатира в эту эпоху была направлена еще не на общественные порядки — таковой она станет лишь в следующем веке, в том направлении литературы, которое назовут «сатирическим», или «гоголевским», или «натуральной школой», или «критическим реализмом», — а на нравственные качества человека и способы их формирования[4]. Центром этого движения литературы, театра, журналистики стал Петербург, что сделало — и надолго — сатирическое начало одной из характерных черт петербургской литературы.

В прямой связи с развитием системы образования находилось развитие издательского дела, библиотек, книготорговли.

Академия наук издавала в Петербурге в 1727 году газету «Санкт-Петербургские ведомости» на немецком языке, а уже со следующего года — на русском (их редактором был студент Академии Г. Миллер, впоследствии ставший академиком по кафедре истории). Сначала газета была ежедневной, затем стала выходить два раза в неделю. Одновременно издавался научно-производственный журнал «Примечания», выходивший до 1742 года. Вместе с тем Академия издавала в

---

[1] Сочинения императрицы Екатерины II. Т. 1. С. 61.

[2] Там же. Т. 3. СПб., 1850. С. 32.

[3] Лавровский Н. О педагогическом значении сочинений Екатерины Великой. Харьков, 1856. С. 12.

[4] Что вызвало критическое отношение Н. Добролюбова к «сатире в век Екатерины» — см. его собр. соч. Т. 2. М., 1952.


НАСТАВЛЕНІЕ
СЫНУ.
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
при Императорской Академіи Наукъ
напечатано вторымъ тисненіемъ
1768 года.


РУССКАЯ КЛАССНАЯ БИБЛІОТЕКА,
ИЗДАВАЕМАЯ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЮ
А. Н. Чудинова.
ПОСОБІЕ ПРИ ИЗУЧЕНІИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
ВЫПУСКЪ XXII-й.
Василій Никитичъ Татищевъ.
1685—1750.
ДУХОВНАЯ
МОЕМУ СЫНУ.
Изданіе И. Глазунова.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
1898.

Г. Н. ТЕПЛОВ. «Наставление сыну». Обложка. СПб., 1768

В. Н. ТАТИЩЕВ. «Духовная моему сыну». Обложка. СПб., 1898

XVIII веке ряд специальных научных журналов и литературную периодику[1]. Так началась в новой столице страны история отечественной журналистики.

Во второй половине века здесь рождаются все новые и новые журналы со специализированной тематикой: экономически-агрономические («Труды Вольного экономического общества», 1765; «Санкт-Петербургское еженедельное сочинение, касающееся до размножения домостроительства и распространения общеполезных знаний», 1778; «Журнал о земледелии для Всероссийской империи», 1799), медицинский («Санкт-Петербургские врачебные ведомости», 1792—1794), библиографический («Санкт-Петербургские ученые ведомости», 1777), литературно-художественный («Утренний свет», 1777), политико-публицистические и художественные («Санкт-Петербургский журнал», 1798; «Почта духов», «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», 1789—1793), музыкальные («Музыкальные увеселения», 1774; «Санкт-Петербургский музыкальный магазин для клавикордов или пиано-форте, посвященный женскому полу и любителям сего инструмента», 1794–1795; «Карманная книга для любителей музыки на 1795–1796 г.»; «Магазин музыкальных увеселений...», 1795), журнал мод («Модное ежемесячное издание, или Библиотека дамского туалета», 1779), обобщающее популярное издание («Магазин общеполезных знаний и изобретений с присоединением Модного журнала, распространенных рисунков и музыкальных нот», 1795)[2].

В 1771 году в Петербурге стали появляться частные издательства, а в 1783 году был издан указ «О вольных типографиях», закрепивший обосновывавшуюся

[1] См.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. Л., 1950. С. 22–25.
[2] См.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. С. 83.

еще сподвижником Петра В. Татищевым идею о необходимости «вольного тиснения книг». В типографиях И. Гартунга, И. Вейтбрехта, И. Шнора публиковались художественные и научные книги на русском и иностранных языках, в целом в XVIII веке в Петербурге работали 33 типографии — почти в два раза больше, чем в Москве[1]. Впрочем, начиная с 1783 года, вольные типографии проходили жесткую цензуру в полиции, исходя из положения Екатерины, что «книги не должны содержать ничего, направленного против закона, доброго нрава и нас»[2]; в 1796 году частные издательства были упразднены, а цензура резко усилена. Эта политика была поддержана Павлом I.

Типография Академии наук, ставшая в XVIII веке ведущим издательским центром России (в ней было опубликовано более половины всех изданий того времени), издавала книги не только на русском, но и на немецком, французском, латыни, даже на китайском и грузинском языках. Из выпущенных ею в свет 1685 книг 573 были переводными[3]. Издательская деятельность Московского университета строилась М. Херасковым по образцу деятельности петербургской академической печатни[4]. В 1728 году в Петербурге появилась первая книжная лавка, в 1760-м — вторая, а с 1785 по 1793-й — еще около десяти. Примечательно, что в новой столице покупателей книг было значительно больше, чем в старой. Историк свидетельствует, что «отставание Москвы сохранялось еще и в начале XIX в.»; это сказалось, в частности, на подписке на «Историю государства Российского» Карамзина, что казалось ее автору вполне естественным[5].

В 1766 году Екатерине был представлен план Публичной библиотеки в Петербурге; по ряду причин строительство здания для нее началось только тридцать лет спустя и завершилось в 1801 году. Павел, однако, решил передать накопившийся книжный фонд в библиотеку Академии наук, а затем издал указ о его расформировании и передаче нескольким учреждениям. Так трудно шло создание библиотеки, предназначенной для просвещения широкого читателя. Лишь в 1800 году главный директор императорской библиотеки граф А. Строганов — один из авторов проекта 1766 года — отдал приказ об открытии библиотеки «для публичного употребления». Официальное и торжественное ее открытие состоялось лишь в январе 1814 г.[6]

Не менее характерны для культуры просветительского типа большие личные библиотеки. Книжное собрание Ф. Прокоповича насчитывало более 3000 книг, Д. Голицына, А. Остермана, Р. Арескина — более 2000 каждое, Е. Дашковой — 900 томов. Две большие библиотеки собрал В. Татищев, и одну из них, 1000-томную, он отдал «для пользы заводских школ». Превосходную библиотеку книг и руко-

---

[1] См.: Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2. С. 300, 301.

[2] Там же. С. 307, 308.

[3] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2. С. 297.

[4] Там же. С. 298.

[5] Там же. С. 302.

[6] См.: История государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1963.

писей собрал М. Ломоносов. По точному суждению историков, это свидетельствовало о новом понимании книги «как средства, делающего человека личностью». «Чтение становилось одним из самых любимых занятий, выход каждого нового издания вызывал живейшее обсуждение в столицах, а затем и в провинциях»[1].

Так создавались предпосылки для развития отечественной науки, техники, искусства, духовной и материальной культуры.

4. Материальные и духовные плоды Просвещения

При всех отличиях материальной культуры от культуры духовной, становившихся все более глубокими по мере развития в феодальном обществе новых способов промышленного производства, между этими уровнями культуры существовала и в XX веке, не только в XVIII, внутренняя связь, которая и обусловливала *единство культуры города при всей разнородности ее компонентов.* Это можно увидеть с достаточной определенностью в характере мануфактурного производства в Петербурге в XVIII веке.

Историк отмечает, что «петербургские казенные мануфактуры применяли передовую для своего времени технику»[2]; это находит объяснение в особенностях формирования материального производства в столице. Процесс этот сохранял и закреплял сложившуюся еще при Петре структуру производства, обслуживавшего двор, бюрократическую и аристократическую верхушку общества, а также армию и флот. В 1744 году была создана первая в России казенная порцелановая мануфактура (ныне Петербургский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова), а в 1755 году Ломоносов построил под Петербургом фабрику «для делания изобретенных им разноцветных стекол и из них бисера, пронизов и стекляруса». Однако «для возникновения настоящей естественной промышленности у Петербурга не было данных» — ни сырья, ни рабочих рук, ни широкого потребительского рынка; организация производства диктовалась потребностями царского двора и государственного аппарата, поэтому здесь «возникали только те отрасли промышленности, в которых нуждался... возникающий центр», которые «нужны были для процветания столицы и удовлетворения желаний, вкусов двора и приближенных ко двору». Для фабрик такого рода (шелковых, суконных, парчевых, бумажных) необходимо было материалы и техническое оснащение приобретать и самих фабрикантов вызывать из-за границы[3]; тем самым петербургское производство поднималось в технико-технологическом отношении на уровень западноевропейского. В конечном счете, именно петербургские мануфактуры и фабрики должны

[1] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2. С. 317, 320.

[2] Семенова Л. Н. Рабочие Петербурга в первой половине XVIII века. Л., 1974. С. 214.

[3] См.: Столпянский П. Н. Жизнь и быт петербургской фабрики за 210 лет ее существования 1704–1914 гг. Л., 1925. С. 9–11.

были «стать образцом и примером для всей России»[1]; и они действительно становились таковыми, преодолевая преграды, которые воздвигали ка этом пути и крепостное право, и феодальный строй, и общая культурная отсталость страны.

В том же направлении была устремлена деятельность Академии наук: при всех конфликтах, неизбежно возникавших между приглашенными для работы иностранными учеными и россиянами (вспомним борьбу Ломоносова с фактически возглавившим Академию наук Шумахером; было немало и других коллизий такого рода), успешно решалась главная задача — *формирование собственной, отечественной, научной мысли с помощью европейской науки.*

Закономерно, что деятельность Академии, как и при Петре, была ориентирована на естественные науки; гуманитарному знанию отводилось второстепенное место. Понятно и то, что принцип, сформулированный Комиссией, которая представила Екатерине в 1778 году план университетского устройства, и гласивший, что профессора «не подвергаются принуждению ни в рассуждениях правил науки, ни в рассуждениях книг учебных: свобода мысли способствует знаниям, но при такой науке, в коей ежедневно являются новые разрешения и новые открытия, нужна она особливо»[2], весьма ограниченно распространялся на изучение общества и человека. (Как тут не вспомнить, что в петровском «Регламенте» Академии наук было сказано: «Науки никакого принуждения и насилия терпеть не могут, любящие свободу».) Все же два направления социально-гуманитарных исследований оказались необходимыми — *историческое и этногеографическое.*

Они были порождены общей потребностью преодоления, так сказать, экзистенциального эгоцентризма общества, для которого существует только оно само, здесь и сейчас; между тем, когда общество начинает искать *связи настоящего с прошлым и собственной формы бытия с иными, существенно от нее отличными,* возникают «путешествия» в социальном времени и в культурном пространстве. Пока на Руси господствовало религиозно-мифологическое сознание, история страны и иные формы современного бытия были неинтересны, потому что все, отличавшееся от собственного образа жизни и мыслей, казалось ложным, диким, «немым» (все иностранцы — «немцы», то есть «не мы», «немые»), а истории не было, ибо жизнь представлялась неизменной со времени ее божественного сотворения. Петр же, путешествуя по Европе, оценил *иное бытие* и понял необходимость изменить русскую жизнь по образу *иноземной,* «немецкой». Тогда-то его сподвижник Татищев и открыл серию «путешествий в прошлое» (его историческое исследование было опубликовано лишь в 1768 г.), завершившуюся в XVIII веке карамзинской «Историей государства Российского». Между этими вехами — географические и исторические исследования в Академии наук, фундаментальные труды «Описание сибирского царства» Г. Миллера (1750), «Описание земли Камчатки» С. Крашенинникова (1755).

---

[1] Там же. С. 105.

[2] Цит. по: Милюков П. Н. Цит. соч. Ч. 2. С. 318.

Особое значение Академия наук уделяла проблемам *языкознания,* и не удивительно, что происходило это в городе, где менялось духовное содержание культуры. В «Кратком руководстве по красноречию» Ломоносов, утверждая равенство русского языка всем европейским по богатству, выразительности, эстетическим качествам, вместе с тем признавал, что «российское слово не могло приведено быть в такое совершенство, каковому в других удивляемся»[1]. Его собственная деятельность как теоретика красноречия, действия Петербургской Академии наук, начатые ее секретарем Тредиаковским, и в целом развитие культуры в новой столице, концентрировавшей радикальные преобразования традиционной системы русской речи, и должны были обеспечить совершенствование русского языка, которое позволило бы ему *адекватно выражать формировавшийся новый комплекс идей* — и в научно-теоретической, и в художественно-образной формах. Этой потребности ответило издание шеститомного Толкового словаря русского языка — первого в истории русской культуры[2].

Становление в Петербурге нового — *просветительского* — типа культуры породило потребность и в философском осмыслении этого процесса, тех запросов, которые Просвещение предъявляло человеку, его миросозерцанию и деятельности. Механизм формирования просветительской философии был тем же, что в науке: в русские университеты приглашали немецких преподавателей философии, а русских студентов посылали учиться философии в немецкие университеты; поэтому влияние немецкой философии на нашу философскую мысль было несравненно более сильным, нежели французской или английской, тогда как в художественной культуре решающим было влияние французского искусства и эстетики. Во всяком случае, в деятельности Теплова, Козельского и особенно Радищева *из освоения опыта европейской философской мысли все более отчетливо выкристаллизовывалась своеобразная русская философия, и ее родиной был опять-таки Петербург.*

Ту же закономерность можно проследить и в развитии русской художественной культуры XVIII века. Оно происходило в ходе целеустремленного усвоения опыта европейской литературы, драматургии, музыкального театра, живописи, скульптуры, но к этому опыту обращались не для того, чтобы им ограничиться или его имитировать, а для того, чтобы *на европейском уровне сказать свое слово, найти свое место, органично синтезируя западное и самобытное.*

При Екатерине, согласно режиму работы придворных театров, три спектакля в неделю давал русский театр, два — французский, и один — немецкий. Оперный театр возглавляли итальянские композиторы, как и родившуюся в 1757 году в Петербурге частную оперную антрепризу, познакомившую российскую публику с жанром комической оперы («оперы-буфф»); позднее французская труппа показывала широкой публике французские комические оперы.

---

[1] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 7. М.–Л., 1952. С. 92.

[2] Работы по кодификации русского литературного языка начал еще до Ломоносова питомец академического Петербургского университета В. Адодуров, издавший в 1731 г. книгу «Первые основания русского языка».

В середине 1750-х годов А. Сумароков написал либретто двух опер, которые следовало впервые исполнять на русском языке, хотя сюжеты их были традиционно нерусскими («Цефал и Прокрис» и «Альцеста»), да и музыка была написана иностранцами. В дальнейшем оперные тексты писали Я. Княжнин, И. Крылов, даже сама Екатерина II, и, соответственно, укреплялось критическое отношение к итальянской опере. Постепенно русская сюжетика все шире осваивалась на оперной сцене, как и на драматической. конца 1740-х годов в Петербурге начинаются общедоступные, хотя и платные, гастрольные концерты иностранных музыкантов; в конце века появляются яркие отечественные исполнители, а затем и русские композиторы — В. Пашкевич, Д. Бортнянский, Е. Фомин. «Возникновение национальной композиторской школы, стоящей на уровне передовых требований своего времени, представляется важнейшим итогом развития русской музыкальной культуры XVIII в», — заключает Ю. Келдыш[1].

В 1770-е годы оперы регулярно ставились в Смольном институте благородных девиц (в серии портретов смолянок, написанной Левицким, запечатлены некоторые участницы этих спектаклей). Во второй половине века в Петербурге, а затем в Москве и других городах, музыка стала занимать важное место в системе дворянского воспитания — «умение петь или играть на каком-нибудь инструменте считалось едва ли не обязательным для каждого образованного человека»[2]. Вот как описывал Л. Энгельгардт в своих воспоминаниях проведение досуга в Петербурге в начале 1780-х годов (не считая балов и приемов во дворце и в домах аристократов): «Публичные увеселения были: два театра, на которых играли русские актеры трагедии, комедии и оперы... Французская была прекрасная труппа для трагедии и комедии, итальянская опера-буфф... В Большом каменом театре каждый четверг г. Морсаньи давал маскарады: платили за вход по одному рублю и посещали оные как все знатные обоего пола, так и вся публика, маскированные и без масок. Императрица неоднократно инкогнито бывала замаскировавшись...

Был музыкальный клуб, где каждую неделю, по понедельникам, были концерты и многие другие вольные для увеселения заведения. Игры азартные хотя законом были запрещены, но правительство на то смотрело сквозь пальцы. Словом, все жившие в Петербурге жили вольно и приятно, без всякого принуждения, однако ж благопристойность строго соблюдалась, ибо старались быть приятными в хорошем обществе, а для того надобно было иметь репутацию без малейшего пятна и тон хорошего воспитания»[3].

В пластических искусствах аналогичный процесс разворачивался особенно целеустремленно благодаря тому, что в 1758 году в Петербурге была создана Академия художеств. Но едва ли не с наибольшей наглядностью процесс сращения европейского и специфически национального проявился в архитектурном об-

---

[1] Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 3. С. 375.

[2] Там же. С. 351.

[3] Энгельгардт Л. Н. Записки // Русские мемуары. Избранные страницы. XVIII век. М., 1988. С. 240.

лике города — и тут XVIII век был верен пути, начатому Петром. Архитектурный строй Петербурга приобретал все большую определенность, доказывая право молодого города быть столицей великой страны, соединившей Европу с Азией и тем самым призванной воплотить это единство в своей культуре. В строительстве Петербурга, сотрудничая, взаимодействуя и соперничая, участвуют и приглашаемые с Запада архитекторы, и русские зодчие; существенна была не национальность мастера, а взаимодействие национальных принципов творчества, связанных с традициями средневековой русской архитектуры и приносимых с Запада, восходящих к ордерной системе античности, к ренессансным градостроительным канонам.

Психологическим стержнем всей культуры Петербурга середины и второй половины XVIII века было *рационалистическое мышление;* оно определяло и ее глубинные отличия от культуры Москвы, сохранявшей иную — *эмоциональную* — духовную доминанту.

5. Просветительский рационализм

Выявление начал, скрещивавшихся в культуре Петербурга эпохи Просвещения — русского национального характера и западноевропейского рационализма, — раскрывает суть происходивших в ней преобразований. Культ Разума не стал всепоглощающим в нашей культуре, существенную роль играла в ней и эмоциональная активность человеческого духа — в сфере религиозного сознания, в светских устремлениях сентиментализма, барокко, рококо, в предромантических веяниях конца века. Однако во времена Екатерины, как и при Петре, соотношение рационализма и эмотивизма оказалось неодинаковым в Петербурге и в Москве: в духовной жизни столицы очевидной была *рационалистическая доминанта,* обусловливавшая господство соответствующих позиций в философии, высокий удельный вес науки, в первую очередь естествознания, утверждение принципов классицистической эстетики в художественной теории и практике, рационалистические основы новой педагогической системы. В этом легко убедиться, сравнивая творчество типичных москвичей и петербуржцев — Карамзина и Радищева, Рокотова и Левицкого, характер журнальной публицистики, деятельность масонских лож, наконец, все более отчетливые расхождения в речи — лексические, стилистические и фонетические.

Именно в Петербурге сложился и достиг художественных вершин *классицизм* — наиболее последовательное воплощение рационализма в искусстве. Одной из главных задач Академии художеств было утверждение классицизма как *государственного стиля;* на этих принципах основывалась вся педагогическая система, их теоретическое обоснование осуществляли, опираясь на труды французских эстетиков, Урванов, Чекалевский, Иванов, а применительно к литературе — Ломоносов и Сумароков. Опубликованная в 1755 году в академических



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ. Портрет А. Ф. Кокоринова. 1769–1770

«Ежемесячных сочинениях» статья «О качествах стихотворца рассуждение» четко формулировала рационально обоснованную классицистическую позицию — требование высокого гражданского значения поэзии, подкрепленное ссылкой на Цицерона: «... в безделицах я стихотворца не вижу, в обществе гражданином видеть его хочу, перстом изменяющего людские пороки»[1]. Едва ли не наиболее яркое выражение этого стремления — оды и сатиры Державина.

Классицизм был органичен и для петербургской архитектуры; четкая планировка, прямые улицы, строго очерченные площади требовали соответствующего решения зданий, потому даже барочная архитектура оказывалась здесь относительно сдержанной в использовании типичных для нее экспрессивных и декоративных средств (позднее петербургские ампир и модерн не допустят свойственного им в европейских городах неумеренного употребления пластического и живописного декора). Характерный для петербургской архитектуры диалог стилей потому и мог состояться, не превращаясь в конфликт, в полемику несовместимых образов, что барокко Растрелли умеряло свою жажду динамизма, пластической игры, украшенности каждой частички поверхности, а классицизм Ринальди снисходительно предоставлял место оживляющей плоскость орнаментальной лепнине.

В этой духовной атмосфере не мог укорениться сентиментализм, столь органичный в Москве, где он обрел благодатную почву, утвердился в журнале «Полезные увеселения» (1760), а затем и в ряде других изданий, и распространил свое влияние на всю русскую культуру благодаря деятельности М. Хераскова, Н. Карамзина и других московских литераторов. Он оказал воздействие и на московское сценическое творчество (характерный пример — поставленная в 1776 г. комическая опера Н. Николаева «Розан и Любим»). Идеи сентиментализма были связаны, с одной стороны, с московским масонством, а с другой — с Московским университетом, в котором преподавал активный сотрудник «Полезного увеселения» профессор Н. Поповский, переводчик «Опыта о человеке» А. Попа[2].

Классицизм имел «опорной базой» столицу, потому что государственной идеологии нужен был характерный для этого стиля способ обоснования приоритета долга, политического разума над чувством, интимными душевными движениями, самоощущением личности; Москва же, искавшая защиты от деспотизма абсолютистской государственности, противопоставляла ей и традиционные религиозные ценности, и ценности частной жизни, семьи, быта, находя в сентиментализме удовлетворение этой духовной потребности. Сентиментализм захватил и изобразительное искусство. А. Савинов, исследовав творчество Ф. Рокотова,

---

[1] Цит. по: История русской журналистики XVIII—XIX веков. С. 27; о принципиальном единстве эстетических позиций Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского, Теплова в разработке эстетики «просветительского классицизма» см.: Штамбок А. Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца» (К вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма) // Русская литература. 1961, № 9.

[2] См.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977.

подчеркивал, что его особенности объясняются общей атмосферой общественной и культурной жизни Москвы середины XVIII века.: «Именно в Москве Рокотов стал живописцем — поэтом человеческой личности...»[1]

Хотя Академия художеств создавалась еще при господстве в петербургской архитектуре растреллиева барокко, институт этот с самого начала был рассчитан на внедрение в русскую художественную культуру классицистической по сути эстетики: «...вся педагогическая система Академии, рождавшаяся еще во времена "партикулярного" руководства Шувалова, была ориентирована на познание и творческое переосмысление античных эстетических норм»[2]. Символично, что здание Академии художеств, выстроенное Ж.-Б. Баллен-Деламотом и А. Кокориновым в строгом классицистическом стиле, демонстрировало художественную направленность ее педагогической и нормативистской деятельности. В Академии было четыре класса — живописный, скульптурный, архитектурный и гравировальный, подразделявшиеся изнутри в соответствии с классицистической концепцией иерархии жанров, хотя и с известными национальными коррективами, с признанием высшей патриотически-воспитательной цели искусства: «... сделать добродетель ощутительною, предать бессмертию славу великих людей, заслуживавших благодарность отечества, и воспламенять сердца и разумы к последованию по стезям соотечичей наших»[3].

Вполне закономерной в Петербурге была критика антипросветительской концепции Ж.-Ж. Руссо в статьях Тредиаковского конца 1750-х — начала 1760-х годов, в частности, в «Слове о мудрости, благоразумии и добродетели» — весьма характерном выражении философского осознания позиций петербургского Просвещения, со всеми его противоречиями и поисками способов их преодоления[4]. В этом отношении Тредиаковский был продолжателем Татищева и предшественником Козельского.

6. Художественная культура Петербурга

Именно потому, что в России XVIII века накладывались друг на друга процессы, которые на Западе развертывались на протяжении трех-четырех столетий, ведя культуру от Возрождения к Просвещению, художественное развитие Петербурга не знало весьма четкой динамики соотношения видов и жанров искусства, выразившейся на Западе в смене иерархических структур художествен-

---

[1] История русского искусства. Т. 7. М., 1961. С. 16.

[2] Лисовский В. Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Изд. 2-е. Л., 1982. С. 26.

[3] Лисовский В. Г. Цит. соч. С. 28.

[4] См. об этом, в частности, главу Е. Н. Лебедева «Философская мысль писателей эпохи классицизма» в коллективной монографии: Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 163–174.

ной культуры — от безусловного господства живописи в эпоху Возрождения к возвышению словесных прозаических жанров в эпоху Просвещения, через сценическую доминанту в культуре XVII в. В Петербурге же шло *параллельное развитие* всех областей искусства, не столько споривших за свои права на вершине Парнаса, сколько догонявших друг друга в художественном самоопределении.

Прежде всего, разумеется, утверждала свои права *архитектура,* потому что Петербург — единственный город, рожденный и формировавшийся в недрах общеевропейской культуры Просвещения. Оттого так сильно было стремление выдающихся европейских зодчих участвовать в этом уникальном градостроительном эксперименте.

Вместе с тем, следуя ренессансной логике взаимоотношения искусств, с самого начала века в художественной культуре новой российской столицы все более видное место стала занимать живопись, в особенности портретный жанр, выраставший из парсуны. Во второй половине века это привело к появлению замечательной плеяды портретистов в станковой живописи, а за ней и в скульптуре — Левицкого, Боровиковского, Шубина. И в творчестве иностранных мастеров, приезжавших в Петербург на более или менее длительное время, центральное место занял портретный жанр — достаточно вспомнить «Медный всадник» Фальконе и Колло, обозначивший появление в Петербурге неизвестного русскому искусству жанра монументальной портретной скульптуры; второй конный памятник основателю Петербурга (созданный Растрелли раньше, но поставленный лишь Павлом I) подтвердил принципиальность развития этого жанра пластического искусства, непосредственно связывающего его с архитектурой. Примечательно, что портрет приобрел широкое общественное признание и в третьей форме — в миниатюрной живописи и миниатюрной барельефной скульптуре: *медалях и камеях.* Екатерина II страдала, по ее собственным словам, «камейной болезнью» и не жалела средств на покупку в западных странах целых коллекций гемм.

Укоренилась и введенная Петром практика награждения наряду с орденом Андрея Первозванного портретами царя; получившие такой донатив носили миниатюру на груди, приколотой к банту или висящей на ленте. Первыми мастерами портретной миниатюры были Г. Мусикийский, А. Овсов (имена ряда мастеров остались неизвестными)[1]. Начиная с Екатерины II, русские правители в знак особого расположения стали дарить свои миниатюрные портреты гораздо более широко, и уже в конце XVIII века искусство портретной миниатюры достигло расцвета.

Положение портретного жанра свидетельствовало о том, что в центре внимания формировавшейся в Петербурге культуры стоял *не бог, а человек,* что человек понимался все более и более конкретно — как индивид, неповторимая *индивидуальность,* социальное положение и культурная деятельность которого заслуживали увековечения в художественном образе. Так изменялся смысл самого слова «об-

[1] См.: Комелова Г. Н. Финифтяных дел мастера // Первые художники Петербурга. Л., 1984.



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ.
Портрет Е. Н. Нелидовой. 1773

раз» — из иконного изображения, из «образа божьего» в «изображение конкретного человека». (В этом свете кажется совсем не случайным, что одним из первых образов художника в русской литературе стал образ художника-портретиста в известной повести Гоголя.)

Такая оценка личности в искусстве согласуется с новым отношением к человеку в русской философии и педагогике XVIII века, осваивавших, как уже отмечалось, опыт просветительских идей западных мыслителей и искавших самостоятельное решение проблемы; наиболее значительное явление — упоминавшийся трактат А. Радищева « О человеке, его смертности и бессмертии». Но если в философско-педагогических концепциях речь шла о *человеке вообще*, в его родовых качествах, то художественный портрет преломлял общее в особенном и единичном, вплотную подходя к познанию и образному воплощению *личности*.

В этом пункте сказывались ограниченность классицизма и преимущества сентиментализма, открывшего искусству дорогу к сложной эмоциональной жизни человека, концентрирующей его неповторимые личностные черты. При всей

схематичности концепции Иванова-Разумника, в его «Истории русской общественной мысли» справедливо отмечено, что в XVIII веке в России речь шла о правах, достоинстве, свободе человека вообще, абстрактного человека, а не конкретной личности, хотя в движении сентиментализма намечалось признание личностного начала как высшей ценности[1]. Впрочем, это было лишь начало пути, завершенного сто лет спустя в романах Толстого и Достоевского, а пока даже в «Истории государства Российского» Карамзина действующие лица — это, по замечанию Ключевского, «отвлеченные понятия долга, чести, добра, зла, порока, добродетели», а не живые уникальные личности[2].

Структура духовной жизни Петербурга обусловила и переход от преимущественного развития в первой половине века драматургии и основанного на ней сценического искусства к активному развитию в конце столетия прозаических жанров. Все же время господства прозы еще не настало — Галич зафиксирует его наступление лишь в 1825 году, а Белинский в 1840-е годы назовет роман и повесть «формами нашего времени». Быть может, А. Курилов преувеличил значение сделанного С. Порошным и Ф. Эминым в 1760-е годы для «утверждения романа в качестве ведущего литературного жанра», но это, несомненно, был первый шаг в направлении, приведшем к «триумфальному шествию русского романа XIX в.»[3]. Следовало бы только уточнить, что эти первые шаги были сделаны не в России 1760-х годов вообще, а именно в ее столице.

Соответственно и становление новой музыкальной культуры в Петербурге, явно отставшей от успехов словесности и от нее зависевшей, осуществлялось поначалу в сценической и лишь затем в инструментальной оркестровой форме, совсем новой для Руси; именно в Петербурге в 1730-х годах «появляется опера, растет придворный оркестр, возникают новые формы инструментальной музыки»[4]. Однако Россия подтверждала закономерность, со всей определенностью раскрывшуюся в истории западноевропейской культуры: музыка — *романтическое искусство,* и просветительский рационализм сдерживает ее развитие; даже сентиментализм создавал лишь предпосылки для того простора выражения душевных процессов, которые раскроет перед музыкой романтический эмотивизм.

Характерным для петербургской культуры оказалось и разнообразие жанрового репертуара прозы — от лирико-трагедийного «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева до «малых форм» в сатирических журналах, которые стали выходить в Петербурге с 1769 года. Первым среди них был основанный самой императрицей еженедельник «Всякая всячина», и следующие пять лет стали «временем сатиры по преимуществу»[5]. В Москве подобных из-

---

[1] См.: Иванов-Разумник. Цит. соч. Т. 1. С. 26, 38, 39, 52 сл.

[2] Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 134.

[3] Русский и западноевропейский классицизм. С. 72. Ср.: С. 206–208.

[4] Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Т. 1. М., 1952. С. 29.

[5] Афанасьев А. Русские сатирические журналы 1769–1774 годов: Эпизод из истории русской литературы прошлого века. М., 1859. С. 2.

даний долгое время не было, что вызвало ехидное замечание редактора журнала «Трутень»: «Москва так же, как престарелая кокетка, сатир на свои нравы читать не любит»[1].

На рубеже XVIII и XIX столетий множество факторов — экономических, политических и особенно культурных — выводило страну на новый уровень развития. Культура Петербурга, храня верность некоторым принципам Просвещения, приобретала существенно иной облик. Его наиболее краткое обозначение — *«пушкинский Петербург»*.

[1] Там же. С. 4.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ
Время расцвета: пушкинский Петербург

1. «Город пышный, город бедный...»

Наступление нового этапа в истории русской культуры обусловливалось целым рядом обстоятельств — и экономическим развитием столицы, и ожиданием либеральных реформ, и противоречивыми дипломатическими отношениями России с Западом, в первую очередь с наполеоновской Францией, и логикой развития самого Просвещения, причудливо сплетавшегося в России с романтическими умонастроениями, и, наконец, последствиями Отечественной войны 1812 года, сыгравшей революционизирующую роль в развитии самосознания русского народа, и проросшей из этой почвы деятельностью декабристов. Все эти обстоятельства породили мощный культурный подъем, по сравнению с которым развитие отечественной культуры в XVIII веке воспринимается как своего рода подготовка, преамбула *действительного расцвета национально-самобытной и одновременно истинно европейской культуры;* он нашел выражение в науке и философии, в политической и юридической мысли, в образовании и журналистике, в литературе и архитектуре, в живописи и музыке... Но при всем разнообразии проявлений столичной культуры первой половины XIX века ее суть точнее всего обозначается одним понятием — «пушкинская эпоха», «пушкинский Петербург».

Немного найдется в истории мировой культуры состояний, которые называют по именам представляющих их поэтов, — придется, пожалуй, ограничиться именами Гомера, Шекспира, Руставели, Гете... и Пушкина. Именем Пушкина действительно определяется *глубинная суть русской культуры первой половины XIX века* — не только времени жизни и творчества поэта, но и подготовившего это время и выросшиео из него десятилетия. Это значит, что в данной книге понятие «пушкинский Петербург» имеет не узко биографический, не специфически литературоведческий и не историко-архитектурный, а собственно культурологический смысл; оно обозначает *исторический тип русской культуры* в его движении — зарождении, расцвете и постепенном вытеснении шедшим ему на смену новым состоянием культуры, также названным мною по имени великого русского писателя — «Петербург Достоевского».

Что же представляет собой сложившийся в Петербурге *пушкинский тип культуры?*

Ключом к ответу на этот вопрос является понимание того, что творчество нашего великого поэта — *первый, большой итог процесса воплощения замысла Петра.* Удивительно точно и красиво сказал однажды А. Герцен: «Русский народ в ответ на царский приказ образоваться — ответил через сто лет громадным явлением Пушкина»[1]. Эту же мысль выразила поэтически Марина Цветаева: Пушкин «Петров унаследовал дух», его творчество —

Последний — посмертный — бессмертный
Подарок России — Петра.

Пушкинский Петербург — мечта Петра, ставшая завершенной реальностью.

В самой общей форме можно сказать, что на этой ступени культура Петербурга сохраняла, укрепляла и углубляла складывавшиеся на протяжении ста лет свои особенности, а значит, и свое отличие от культуры московской; достаточно выразительно говорит об этом разгоревшаяся именно тогда дискуссия западников и славянофилов, которая более или менее открыто и остро сталкивала обе столицы как противоположные модификации российской культуры.

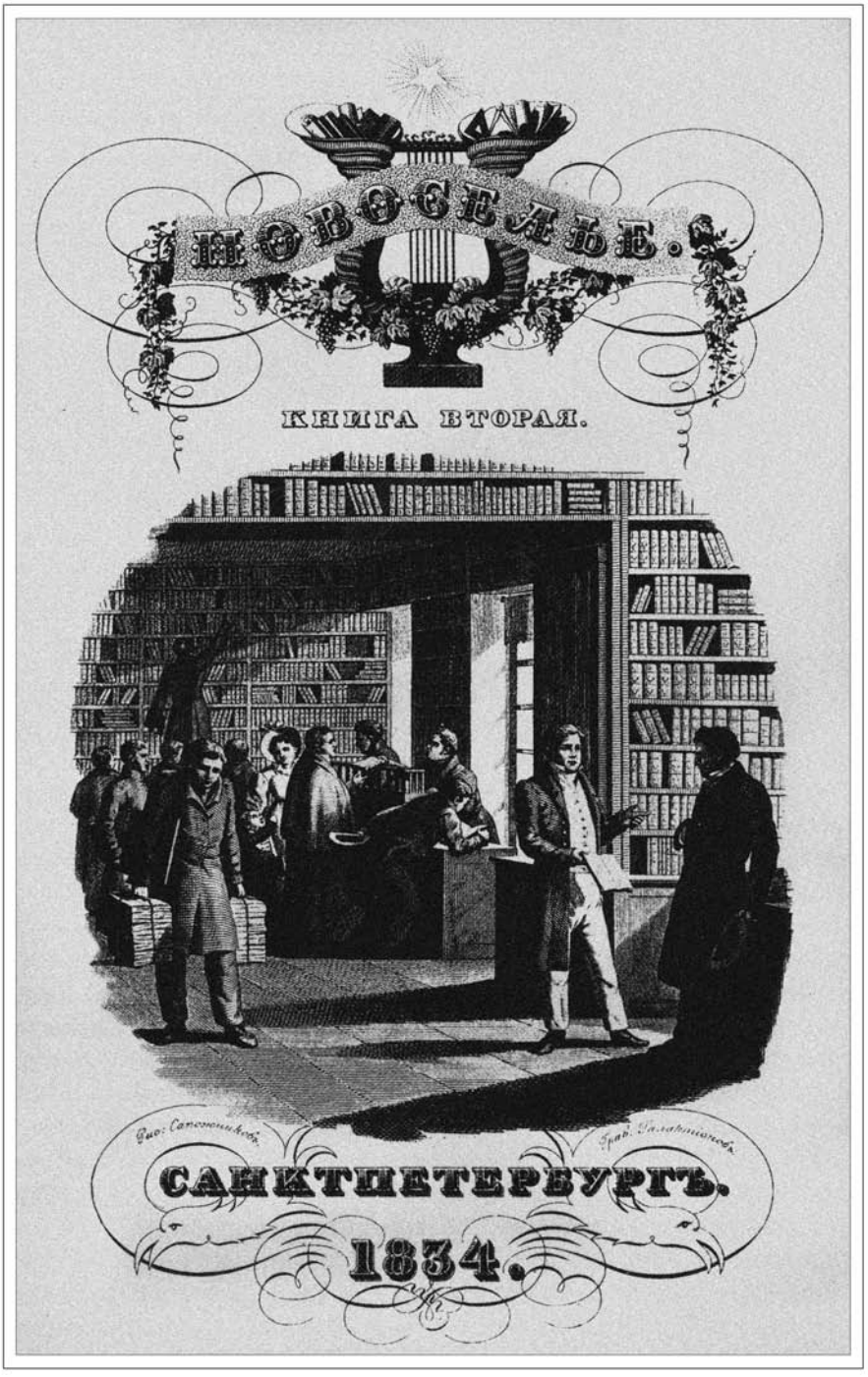
Проблема «Петербург—Москва» именно в это время встала в полный рост в общественном сознании России; она осмыслялась не только теоретико-публицистически и философско-культурологически, но и художественно-образно — в творчестве Грибоедова и Крылова, Пушкина и Гоголя, авторов многочисленных «физиологических очерков». Помятуя, что в XVIII веке противостояние сентиментализма классицизму порождалось общей духовной атмосферой, царившей в Москве, не следует удивляться тому, что в начале XIX века она стала, по точному наблюдению П. Милюкова, родиной романтизма в русской литературе: «Кабинет, заваленный книгами, в кабинете бесконечные споры на отвлеченные темы, идеальная любовь к женщинам, увлечение фантастическими повестями Гофмана, музыкой Шуберта, философией Шеллинга — вот характерные черты новой обстановки, совершенно чуждые петербургской военной молодежи»[2]. Культура же пушкинского Петербурга, оставаясь просветительской, вбирает в себя духовное движение Романтизма[3], но и преодолевает его, поднимаясь к середине века на достигнутый Западом уровень развития общественного сознания — философский, научный, художественный, политический.

---

[1] Герцен А. И. Соч. в двух томах. Т. 2. М., 1971. С. 11.

[2] Милюков П. Цит. соч. Ч. 2. С. 189.

[3] Это понятие пишется здесь с заглавной буквы, ибо обозначает не литературно-художественное течение, а стадию развития европейской культуры, равномасштабную Возрождению и Просвещению (см. обоснование такого понимания Романтизма в соответствующих главах коллективных трудов, созданных под руководством автора этих строк: Лекции по истории эстетики. Кн. 2. Л., 1974; Художественная культура капиталистического общества. Л., 1986).



А. П. САПОЖНИКОВ, С. Ф. ГАЛАКТИОНОВ.
В лавке А. Ф. Смирдина на Невском проспекте. Титульный лист 2-й книги альманаха «Новоселье». Эскиз. 1833–1834

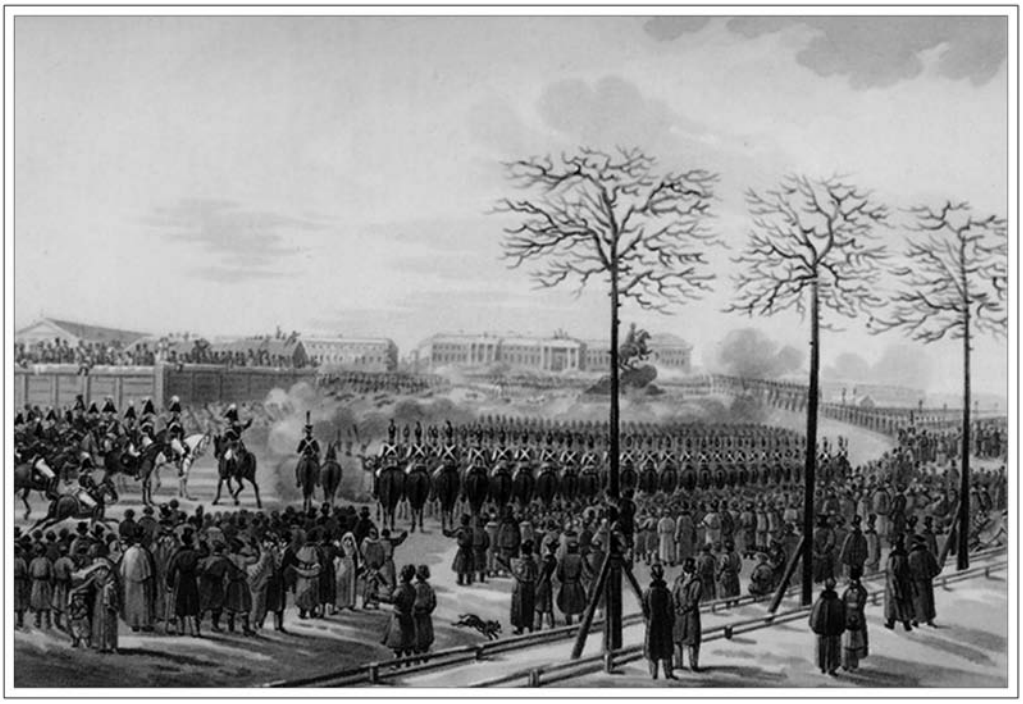
Только в общекультурном контексте и может быть осмыслено в полной мере главное явление духовной культуры Петербурга того времени — движение декабристов. Именно *культуры,* а не узко понимаемой политической идеологии, и именно *пушкинско-петербургской* культуры.

Хорошо известна фактическая сторона связи Пушкина с декабристами, его отношение к их программе и способу действий, его поведение после поражения восстания 14 декабря, в частности, отважное «Послание в Сибирь». Однако проблема «декабристы и Пушкин» гораздо шире — она охватывает *целостно* то миросозерцание, личностно-свободолюбивое и гражданско-ответственное, то нравственное благородство и эстетическую форму его проявления, которые характеризуют особый *тип русской культуры;* он по праву именуется пушкинским, ибо сформировался в Петербурге под знаменем пушкинской поэзии. Конечно, движение декабристов складывалось и развивалось не только на берегах Невы, но здесь был его эпицентр: первые общества, из которых выросло движение декабристов, возникли в 1814—1815 годах в Петербурге; Коренная дума заседала в Петербурге, Северное общество базировалось в Петербурге, переговоры Северного и Южного общества велись с 1823 года в Петербурге; в Петербурге выходили и основные журналы, проповедовавшие идеи декабристов («Сын Отечества», «Соревнователь просвещения и благотворения», «Невский зритель», альманахи «Полярная звезда» и «Мнемозина»). Существенно, конечно, и то, что само восстание 14 декабря произошло в Петербурге, что здесь же были казнены руководители движения, а сосланные в Сибирь получили вдохновившее их послание Пушкина из Петербурга; да и в целом поэзия Пушкина, питавшая декабризм духовно, была *по происхождению и по сути петербургской* — это четко сформулировал Белинский, назвав Пушкина «гражданином Петербурга», а Гоголь писал в 1839 году П. Плетневу, вернувшись из Италии в Москву: «Как странно! Боже, как странно. Россия без Пушкина. Я приеду в Петербург и Пушкина нет... Зачем вам теперь Петербург?»[1]

Величие и трагедия декабризма выявили с наибольшей остротой то внутреннее противоречие, которое гнездилось в недрах петербургской культуры первой половины XIX века и образно осознавалось в посвященных городу произведениях его проницательнейших художников — в «Медном всаднике» и в «Шинели». Ибо пушкинский Петербург — это и носитель высших достижений русской культуры, и грозный оплот самодержавия; это архитектурный шедевр, но окруженный убогими окраинами, где жили бедный Евгений и Акакий Акакиевич; это место, где с особой остротой сталкивались силы прогресса и реакции, свободомыслие и гнет цензуры, свет знаний и мракобесие. Петербург, некогда «окно в Европу», в николаевское время становится «жандармом Европы», — точно сформулировал суть этого противоречия А. Яцевич[2]. Именно в разраставшемся, взорвавшемся в 1825 году и не исчезнувшем, а лишь загнанным в глубины духовной жизни го-

[1] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1952. С. 255.

[2] Яцевич А. Пушкинский Петербург . Л., 1935. С. XIV.



К. И. КОЛЬМАН.
14 декабря 1825 года на Сенатской площади. 1820-е гг.

рода конфликте состоит драматический подтекст той формы русской культуры, которую мы называем пушкинским Петербургом. Потому завершение этого этапа русской культуры — не гибель Пушкина, а смерть его антагониста, императора Николая I, и два десятилетия, разделяющие эти события, тоже принадлежат пушкинской эпохе.

В поэтическом романе Пушкина «Евгений Онегин» создан — впервые в истории нашей литературы — *образ Петербурга*. Он возникает в представлении читателя как среда, в которой протекает жизнь героя романа и которая формирует его сознание и поведение: вначале это Летний сад и Невский проспект («бульвар»), затем фрагменты петербургского пейзажа, которые, контрастируя друг с другом и дополняя друг друга, создают в воображении зримый образ города как смыслонесущий фон всего, что происходит с героем. Первый такой фрагмент — аристократический центр города, улица и дом, куда в ямской карете Онегин поздним вечером приезжает на бал:

Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет

И радуги на снег наводят;
Усеян плошками кругом,
Блестит великолепный дом;
По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов
И дам и модных чудаков.

Можно было бы многое сказать об удивительном живописном мастерстве, с каким написана эта картина, как будто создал ее художник-импрессионист... Спустя несколько строф следует вторая картина — иначе, но не менее виртуозно написанный и знакомый каждому с детства образ утреннего города, по которому Онегин едет «в постелю с бала»:

А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым...

Очевидно, сколь контрастны эти картины. Перед нами *«два Петербурга», различающиеся социально*: Петербург аристократии, высшего света и город купцов, разносчиков, извозчиков, булочников. Примечательно, что ни сюжетно, ни психологически образ этого второго — трудового, разночинного, демократического — Петербурга в романе не нужен, на жизнь, поведение, мышление Онегина он никак не влияет (в отличие от Летнего сада, Невского проспекта, улицы с барскими хоромами, где происходит бал, театра), и все же Пушкин уделяет ему целую строфу — видимо, чрезвычайно важной казалась поэту эта *двойственность, двусторонность города;* она еще не имела драматического смысла, лишь выявляла *реальную двуликость* столицы. Но пройдет еще десять лет, и в «Медном всаднике» раскроется *противостояние двух Петербургов,* олицетворенных образами Петра и скромного чиновника Евгения. Их конфликт развернут поэтом на мощном по живописно-пластической лепке архитектурном фоне «пышного города»:

Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова...

Этот Петербург вызывает безмерное восхищение поэта:

Люблю тебя,
Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.
Твоих оград узор чугунный...

Но вот другой Петербург — Коломна, «петербургское захолустье», по меткому слову Б. Томашевского. Если в незадолго до того написанной шутливой поэме «Домик в Коломне» «захолустье» это выглядело прозаично и предельно конкретно:

У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой будкой.
Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь, —

то в «Медном всаднике» представлены плоды разрушительного нашествия наводнения:

Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты...
,,
Вот место, где их дом стоит;
Вот ива, были здесь вороты, —
Снесло их, видно. Где же дом?

Эта жуткая картина резко контрастирует с только что описанным новым каменным домом «на площади Петровой», с двумя мраморными сторожевыми львами над «возвышенным крыльцом», на одном из которых сидел Евгений, спасаясь от наводнения. Таков драматический поворот темы *двух Петербургов;* к нему Пушкин пришел в 1830-е годы, и он же стал исходным в изображении города у Гоголя, Достоевского, Некрасова, авторов «Физиологических очерков».

Впрочем, в цикле «Петербургских повестей» Гоголь начинал с юмористического аспекта «раздвоения личности» города (вспомним «Невский проспект»), но в «Шинели» раздвоение это обрело трагический смысл. Гоголевская «Шинель» — реалистическая реплика на романтический пушкинский «Медный всадник» (недаром в ней, как будто ни с того ни с сего, вспоминается «фальконетов монумент»); суть повести — не в самой истории обретения и потери новой шинели ничтожным чиновником, а в его столкновении с генералом, которое и послужило непосредственной причиной смерти Акакия Акакиевича. Генерал же этот — мы даже имени

его не знаем, Гоголь называет его закурсивленным *«значительное лицо»* — выступает как безликий представитель бюрократического государства, символ, персонификация самого начала государственности (подобно почти мифологическому образу скачущего памятника царю в помутившемся сознании Евгения). Он, говорит нам автор, «был в душе добрый человек..., но генеральский чин совершенно сбил его с толку», и в униженном обращении Акакия Акакиевича он усмотрел лишь нарушение бюрократической субординации, а ее воспринял как «буйство... против начальников и высших». И этот социально-психологический конфликт разворачивается на фоне противостояния двух Петербургов — величественно-прекрасного столичного города, в котором находится безликий «один департамент», города, воспетого самим Гоголем в образе блистательного, шумного, веселого Невского проспекта, и противостоящей ему глухой окраины у Калинкина моста, где жил и был ограблен герой повести, где «пустынные улицы, которые даже и днем не так веселы, а тем более вечером. Теперь они сделались еще глуше и уединеннее; фонари стали мелькать реже... пошли деревянные дома, заборы, нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки», и бесконечная площадь «глядела страшною пустынею...»

В статье, специально посвященной влиянию «Медного всадника» Пушкина на «Шинель» Гоголя, тема обоих произведений трактуется как «противоречие между желаниями “маленького человека” и невозможностью их реального осуществления в условиях городской жизни с ее социальным неравенством» и т. д.[1] Между тем, их суть в том, что антагонистом «маленького человека» является не просто «город», не вообще «город», не абстрактные «условия городской жизни», а город абсолютно конкретный, единственный в своем роде в собственной стране — официально-казенный чиновно-сановный Петербург, столица чуждого простым людям государства.

Так было положено начало двум литературным потокам, названным *пушкинским и гоголевским* и распространившим свое влияние на другие области художественной культуры — сценическую, живописную, музыкальную; в разных эстетических тональностях прозвучала одна и та же тема — столкновение в российской столице двух враждебных сил: *Государства* и *Личности*. Столкновение это оказывалось трагическим для личности маленького, обыкновенного, но неотъемлемого от Петербурга человека, который представлял его в такой же мере, как и царь, и сановный генерал. Суть художественных образов, воплощавших реальное социальное бытие города, состояла, следовательно, не в простом сопоставлении двух Петербургов, а в *конфликтном противоборстве неравных, но одинаково петербургских, сил;* потому-то тема эта — именно и истинно петербургская, а не московская, не новгородская или рязанская, и с такой силой, с таким драматизмом и с такой жестокостью не могла проявиться ни в одном провинциальном городе, в том числе и в Москве. Не удивительно, что и в предельно далекой от россий-

[1] Фридман Н. В. Влияние «Медного всадника» Пушкина в «Шинели» Гоголя // Искусство слова. М., 1973. С. 170, 171.



А. Н. БЕНУА.
А. С. Пушкин. «Медный всадник».
«...За ним несется Всадник Медный...» 1903–1912

ской реальности по сюжету и классицистически-романтическому стилю картине Брюллова «Последний день Помпеи» социально острое чутье Герцена смогло уловить «вдохновение Петербурга»[1] — ведь здесь речь шла о том же конфликте личного и безличного начал.

В этом свете становится понятным влияние переезда Белинского из Москвы в Петербург на радикальное изменение его мировоззрения: переход от идеализма к материализму, от гегельянства к фейербахианству, от примирения с действительностью к революционному демократизму был результатом прямого, непосредственного переживания той же коллизии — конфликта между жестокой мощью государственной «стихии» и осознавшей свою ценность человеческой личностью; именно об этом писал Белинский в известном письме В. Боткину, объясняя свой разрыв с учением Гегеля: «Благодаря покорно, Егор Федорович[2], — кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории..., иначе я с верхней ступеньки бросаюсь вниз головой. Я не хочу счастия и даром, если не буду

[1] См.: Герцен об искусстве. М., 1954. С. 69, 314.

[2] Так иронически было трансформировано имя Гегеля — Георг Фридрих.

спокоен насчет каждого из моих братий по крови, — костей от костей моих и плоти от плоти моея»[1].

Если мы вспомним ставшие впоследствии едва ли не социально-философской формулой слова героя Достоевского о «слезе ребенка», которую недопустимо пролить во имя грядущего блага человечества, то ощутим заостренное выражение в них данной мысли Белинского. Все это — одна линия в развитии русской культуры, протянувшаяся от Пушкина и Гоголя в XX столетие, вспыхнувшая острыми дискуссиями в наши дни, на новом витке обсуждения социалистической идеи, ее осуществимости и нравственного права на революционные средства достижения; линия эта не просто национально русская, но — конкретнее и точнее — *петербургская* по своему культурному происхождению, по своей духовной почве.

«Европеизируя Россию, — писал Г. Плеханов, — Петр доводил до его крайнего логического конца то бесправие жителей по отношению к государству, которое характеризует собой восточные деспотии»[2]. Однако должно было пройти более ста лет для того, чтобы сами «жители» как мыслящие личности осознали свое противостояние государству. Ибо для этого нужен такой уровень самосознания «жителя», какой был достигнут в результате векового развития, благодаря перерастанию Просвещения в Романтизм, принесшего с собой личностное самоопределение и самооценку, то есть рефлективное выделение индивидом себя из сословной и конфессиональной общности, выделение «Я» из «Мы». Это выделение происходило в форме осознания личностью своего права на свободу, на ту «вольность», которую Пушкин воспел еще в юношеской оде, борьбе за которую он оставался верен всю жизнь, которая воодушевляла декабристов в их восстании против деспотизма самодержавия.

«Петербург десятых и начала двадцатых годов был идейным центром борьбы за свободу, — сформулировал это Г. Макогоненко. — И все разом, катастрофически мгновенно рухнуло 14 декабря. Декабристский город был повержен. Петербург завоевал император Николай»[3]. Надо только подчеркнуть, что идея свободы была здесь не узко политическим лозунгом, но категорией *философии истории* — именно так понимал ее идеолог декабризма Рылеев, излагая основные принципы своей концепции истории человечества: сначала «человек от дикой свободы стремится к деспотизму», а затем «от деспотизма стремится к свободе», и тому причиной — «просвещение»[4]. Я сказал бы, что в Петербурге в это время свобода была не чисто политическим и юридическим, но *общекультурным* по своему содержанию понятием — и философским, и нравственным, и эстетическим; она определяла отношение личности к Богу, к социальному строю, к другим людям, к способам художественного творчества. Герой повести Ф. Глинки «Зиновий Богдан Хмельницкий», опубликованной в «Соревнователе просвещения и благотворения» в 1820 году, го-

[1] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 12. С. 22, 23.
[2] Плеханов Г. В. Цит. соч. С. 94.
[3] Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 108.
[4] Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 412.

ворил, что свобода «есть одна из главнейших составных частей счастия народного. Она столь же необходима для государства, как свет для целого мироздания».

Но центром противостояния свободе, подавления свободы тоже был Петербург, и оттого восприятие столичного града оказывалось у современников *амбивалентным:* его величие оборачивалось деспотизмом самодержавия, красота — идеализацией образа жизни «высшего света», духовный потенциал — официальной доктриной «православие, самодержавие, народность»... В результате террористической политики самодержавия в 1826—1855 годах происходило парадоксальное «оборачивание» традиционной антитезы «Петербург — Москва»: из символа Просвещения, европеизма, рационализма, обновления, прогресса Петербург превращался в символ реакции, деспотизма, казенщины, мракобесия, шовинизма... Оттого драматически противоречивым было отношение к нему самого Пушкина. Он восклицал: «Люблю тебя, Петра творенье», писал жене: «Меня тянет в Петербург. Не люблю я твоей Москвы»[1], а с другой стороны, признавался Осиповой: «Петербург мне никак не подходит: ни мои вкусы, ни мои средства не могут к нему приспособиться»[2], — и сетовал в письме к Чаадаеву незадолго до своей гибели: «... наша общественная жизнь — грустная вещь. Это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, к справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаянье»[3]. Впрочем, однажды он вынес объективное суждение: «Бестолковость и глупость наших обеих столиц равны, хотя и различного рода»[4].

В конечном счете этот любимый им и ужасавший его город — его *Петербург* — стал его *убийцей*...

Вполне закономерно, что различие самого образа жизни и общей духовной атмосферы обеих столиц отражалось не в одной литературе, но во всех сферах художественной культуры. Оно очевидно в архитектуре, поскольку официальный статус Петербурга требовал величественного пластического воплощения, какое не было нужно Москве; оно определялось жестким воздействием Академии художеств на развитие в Петербурге живописи и скульптуры; непосредственная близость ко двору сказывалась на характере сценического искусства; московская композиторская школа начала XIX века «отличалась от петербургской непосредственной близостью к бытовой песенности, к городской интонационной среде, которая в старой столице всегда была иной, чем в Петербурге: в Москве процесс взаимовлияния крестьянского и городского начал, возникновения нового, собственно городского, песенного слоя шел гораздо активнее. Как известно, Верстовский, соперничая с Глинкой, утверждал, что его собственное искусство более народно, и в известном смысле имел основания для такого утверждения»[5]. Об этом говорил

---

[1] Пушкин А. С. Письма. Т. 3. М., 1935. С. 59.

[2] Пушкин А. С. Там же. С. 92.

[3] Там же.

[4] Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. М., 1882. С. 288.

[5] Русская художественная культура второй половины XIX в.: Картина мира. М., 1991. С. 50, 51.

и А. Серов: признавая превосходство таланта Глинки и его «музыкальной образованности», он подчеркивал, что Верстовский «более русский музыкант»[1].

В середине века вкусы московского зрителя, утверждает историк русского балета, «были более демократичны, а следовательно серьезнее и взыскательнее, чем вкусы петербургской светской публики», и «в целом творческая деятельность московского балетного театра... была самобытнее, демократичнее», чем в столице, — в Москве «опека дирекции императорских театров была не столь непосредственно гнетущей»[2]. Впрочем, это не помешало Т. Готье после посещения России в 1858 году восторгаться именно петербургским балетом — он отмечал здесь высшую «культуру русского балетного исполнительства», более высокую даже, чем во Франции[3].

Не приводя многих возможных дополнительных свидетельств, хочется подчеркнуть, что в данной историко-культурной ситуации (как, впрочем, и во всех других) особенности искусства проявляли и наглядно выражали общие глубинные процессы, протекавшие в отечественной культуре.

2. «Да здравствуют Музы, да здравствует разум...»

Идея Просвещения, положенная Петром в основу его культурной политики и воплощавшаяся Екатериной, к началу XIX века сохраняла свой потенциал в большой мере еще нереализованным — достаточно заметить, что в столице России не был восстановлен университет, что не соответствовали уровню развитых стран Европы гимназическое образование, книгоиздательское дело, журналистика, многие отрасли знания, в том числе философия. Осознание потребности развития просветительской идеологии получило мощный импульс после Отечественной войны. Со свойственной ему ироничной проницательностью Г. Шпет писал: «После Петра ни одно событие не имело такого значения для культурной истории России, как Отечественная война и походы в Европу 13-го и 14-го года. До этого мы смотрели на Европу сквозь петровское окно, царицы наши заигрывали иногда с европейцами, живущими “через дорогу”, иногда мы выскакивали и принимали участие в потасовках, происходивших на этой дороге, били других и были биты сами, посылали отдельных мальчиков туда на учебу, но лишь в Отечественной войне впервые Россия, в лице своей военной делегации, совершила широкое образовательное путешествие по Европе... Правительство хотело оставить за собой насаждение культуры, придав ей то направление, какое, по его понятию, более

[1] Серов А. Н. Избр. статьи. Т. 2. М., 1957. С. 47, 223.

[2] Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в. С. 259, 264, 283–285.

[3] Там же. С. 243, 244.

соответствовало нашему духу. Оно не замечало, что ее семена, помимо его самого, уже были заброшены на нашу почву... Они были брошены, дали всходы, и интеллигентная монополия правительства приходила к концу, но, слабоумное, оно успело причинить много зла и оставило порочную наследственность»[1].

И действительно, самодержавие стремилось уложить систему образования, развитие наук и искусств в жесткие рамки официальной идеологии, с резким различием условий обучения для высших и низших сословий: наряду с пансионами для детей знати, гимназиями и институтами благородных девиц в 1820-е годы существовало 10 одногодичных приходских и 3 трехгодичных уездных училища для простолюдинов. Программа обучения и в училищах, и в гимназиях, и в высших учебных заведениях — Университете, Педагогическом и Техническом институтах — основывалась на убеждении царей и их министров, что «просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному», по четкой формулировке шефа жандармов Бенкендорфа, «предпочесть должно» воспитание «нравственности, прилежного служения, усердия»[2]. Неудивительно, что высшие учебные заведения, прежде всего восстановленный в 1819 году после преодоления многочисленных препятствий[3] Петербургский университет, подвергались неоднократным чисткам — и программным, и кадровым.

И все же при всех трудностях и злоключениях за первые четыре десятилетия своего существования Санкт-Петербургский университет выпустил более двух тысяч специалистов в разных областях знания, и нельзя не согласиться с историком, который заключил: «С одной стороны, это ничтожно мало для страны с 60-миллионным населением», но с другой стороны, «по условиям того времени это был огромный вклад и в отечественную науку и культуру, и в общий процесс прогрессивного развития стран»[4].

В Петербургском университете сразу же «сформировалась довольно значительная группа преподавателей, которые были подлинным украшением русской науки... Всех их объединяют явно выраженные просветительские взгляды»[5]. Однако уже два года спустя был учинен разгром университета, по понятным причинам сказавшийся прежде всего на профессорах и студентах гуманитарных факультетов. Как писал проводивший эту акцию попечитель университета мракобес Д. Рунич, профессор А. Куницын был уличен в «распространении при преподавании права естественного нелепостей, и здравому уму противных, и потрясающих благосостояние общественное», то есть идей, не соответствующих «началам христианским и монархическим»; профессор всеобщей истории Э. Раупах не признает достаточным источником священных книг; профессор

---

[1] Шпет Г. Очерки развития русской философии. С. 214, 215.

[2] Гордин А., Гордин М. Цит. соч. С. 241–250.

[3] См.: История Ленинградского университета. Очерки. Л., 1967. С. 13–19.

[4] Там же. С. 62.

[5] Там же. С. 20.

К. Герман «в статистике России находит Священное писание несообразным с геогнозею», а профессор А. Галич «проповедует систему, от которой в наше время только достигшему высшего просвещения разуму приписывается способность познавать вещи, как они действительно сами по себе суть». Когда же были изучены записи лекций в студенческих тетрадях, выяснилось, что «весь состав сих наук оказался обдуманной системой неверия и правил зловредных и разрушительных в отношении к нравственности, образу мыслей и духу учащихся и благосостоянию всеобщему»[1].

Примечательно, что когда Рунич созвал собрание преподавателей университета для осуждения «крамольников» и одобрения своих действий, его поддержала только группа «карьеристов и неучей», а остальные, наиболее авторитетные, «либо молчали, либо возражали против изгнания из университета четырех коллег»[2]. Это служило основанием для заключения, что «дух, в котором преподавались науки исторические и философские..., подает повод к справедливому опасению, что малое число осталось незараженных разрушительными теориями, которые, к несчастью, сильные пускают корни в умах и сердцах юношества». В результате из 59 студентов, числившихся в это время в университете, 29 были исключены. Переведенный из Харькова профессор Дегуров в актовой речи провозгласил «новый порядок», порожденный созданием в Европе Священного союза, который, «остановив развитие нечестия и опасность, грозившую цивилизации, побудил правительство удалить из преподавания вредные учения». Он осудил «учение о воображаемой древности Вселенной, противоречащее свидетельству св. Писания о сотворении мира», объявив целью преподавания всеобщей истории «доказывать превосходство монархического образа правления»[3]. В результате, как деликатно заключил П. Плетнев в докладе на праздновании двадцатипятилетия университета, он «надолго ослабел, утратив постепенность своего совершенствования»[4].

Такое положение дел было свойственно не только университету. Академия наук дважды отказала в звании академика профессору Петербургской Медико-хирургической академии Д. Велланскому, стремившемуся в своей деятельности связать естествознание с философией, хотя и в духе идеализма Шеллинга; «... прошло 30 лет, как я в российском ученом мире вопию, аки глас в пустыне»[5], — писал он своему коллеге. «Крамола» же состояла в том, что ученый искал известного равновесия, синтеза, гармонизации противоположных начал — природы и духа, умозрения и опыта, чувственных восприятий и отвлеченных идей.

В 1928 году цензурная система была резко ужесточена, в связи с чем Пушкин заметил: «Не знаю, чем провинились русские писатели. Но знаю, что никогда не

---

[1] Там же. С. 28.

[2] Там же. С. 31.

[3] Цит. по: Шпет Г. Цит. соч. С. 37.

[4] Первое двадцатипятилетие Императорского Санкт-Петербургского университета. СПб., 1844. С. 25.

[5] Зеньковский В. В. История русской философии. Т. 1. Париж. С. 127.

бывали они притеснены, как нынче»[1]. А после революции 1848 года был создан негласный комитет для наблюдения за самой цензурой. Смертельно напуганные российские власти встали на путь запрещения преподавания ряда наук. Так, в 1849 году было принято поддержанное резолюцией царя постановление министра просвещения прекратить преподавание государственного права европейских стран; сам Николай I предложил изъять из университетской программы философские науки (крылатыми стали слова сменившего графа Уварова на посту министра просвещения еще более реакционно настроенного князя П. Ширинского-Шихматова: «Польза философии не доказана, а вред от нее возможен»); это и было сделано в 1851 году, когда прекратилось чтение лекций по теории познания, метафизике, истории философии, этике...[2] Следует учесть и огромный урон, нанесенный научной мысли арестами Чернышевского и петрашевцев, эмиграцией Герцена и Огарева...

Не удивительно, что в таких условиях и в Петербургском университете, и в Академии наук наиболее продуктивно могли развиваться естественные науки, тем более, что это отвечало потребностям начавшегося промышленного развития страны и дальнейшего углубления Просвещения (подобно тому, как в XVII столетии аналогичные нужды определили приоритет естествознания на Западе). В Петербургском университете сложились математическая школа мирового значения (И. Сомов, В. Буняковский, П. Чебышев и его ученики), физическая школа Э. Ленца, химическая школа А. Воскресенского (одним из его учеников был Д. Менделеев). *В конечном счете авторитет естественнонаучного, точного знания, логическая строгость рассуждений, известный рационализм становились характерными чертами петербургского мышления*, тогда как в московском университете, в кружках Т. Грановского и Н. Станкевича философское умозрение ориентировало на решение гуманитарных, социально-исторических, культурологических проблем.

«Философское движение, — отмечал Г. Флоровский, — начинается в 20-х годах из Москвы, распространяется из Московского университета. Здесь впервые проповедь философского идеализма получает значение общественного события... Ни у Галича, ни у Велланского в Петербурге действительных последователей не нашлось. Павлов в Москве взбудоражил целое поколение»[3]. Москва реализовала тут более широкие возможности развития общественной мысли, чем те, которыми располагали петербуржцы. Поэтому в столице философское осмысление жизни уходило в русло художественно-образного ее освоения, позволявшего выражать те идеи, которые в обнаженной теоретической форме изложить было немыслимо. Это прекрасно понимал Чернышевский, когда в книге о Лессинге писал, имея, конечно, в виду не только и не столько Германию XVIII столетия, сколько Россию начала XIX века: «... народ, потерявший или

---

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1949. С. 593.

[2] История Ленинградского университета. С. 48.

[3] Флоровский Г. В. Пути русского богословия // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 281.

еще не получивший силы действовать, по крайней мере говорит, ищет света в слове, если не находит его в жизни, жадно слушает воодушевленных негодованием и надеждами своих поэтов»[1]. Оттого столице Российской империи, когда она копила силы действовать и когда это действие завершилось трагически в декабре 1825 года, не оставалось ничего иного, кроме *действия поэзией,* философская же мысль должна была прокладывать свое русло через разработку *эстетических проблем* — таков путь А. Галича, В. Белинского, Н. Чернышевского (последнему, как известно, не утвердили философскую тему диссертации, и он вынужден был изложить свои материалистические взгляды и революционно-демократические убеждения в форме рассуждений на эстетические сюжеты). Так социально-философской активности Москвы Петербург противопоставлял эстетику, и это направление теоретической мысли приобретало огромное общественное значение, потому что *обобщало и направляло реальную практику художественного осмысления бытия.*

Драматическая для петербургской культуры ситуация, которая сложилась после декабрьского восстания, усугублялась на протяжении всех тридцати лет царствования Николая I; ее можно охарактеризовать свидетельствами А. Никитенко, прекрасно информированного участника событий, прогрессивно мыслившего, хотя далеко не радикального, университетского профессора, затем академика, редактора ряда журналов, цензора. «Истекший год, — писал он в 1830 году, — вообще принес мало утешительного для просвещения в России. Над ним тяготел унылый дух притеснения. Многие сочинения в прозе и стихах запрещались по самым ничтожным причинам, можно сказать, даже без всяких причин, под влиянием овладевшей цензорами паники... Цензурный устав совсем ниспровержен. Нам пришлось удостовериться в горькой истине, что на земле русской нет и тени законности. Умы более и более развращаются, видя, как нарушаются законы...» Неудивительно, что «в образованной части общества все сильнее возникает дух противоречия»[2].

Двадцать лет спустя: «Учреждено новое цензурное ведомство для учебных и всяких относящихся к учению и воспитанию книг... Итак, вот сколько у нас ныне цензур: общая при министерстве народного просвещения, главное управление цензуры, верховный негласный комитет, духовная цензура, военная, цензура при министерстве иностранных дел, театральная при министерстве императорского двора, газетная при почтовом департаменте, цензура при III отделении собственной его величества канцелярии и новая, педагогическая. Итого: десять цензурных ведомств... Я ошибся: больше. Еще цензура по части сочинений юридических при II отделении собственной канцелярии и цензура иностранных книг — всего двенадцать.

Общество быстро погружается в варварство: спасай, кто может, свою душу!»[3]

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 46.

[2] Никитенко А. В. Дневник. Т. 1. 1826–1857. М., 1955. С. 95.

[3] Там же. С. 335, 336.

1 января 1835 года: «Последние дни прошедшего года были для меня очень бурные. Я восемь дней провел под арестом на гауптвахте»[1] (как цензор, по указанию государя императора). Впрочем, на гауптвахту сажали и таких верноподданных служителей самодержавия и III отделения, как Фаддей Булгарин, редакторов проверенных журналов Воейкова и Греча.

В 1843 году министр народного просвещения сказал руководителю цензурного ведомства, что «хочет», чтобы наконец русская литература прекратилась. «Тогда по крайней мере будет что-нибудь определенное»[2].

В 1848 году: «Наука бледнеет и прячется. Невежество возводится в систему. Еще немного — и все, что в течение полутораста лет содеяно Петром и Екатериной, будет вконец низвергнуто, затоптано... И теперь уже простодушные люди со вздохом твердят: "Видно, наука и впрямь дело немецкое, а не наше"[3]; «Чудная эта земля Россия! Полтораста лет прикидывались мы стремящимися к образованию. Оказывается, что это было притворство и фальшь: мы улепетываем назад быстрее, чем когда-либо шли вперед»[4].

В 1850 году: «Опять гонение на философию. Предположено преподавание ее в университете ограничить логикою и психологиею, поручив и то, и другое духовным лицам»[5].

О порядках в Петербургском университете: «С некоторых пор и сюда стал вкрадываться продажный дух, впрочем, общий всем учреждениям в России. Три или четыре человека из здешних профессоров уже приобрели известность в этом отношении (получение взяток при экзаменах. — *М. К.),* гораздо большую, чем в ученой своей деятельности»[6]. «...В наших женских учебных заведениях так мало обращают внимания на учебную и нравственную часть воспитания, что у честного человека руки опускаются, и он, наконец, чувствует, что ему здесь нечего делать, — заключил Никитенко в 1843 году на основании собственного многолетнего преподавания в лучшем женском институте — Смольном. — Тут думают о плясках, о пенье и о реверансах. Головы девиц кружат красными ливреями, галунами и т. д. В них не развивают ни моральной силы, ни сознания своих семейных и общественных обязанностей. А между тем это матери будущего поколения. Итак, в результате выходит, что русское дворянство растит своих сыновей для розог, а дочерей для придворного разврата»[7] .

В 1855 году, словно резюмируя нравственное состояние целой эпохи: «Господствующий порок людей нашего времени: *казаться, а не быть.* Все и во всем ложь...»[8]

---

[1] Там же. С. 160.
[2] Никитенко А. В. Цит. соч. С. 276.
[3] Там же. С. 315.
[4] Там же. С. 312.
[5] Там же. С. 334.
[6] Там же. С. 170.
[7] Там же. С. 271.
[8] Там же. С. 404.

Невольно вспоминается трагический и пророческий стих Лермонтова, прозвучавший за несколько лет до этого:

Печально я гляжу на наше поколенье,
Его грядущее иль пусто, иль темно...

С изменением общей политической ситуации в стране менялось и соотношение ролей Петербурга и Москвы в развитии отечественной культуры, что особенно ярко проявилось в российской журналистике. В десятилетие, предшествовавшее декабрьскому восстанию, «петербургская журналистика играла ведущую роль, так как столица была центром вольнолюбивой мысли. В Москве, напротив, продолжалось господство реакционной периодики... Да и в политическом отношении московская периодика заметно уступала петербургской»: в 1812–1820 годы в Петербурге издавался 21 литературный журнал, а в Москве — всего 9; в 1813–1824 годы в столице возникло 43 новых периодических издания, а в Москве — 26[1]. Характерный факт: альманах «Полярная звезда», изданный в конце 1822 года и представивший цвет русской литературы того времени, разошелся в количестве двухсот экземпляров; «это неслыханная вещь в России», — сказал Бестужев[2]. А после 1825 года «ведущая роль в периодической печати России принадлежала уже не петербургской, а московской журналистике. Это отмечали все современники», в частности, Пушкин и Гоголь[3]. Правда, в 1840-е годы, после переезда Белинского из Москвы в Петербург, столичная журналистика «вновь получает руководящую роль в периодической печати России»[4]; но ненадолго...

Одна из существенных проблем культуры просветительского типа — *отношение к религии*. Каким оно сложилось в Петербурге в XVIII веке, с самого его основания, таким и осталось в пушкинское время. Прямая критика религии попрежнему была редким и крайним проявлением этого умонастроения, но становилась широко известной — достаточно вспомнить письмо Белинского Гоголю, сделавшееся значимым фактом культуры: «...Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!)... а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, сколько веков потерянного в грязи и навозе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое, по возможности, их выполнение»[5].

В высшей степени современно в нынешней обстановке всплеска религиозности и попыток возродить славянофильско-уваровскую идею религиозной сущно-

[1] См.: История русской журналистики XVIII–XIX веков. С. 125.

[2] Цит. по: Назарова Л. Петербургская жизнь пушкинской поры // Пушкинский Петербург. Л., 1969. С. 232.

[3] История русской журналистики XVIII–XIX веков. С. 153. Там же. С. 155.

[4] Там же. С. 155.

[5] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 10. С. 213.

сти сознания русского народа страстное опровержение утверждения Гоголя, будто «русский народ — самый религиозный в мире: ложь! — восклицал неистовый Виссарион, — основа религиозности есть пиетизм, благоговение, страх божий. А русский человек произносит имя божие, почесывая себе задницу. Он говорит об образе: годится — молиться, не годится — горшки покрывать. Приглядитесь попристальнее, и вы увидите, что это по натуре своей глубоко атеистический народ. В нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности. Суеверие проходит с успехами цивилизации...»[1]

Такие слова могли раздаться, конечно же, только из Петербурга, равно как только петербуржец мог написать «Гавриилиаду» и «Сказку о попе и работнике его Балде». Как бы религиозен ни был Александр Иванов, он превращал христианский миф в реальное историческое событие нравственного смысла, и как бы религиозен ни был Достоевский, он верил, что мир «спасет красота», эстетизируя и этизируя само религиозное сознание в истинно петербургском духе.

Не менее показательно церковное строительство в Петербурге: не говоря уже о том, что к концу 1830-х годов в городе было всего 46 церквей и соборов, в центре столицы с голландской соседствовали французская реформатская, финская и шведская церкви, были построены и самая большая в Европе мечеть, и самый большой буддийский храм, и одна из самых больших в Европе синагог! Теофиль Готье, приехавший в 1860-е годы в Петербург, так описывал свои впечатления, в частности, от Невского проспекта: «Лессингу, написавшему “Натана мудрого”, понравилась бы Невская перспектива, ибо его идеи веротерпимости там реализованы наиболее либеральным способом: нет общины, которая не имела бы своей церкви или храма на этой широкой улице и не отправляла бы свой культ абсолютно свободно»[2]. А Александр Дюма предложил даже переименовать Невскую перспективу в «улицу Веротерпимости»[3] — столь необычно было это даже для либерально мыслившего европейца.

В строительстве храмов «патриархи, а затем и традиция требовали пятиглавия», и в свое время Растрелли в Смольном соборе подчинился этому требованию, при всей вольности его пластического воплощения[4]. Если Фельтен при создании лютеранской церкви св. Анны на Фурштадтской улице или армянской церкви на Невском проспекте был свободен от этих требований, то при проектировании православного Казанского собора А. Воронихин, казалось, должен был им следовать. Однако его решение полностью порвало с традицией русского церковного зодчества. В. Курбатов применил в обозначении его стиля понятие «неогреческий»[5], что подчеркивает противоречие создаваемого такими средствами образа храма православному канону. И дело не в желании Павла I иметь в своей столице нечто

---

[1] Там же. С. 215.

[2] Caufter Th. Voyage en Russie. T. 1. P., 1867. P. 126.

[3] См.: Столпянский П. Н. Старый Петербург. С. 72.

[4] См.: Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы (книжные украшения А. П. Остроумовой-Лебедевой). СПб., 1914. С. 82.

[5] Там же. С. 162 сл.

похожее на римский собор св. Петра, а в *образной трансформации* католического храма: колоннада собора, развернутая к Невскому проспекту, приобретала чисто градостроительное значение, лишая храм мистического характера. Такое впечатление усиливали насыщенность собора скульптурой и оформление боковой площади великолепной, чисто светской по орнаменту декоративной решеткой. Потому никто в Петербурге не удивился, когда перед Казанским собором появились статуи полководцев Отечественной войны, что окончательно *перевело образ храма из культово-мистического в мемориально-патриотический*.

Очевидно, что подобный замысел, более того, его одобрение и прославление, говорили о таком «свободном» отношении к религии, какое было немыслимо в Москве и резко противоречило славянофильским идеалам; не случайно в середине XIX века высочайшее утверждение смыкавшейся со славянофильской официальной уваровской концепции русской культуры как воплощения триединства «православие — самодержавие — народность» привело к требованию восстановить в церковном строительстве стилистику древнерусского зодчества. Однако в Петербурге она получила единственное воплощение в храме Спаса-на-крови — его чужеродность архитектуре города была слишком явной, а ортодоксальность религиозных воззрений недостаточно сильной, чтобы переломить сложившуюся за сто с лишним лет традицию петербургского зодчества.

Так же, как пушкинский Петербург сохранял, укреплял и развивал убеждение в равенстве всех религий, он сохранял, укреплял и развивал идею равенства всех наций. Сухая статистика может быть достаточно убедительной: в 1818 году в городе жило более 23 тысяч немцев, 4 тысячи французов и столько же финнов, более 2 тысяч шведов, 1600 латышей и эстов, 1200 поляков, 900 англичан, 600 грузин и татар и т. д.[1] Кучное расселение иностранцев фиксировалось в названиях улиц, проспектов, набережных: Английская, Французская, Финский, Греческий и т. д. Петербург по-прежнему приглашал архитекторов, музыкантов, педагогов, ученых, переплавляя их творчество в горниле русской культуры. Идеальной моделью интернационалистской тенденции петербургской культуры является творчество Пушкина, который с равными эстетической свободой, психологической глубиной и художественным мастерством обрабатывал отечественные и зарубежные сюжеты, переводил стихи иностранных поэтов, достаточно вольно интерпретируя их во имя превращения в произведения русского искусства, утверждая духовное единство мировой культуры с культурой родной страны и обогащая ее всем, что могло быть ей полезно из исторического опыта других народов.

Правда, объективность требует признать, что у великого поэта-космополита, то есть поэта всечеловеческого миропонимания, были огорчительные отступления в сторону националистически-имперского мышления — стихотворения «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Честь петербургской куль-

[1] См.: Копанев А. И. Население Петербурга в первой половине XIX века. М.; Л., 1957. С. 20, 21.

туры поддержал, однако, другой ее выдающийся представитель — П. Вяземский, в весьма резких выражениях осудивший позицию своего младшего друга: «...поэту, как вы... стыдно писать и печатать стихи, подобные вашим»[1].

Эти выступления были эпизодом в биографии Пушкина, не меняя ее сути, воплощенной во всем его творчестве — *органичном освоении мировой культуры, ради которого Петр и создал Петербург.* Особенно показателен в этом отношении цикл «Маленькие трагедии».

В самом деле, почему русский поэт, никогда не бывавший за границей, писавший в эти годы роман, названный Белинским «энциклопедией русской жизни», и драму из истории России «Борис Годунов», вдруг обращается к иноземным сюжетам, к тому же локализованным в разных странах и в разные исторические эпохи? И замысел этот был далеко не случаен — он родился в 1826 году, а реализован в 1830-м.

Б. Городецкий писал: «...несмотря на наличие обширной литературы о "Маленьких трагедиях", законченного представления о них мы далеко еще не имеем», и особенно мало сделано в изучении их проблематики[2]. Неясным оставался, прежде всего, вопрос о связи четырех пьес. В основном исследователи искали связь содержания «Маленьких трагедий» с современностью и с личными обстоятельствами жизни поэта, тогда как сам автор говорил о них как об «опыте драматических изучений». Б. Томашевский полагал, что «Пушкин избрал три характера, три страсти, воплощающие основные формы "наслаждений жизни": искусство ("Моцарт и Сальери"), любовь ("Каменный гость") и власть богатства ("Скупой рыцарь")[3], Б. Мейлах — что Пушкин решает здесь разные «нравственные проблемы»[4], Ю. Лотман ювелирным анализом выявил объединявшую все четыре пьесы логику ассоциативных отсылок и перекрестных «рифмовок»[5]. Представляется, однако, что ближе всех к истине Н. Беляк и Л. Виролайнен: «Пушкин в своей драматической тетралогии совершает не что иное, как путешествие по историческим эпохам и соответствующим им культурным мирам...; расположив сюжеты "Маленьких трагедий" в хронологической последовательности, мы увидим, что предметом "драматического изучения" в "Скупом рыцаре" является кризис средневековья, в "Каменном госте" — кризис Возрождения, в "Моцарте и Сальери" — кризис просветительства, в "Пире во время чумы" — кризис современности (можно было бы уточнить — кризис романтической эпохи)»[6].

Обращает на себя внимание и то, что наряду с этими замыслами в том же 1826 году Пушкин задумал ряд повестей и пьес из жизни Древнего Египта (отсюда —

---

[1] См. публикацию М. Гордина — «Смена» от 8 августа 1991 г.

[2] Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М., Л., 1953. С. 267.

[3] Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 517.

[4] См.: Мейлах Б. Жизнь Александра Пушкина. Л., 1974. С. 279.

[5] См.: Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 135, сл.

[6] Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991. С. 77.

«Египетские ночи»), Древнего Рима, из эпохи возникновения христианства, то есть рассчитывал вобрать в поле художественного исследования *всю историю человечества,* а на каждом ее этапе — жизнь *наиболее представительного для нее народа.* Сознание Пушкина было *историческим*[1], и историю он осмыслял в единстве ее этнокультурных разветвлений, не отрывая русскую ветвь от других, а выявляя ее связи с тем, как двигалось человечество на Западе и на Востоке. Ибо проблемы, поставленные в «Маленьких трагедиях» и в «Борисе Годунове», — *единые, общечеловеческие,* обладающие, как мы сказали бы сейчас, *экзистенциальным содержанием:* столкновение рыцарства и новой власти — денег; столкновение ханжеской религиозной морали и свободного выбора, когда свобода дороже жизни; столкновение ремесла и творчества, верности канону и гениального новаторства; столкновение апокалипсической угрозы человечеству и победы над смертью жизнелюбия и бесстрашия; столкновение политического интереса и нравственного чувства, неотвратимого суда собственной совести, — все это коллизии, драмы, трагедии, сближающие человечество при всех особенностях их проявления в исторической жизни того или иного народа.

Любопытное наблюдение: Пушкин — самый русский писатель России, вместе с тем единственный в классической русской литературе, добрая половина произведений которого посвящена иноземным сюжетам! Такой *космополитический историзм* — или *историцистский интернационализм* — созревшее, философски осмысленное достижение *культуры пушкинского Петербурга.*

В этой связи нельзя не коснуться трактовки Ф. Достоевским глубинной сути пушкинского творчества, изложенной в его знаменитой юбилейной речи о Пушкине и обстоятельно прокомментированной в «Дневнике писателя». Видя эту суть во «всемирной отзывчивости поэта» — в его способности «полнейшего перевоплощения в гении чужих наций», перевоплощения «почти совершенного», Достоевский утверждал, что способность эта «всецело русская, национальная», что «народ наш... заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости» и «уже проявил ее во все двухсотлетие с петровской реформы не раз». Вдохновенный стремлением примирить славянофилов и западников, Достоевский выдвигает парадоксальный тезис: «Стремление наше в Европу, даже со всеми увлечениями и крайностями его, было не только законно и разумно в основании своем, но и народно, совпадало вполне с стремлениями самого духа народного». Но в том-то и дело, что до Петра народ русский никак не обнаруживал подобного стремления, что с ним боролась Москва, что его критиковали славянофилы и почвенники! Стремление это было позицией *специфически петербургской,* взращенной в культуре этого города, и писатель это прекрасно чувствовал — не случайно он обращал внимание в своей речи на то, что Евгений Онегин «приезжает из Петербурга — непременно из Петербурга, это несомненно необходимо было в поэме, и Пушкин не мог упустить такой крупной реальной черты в биографии своего героя». Но при этом в Онегине, как и в Алеко, Достоевский видел носителя

[1] См.: Эйдельман Н. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 24.

«больной язвы» общества, рожденной петровскими реформами — отрывом от народа интеллигенции, приобщившейся к западной цивилизации[1].

Как видим, желание соотнести Пушкина с национальным духом в обход петербургской культуры ничего, кроме острых внутренних противоречий, принести не могло... Этих противоречий не увидел К. Аксаков, восхищенный речью Достоевского и предложивший западникам на ее основе заключить мир; но они предложения не приняли именно потому, что были гораздо проницательнее своего оппонента[2]. Вспоминается рассказ В. Соловьева о том, как жена Аксакова (дочь другого славянофила — Ф. Тютчева) страстно критиковала воззрения своего мужа и его единомышленников, в частности, Н. Данилевского: «И какая глупая, ребяческая вера в пустые слова! Вы думаете, что образование перестает быть образованием оттого, что вы назовете его “европейничаньем”! Как будто существует еще какая-то другая образованность, другая наука кроме европейской!.. Если ваша самобытная русская образованность состоит только в том, чтобы бранить Европу, то я вам скажу, что это только надувательство и преступление против отечества»[3].

Прямым отражением развития просвещения было преобразование русского языка. И тут велика роль Пушкина — достаточно вспомнить вошедшее в обиход понятие «пушкинский язык», ставшее синонимом «русского литературного языка»; едва ли не основополагающей в этом процессе была европеизация русской речи, отвечавшая потребностям обозначения множества вошедших в обиход новых явлений. Пушкин объяснял это в свойственной ему шутливой форме.

Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами.
Хоть и заглядывал я встарь
В Академический Словарь.

А употребив в восьмой главе «Евгения Онегина» французское comme il faut и английское vulgar, Пушкин иронически обращается к Шишкову: «...прости: не знаю, как перевести».

Так язык фиксировал изменения в содержании русской культуры.

---

[1] См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 26. Л., 1984. С. 129–147.

[2] См.: там же. С. 129 сл.

[3] См.: Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 625.

3. «Чувство соразмерности и сообразности...»

Самая суть своеобразия сложившегося в первой половине XIX века типа петербургской культуры, который мы называем именем нашего великого поэта, может быть определена одним словом: *гармоничность*.

Согласно представлениям древних, гармония есть «соразмерность частей в целом», «единство противоположностей», и образом ее была музыка; по современным научным представлениям, гармония — *высшая мера упорядоченности:* качество информации, противоположное энтропии; это понятие имеет самую широкую сферу применения в обыденной речи и в научной терминологии, в эстетических оценках и в философских концепциях, в музыковедении и математике, в кибернетике и синергетике. И, видимо, не найти более точного слова для определения поэзии Пушкина, ибо ее отличительная черта — кажущаяся непостижимой, невозможной всесторонняя *соразмерность:* содержания и формы, мысли и чувства, смысла и звучания, правды и благородства, целенаправленной гражданственности и эстетической самоцельности, национальной характерности и общечеловеческой обобщенности, поразительной простоты и духовной сложности, философской обобщенности мироощущения и предельной живости восприятия конкретного и частного, серьезности и игры словом, драматизма и прозаичности, диалога с читателем и углубленности в собственные переживания... Перечисление антитез можно было бы продолжить, ибо в каком бы направлении ни сделать мысленный аналитический «разрез» пушкинского творчества, оно окажется соразмеряющим, уравновешивающим, снимающим все антиномии, то есть *гармоничным*. «Пушкин — золотое сечение русской литературы» — прекрасно выразил это А. Синявский в блестящем, хотя и парадоксалистски одностороннем, эссе «Прогулки с Пушкиным»[1].

Пушкин не был ни одиноким, плоским моралистом, ни публицистом в поэзии, но он не был и эстетом, отрывающим искусство и красоту от практической жизни; Плеханов убедительно разъяснил, что проповедь «искусства для искусства» означала творчество, свободное от требований «светской черни», царя и его идеологических прислужников[2]. Принцип свободы творчества был для Пушкина эстетическим преломлением идеи политической свободы и не снимал гражданской и нравственной ответственности за игру художественной фантазии и виртуозность словесного формотворчества.

Потребность духовной соразмерности выразилась не только в психологической и стилевой структуре искусства Пушкина, в котором реалистическая поэтика вырастала на пути преодоления классицистического рационализма и романтического эмотивизма, но и в потребности *уравновесить художественную словесность с научной:* так шел Пушкин от исходного поэтичного лиризма 1820-х годов к более интеллектуально нагруженной прозе, а от нее и к прозе научной — к

[1] Терц А. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 100.

[2] См.: Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Т. 1. М., 1978. С. 315–319.

историческим и социологическим исследованиям. Ставший знаменитым поэтический лозунг «Да здравствуют музы, да здравствует разум!» был утверждением равноценности и родственности искусства и науки. Но и этот принцип следует отнести ко всей петербургской культуре пушкинского времени, при том, что самодержавие чинило серьезные препятствия развитию научной мысли в сфере социально-гуманитарного знания, а вместе с ним и философской мысли. Замечательный пушкинский тост, провозглашенный в «Вакхической песне», примечателен не только идеей единства муз и интеллекта, но и единством духовной жизни и плотских радостей бытия:

Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!
Полнее стакан наливайте!

Это ренессансное по сути своей, целостное мировосприятие — своего рода экзистенциальный гедонизм — Пушкин выразил и в «Маленьких трагедиях»: образ жизни-пира реализован в «Пире во время чумы», в частности, в речи Вальсингама. Но такое ощущение бытия было свойственно не одному Пушкину — это характерная черта типа культуры, пронесенного в России ее «ренессансным потенциалом» от основателя Петербурга, возведшего вакхические празднества в некий жизненный ритуал, придавшего своим скандальным браком с простолюдинкой наивысшую ценность любви и все это сочетавшего с занятиями политикой, ремеслами, наукой, искусством, до декабристов, столь же целостно разносторонних в гармоническом единении политики, художественного творчества, научных изысканий, любовных похождений, наконец, пиршества:

У них свои бывали сходки,
Они за чашею вина,
Они за рюмкой русской водки...

Примечательно, что сами понятия «соразмерность» и «гармония» можно считать пушкинскими; одно из них он употребил в известном определении вкуса как «чувства соразмерности и сообразности»[1], другое — в характеристике творчества Моцарта как высочайшее качество искусства, не поверяемое алгеброй; совершенно очевидно, что он вывел то и другое из осмысления собственной поэзии. Действительно, творчество Пушкина, с одной стороны, разрешило все противоречия, над которыми билась русская литература предшествующего века, преодолело односторонности всех ее течений — классицизма и сентиментализма, славянизма и европеизма, дидактичности и гедонистичности, жанровую оппозицию оды и сатиры, стилевую оппозицию мифологической идеализации и натуралистического бытовизма, а с другой — оно стало абсолютной величиной и идеальным образцом для всего последующего хода развития отечественной художественной словесности, да и всего русского искусства, а в известном смысле — смысле знаменитой

[1] Пушкин А. С. Цит. соч. Т. 5. С. 37.

речи Достоевского — и всей культуры пушкинской эпохи, ибо в нем были слиты воедино и действительно уравновешены главные ее «позиции» — познавательная, нравственная, гражданственно-политическая, эстетическая. Потому-то имя поэта могло стать синонимом русской литературы — изучающий ее историю научный институт в Петербурге получил официальное название «Пушкинский дом»...

Творчество Пушкина — и первооткрытие, зачинающее движение русской художественной культуры к вершинам европейской и мировой славы, завоеванной ею в конце XIX — начале XX века, и завершение того движения к художественной гармонии, которое началось в культуре петровского времени и было донесено до поэта старшими современниками — Державиным, Жуковским, Крыловым.

Связи Пушкина с «побежденным учителем», как и с его покровителем при дворе, хорошо известны, менее известна его близость филигранно совершенному искусству великого баснописца и его философско-психологическим идеям. Примечательны в этом отношении два послания Крылова — «О пользе страстей» и «О пользе желаний»; их смысл — критика одностороннего рационализма, иссушающего человека, уплощающего культуру, и признание пользы, то есть ценности с позиций самого разума, страстей и желаний. С философской точки зрения, речь идет здесь о *жажде целостности,* рассмотренной в духе лейбницианского деления душевных сил на разум, чувство и волю, об их *гармонической взаимосвязи, обеспечивающей полноту бытия человека*. Такая жизненная философия была прямой предтечей пушкинского взгляда на жизнь, его идеала человеческого бытия, соединяющего свет разума с зовом чувства и устремлениями воли, тем самым позволяющего избегать односторонности — рационалистической, сентименталистски-романтической или прагматически-утилитаристской — и ищущего специфически человеческую меру бытия; ибо если человек «лишь разуму послушен», он ко всему становится «хладен, равнодушен», утрачивает способность надеяться, грустить, радоваться красоте, и все становится «скучным» и «постылым», живая кровь «обращается в лед»:

Нет, нет, не то нам надобно блаженство;
С желаньями на свет мы рождены.
На что же ум и чувства нам даны?

И еще в одном Крылов был прямым предтечей Пушкина. В послании «О пользе страстей» поэтически обобщена и сформулирована укоренявшаяся в Петербурге на протяжении XVIII века *интернационалистская позиция* (выраженная к тому же с истинно петербургским юмором):

Искусников со всех мы кличем стран.
Упомнишь ли их всех, моя ты муза?
Хотим ли есть? — Дай повара француза,
Британца дай нам школить лошадей;
Женился ли и бог дает детей,
Им в нянюшки мы ищем англичанку.
Для оперы поставь нам итальянку;

Джонсон, обуй; — Дюфи, всчеши нам лоб;
Умрем, и тут — дай немца сделать гроб.
Различных стран изделия везутся,
Меняются, дарятся, продаются;
Край света плыть за ними нужды нет!
Я вкруг себя зрю вкратце свет.

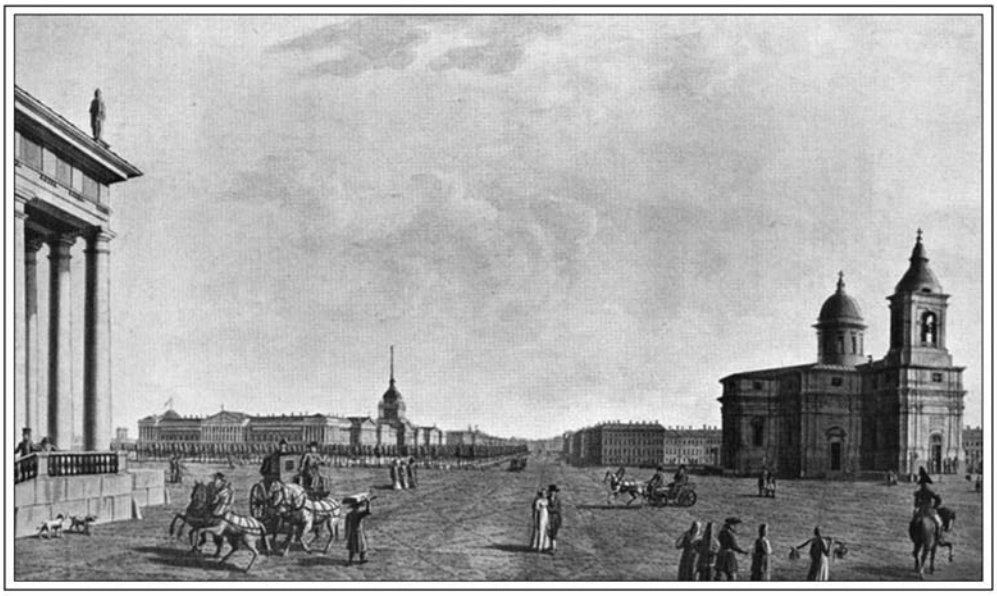
Это не узко западническое, а именно «всесветское» мировоззрение: Крылов отмечает и вклад Востока, дальнего и ближнего, в эту общечеловеческую культурную «реторту», в которой соединяются не только духовные ценности, но и материальные блага, современная культура встречается с древней, античной и образует с ней удивительный сплав.

Таково *петербургское миросозерцание,* которое и было с поразительной последовательностью воплощено Пушкиным, — как органично, естественно и легко связывал он в своей поэзии Россию с западноевропейской, славянской и восточной культурами, оставаясь при этом русским поэтом, вплоть до прямого обращения к фольклору! Это ощущение *всемирности, неотъединенности родной национально-самобытной стихии от культурного опыта человечества* — черта, взращенная в Пушкине столетней жизнью Петербурга как российского «окна в мир» (а не только в Европу). Столь же органично сплавлял Пушкин современное с прошлым — и своим национальным, и античным греко-римским, и западным средневековым, ренессансным, просветительским, романтическим... И тут верховный закон пушкинского миросозерцания и творчества — *полнота освоения культуры, измеряемая мерой гармонической уравновешенности разных ее этапов, сторон и устремлений.*

Именно потому, что эти черты пушкинского творчества действительно были, при всей его уникальности, ярчайшим воплощением всей петербургской культуры, мы находим их и у других писателей того времени: широко известна, например, формула Рылеева: «Я не поэт, я гражданин!», которую подчас толкуют буквально и примитивно, как противопоставление тенденциозности эстетическим задачам, хотя собственное творчество поэта-гражданина убедительно говорит о том, что идеалом его было *именно равновесие, соразмерное единство* гражданских и собственно поэтических качеств. И разве не этот же идеал вдохновлял Грибоедова и Крылова, Лермонтова и Гоголя? (Вот почему никак нельзя согласиться с автором превосходного исследования роли любви в жизни Пушкина, когда он говорит об «этической, учительской, проповеднической тенденции» как характерной черте «русской духовной культуры, а также и русской литературы», противопоставляя ей Пушкина, у которого ничего этого нет, муза которого «поистине по ту сторону добра и зла», — отчего Пушкин и «встает перед нами каким-то исключением, каким-то гениальным выродком в семье русских писателей»[1]. В действительности в русской культуре, как и во всякой другой, идея служения искусства нравственным, политическим, религиозным целям и его эстетическая самоцельность всегда сосуществовали в Новое время, особенность же Пушкина и всей петербургской художественной культуры его времени состоит именно в *уравновешивании* обеих позиций.)

---

[1] Губер П. Г. Дон-Жуанский список А. С. Пушкина. Пб., 1923. С. 8, 9.



ПАТЕРСЕН.
Вид Адмиралтейства и 3-й Исаакиевской церкви. Гравюра.1800-е гг

Аналогичные установки проявились в пушкинском Петербурге в творчестве Брюллова и Иванова, Глинки и Даргомыжского, Воронихина и Захарова, Семеновой и Истоминой, наконец, в обобщавших эти устремления эстетических концепциях Галича и Белинского.

Проницательнейший музыкальный критик XIX века Ларош точно определил «сходство Глинки с Пушкиным»: «Оба они отличаются необыкновенным мастерством формы, необыкновенным изяществом внешней отделки, необыкновенной чистотой и прозрачностью...» Благодаря всем этим качествам Пушкин «создал русский стих», а Глинка — «русское голосоведение»[1]; впоследствие Луначарский прямо назвал Глинку «Пушкиным русской музыки».

В 1851 году был опубликован трактат петербургского профессора А. Красовского по теории архитектуры — замечательное теоретическое обобщение взгляда на искусство, сложившегося в пушкинском Петербурге: признание необходимости в архитектуре единства, равновесия, гармонии науки и искусства, утилитарного и эстетического начал, пользы и красоты (идеалом является «преобразование одного в другое, то есть полезного в изящное»), технико-конструктивного и художественно-образного, «идеи построения» и «идеи украшения»; опора на классические ордерные системы европейской архитектуры;

[1] Ларош Г. А. Избр. статьи. М. И. Глинка. Вып. 1. Л., 1974. С. 67.



КАРЛ БЕГГРОВ. Вторая половина 1820-х – 1830-е годы. С литографии Павла Александрова. Вид на Адмиралтейство и бульвар со стороны Дворцовой площади. 1820-е гг.

утверждение, что даже в церковном строительстве «преобладает элемент эстетический»[1], — все это идеи, в высшей степени характерные для петербургской культуры пушкинской эпохи. Действительно, русский ампир, воплощенный в творчестве Воронихина, Стасова, Захарова, Тома де Томона, Росси, может служить великолепным примером пространственно-пластического проявления «соразмерности и сообразности», то есть гармоничности здания и воспринимающего его человека, гармоничности частей самого здания, гармоничности функциональных, конструктивно-технических и декоративных качеств сооружения.

Этот принцип втягивал в свою орбиту в Петербурге всю сферу материального производства. В первой половине XIX века в Петербурге весьма активно развивается промышленность[2], но это был не только количественный рост, а и самое современное для той поры ее техническое оснащение: «В Петербурге внедрение в производство машин происходило более интенсивно, чем в других промышленных центрах страны, в том числе и московском районе»[3]. Интересно, что журнал «Невский зритель», выходивший в Петербурге в 1820–1821 годах, наряду с историей, политикой, педагогикой, литературой и искусством, уделял

[1] Красовский А. Гражданская архитектура. СПб., 1851. С. 2–5, сл.

[2] См.: *Копанев А. И.* Население Петербурга в первой половине XIX века. С. 57.

[3] Очерки истории Ленинграда. Т. 1. С. 449.

серьезное внимание российской промышленности[1]. К середине века, «обогнав Москву, Петербург занял первое место среди промышленных центров страны», что определялось общим уровнем его материальной культуры[2]; уже в это время здесь было освоено производство машин — текстильных, паровых двигателей, токарных станков, и «если по количеству предприятий и по числу занятых рабочих Петербург значительно уступал Москве, то по степени насыщения механическими двигателями он превосходил старую столицу»[3].

Уже в первой половине XIX века Петербург стал крупнейшим в стране центром полиграфической промышленности, обеспечивавшей издание книг, журналов, газет на самом высоком по тому времени функциональном и эстетическом уровне[4].

Примечательно значение эстетического фактора и в военной жизни столицы — ведь к середине 1830-х годов более десяти процентов населения города составляли военные: в городе располагались Военное министерство, Главное адмиралтейство, Главный штаб, множество военных учебных заведений и казарм; на Марсовом поле, Семеновском плацу проводились учения, смотры, парады. Известная и многократно осужденная страсть русских царей, великих князей, военных министров к муштре и строевой подготовке имела, однако, и эстетические достоинства — не случайно такой мирный человек, как Пушкин, писал в «Медном всаднике»:

Люблю воинственную живость
Потешных марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость...

Вспомним и известную картину Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу», и ряд гравюр, изображавших петербургские парады. Существенно и то, что полковые казармы в Петербурге являлись прекрасными в архитектурном отношении зданиями; многие памятники в городе воздвигнуты в честь военачальников, в Зимнем дворце была создана грандиозная портретная галерея героев Отечественной войны, открытая в 1826 году для общего обозрения и воспетая Пушкиным в стихотворении «Полководец». Чтобы по достоинству оценить эстетическую сторону жизни «военной столицы» (Пушкин), нужно учесть ее нравственно-патриотическое содержание — в восприятии людей того времени служба в армии была связана прежде всего с живыми воспоминаниями об Отечественной войне, о героизме, доблести, самопожертвовании лучших сынов народа, а затем и с освободительным движением — большинство вышедших на Сенатскую пло-

[1] См.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. С. 217, 218.

[2] См.: Яцунский В. К. Роль Петербурга в промышленном развитии дореволюционной России // Вопросы истории. 1954, № 9. С. 103.

[3] Очерки истории Ленинграда. Т. 1. С. 453.

[4] Там же.

щадь декабристов составляли военные. Таким образом, роль армейского быта в эстетической жизни города была очень значительной и увеличивала эстетический потенциал культуры пушкинского Петербурга.

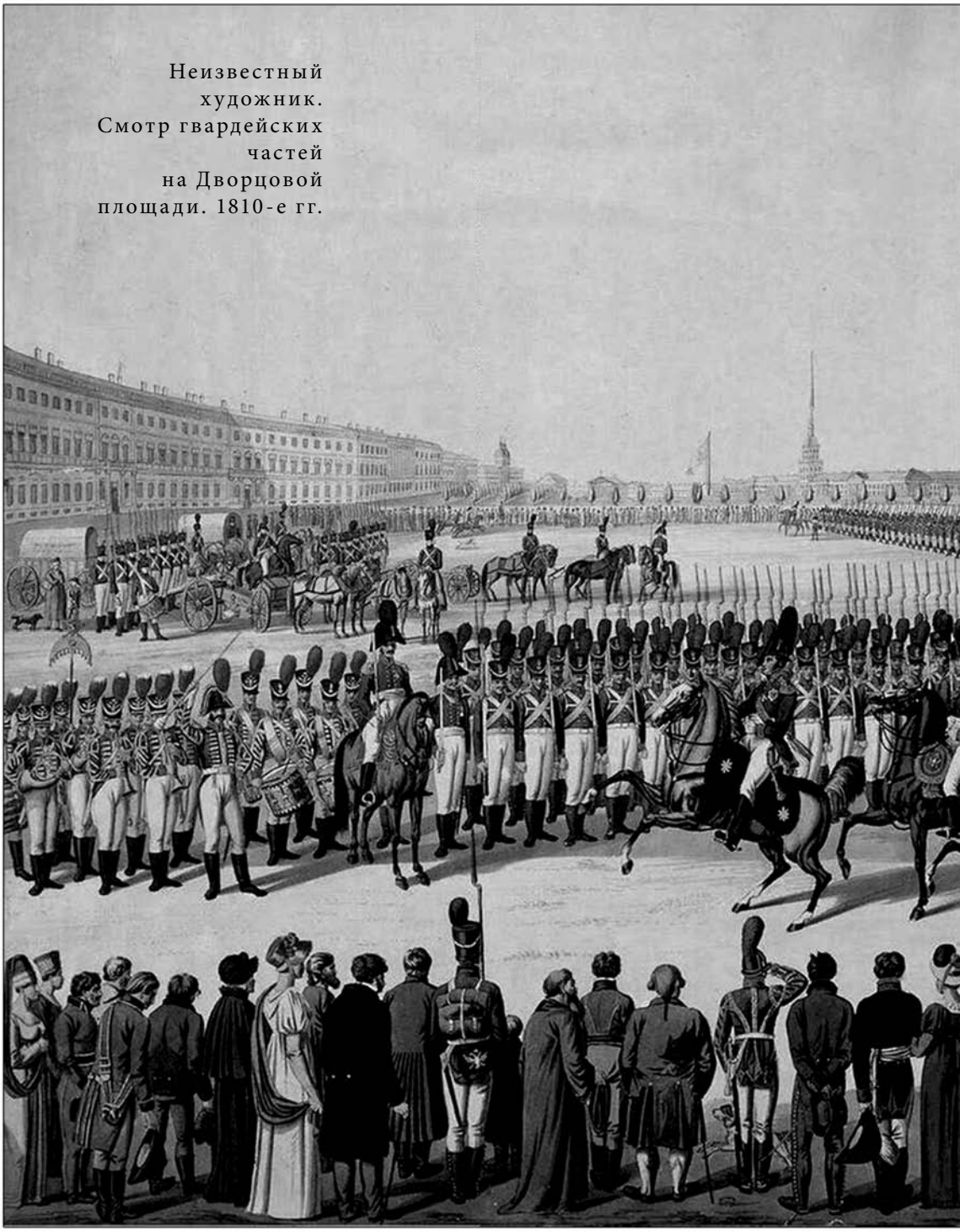
Чрезвычайно интересно, что эстетический аспект практической деятельности рассматривался в Петербурге применительно и к науке: в феврале 1854 года профессор А. Никитенко прочел на одном из университетских актов речь «Об эстетическом элементе в науке». Исследование этой проблемы является, видимо, первым в истории мировой эстетической мысли, и тем более показательно, что оно было предпринято в Петербурге. В «Дневнике» Никитенко отметил, что «получил много похвал и благодарностей», хотя какой-то архиерей проворчал, что «речь очень хороша, но в ней мало религиозного»... Свою речь Никитенко начал с возражения против укоренившегося вредного предрассудка, будто «наука по природе своей вовсе не причастна миру изящного». Однако «такой взгляд на вещи приличен временам темным, от него веет холодом схоластики», а «мы живем в эпоху всевозможного сближения вещей и понятий, в эпоху обобщений всякого рода. Покорив себе многие силы природы, человек с блистательным успехом достигает этой цели в сфере вещественной; пар и электромагнетизм, направляемые его гением, скоро не оставят на земле ничего расторгнутым для нас, чуждым друг другу. В области идей господствует то же стремление к сочетанию начал и истин, между которыми лежала пропасть...» Это позволяет понять эстетический элемент как силу, связующую разные области деятельности человека. «Эстетический элемент не прививается в науке как нечто постороннее, придаточное, но становится в ней в соприкосновение сам с собою, как скоро сфера ее достигает своей естественной полноты и расширения». Ибо истина, добываемая наукой, — «не одно знание — в ней есть верование в непреложно разумный божественный порядок вещей и в совершенно благую цель его. Она не только знание, но и убеждение, не только понятие, но и чувствование»[1].

Рассматривая далее под эстетическим углом зрения общность и различие искусства и науки, Никитенко иллюстрирует свои рассуждения лишь одним примером — научной деятельностью Ломоносова: «...прочитайте его металлургию, его ученые трактаты о физике и химии: какое поэтическое одушевление среди трудных изысканий о самых важных вопросах науки! Какая выразительность и точность языка!.. Пример Ломоносова не доказывает ли, что мы способнее, нежели какой-либо другой народ, к сочетанию истинного с прекрасным!..» А это сочетание раскрывает «нравственное влияние» науки, ибо «ощущение истинного в сочетании с прекрасным есть цвет нашей духовности»[2]. Доказательством проницательности Никитенко могла бы послужить созданная в Петербурге вскоре таблица Менделеева.

---

[1] Никитенко А. В. О начале изящного в науке. Годичный торжественный акт в Императорском Санкт-Петербургском университете, бывший 8 февраля 1854 года. СПб., 1854. С. 83–90.

[2] Там же. С. 100–102.



Неизвестный художник. Смотр гвардейских частей на Дворцовой площади. 1810-е гг.



Еще одна область петербургской культуры, где утвердил себя эстетический фактор, — живая речь, идеальное состояние которой понималось как *красноречие* («красный» в старорусском языке — синоним «красивого»). Отсюда внимание к теоретической разработке красноречия и его внедрение в программу гимназического обучения. Так, в 1830 году в Петербурге был издан труд А. Галича «Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений», в котором впервые была теоретически разработана система норм русского литературного языка — «понятия чистоты и правильности, ясности и точности языкового выражения» (труд этот оценивается в наши дни специалистами как «фундаментальное исследование, наиболее значительное среди работ этого направления»[1]). Вслед за Галичем теорию красноречия в контексте общей эстетики разрабатывал П. Георгиевский, преподававший в Царскосельском лицее с 1815 по 1829 год и, как и Галич, хорошо знавший Пушкина (учитель подарил ученику свою книгу[2] сразу после ее выхода в свет); принципы, обосновывавшиеся в этом руководстве: «правильность языка, ясность, краткость, сообразность с предметом, благородство и занимательность рассказа»[3].

Такое значение красоты во всех областях жизни, как и высокий авторитет искусства и тесное единство его видов, требовало теоретического осмысления. Уже в XVIII веке эстетическая мысль сделала в Петербурге свои первые шаги[4], непосредственно опираясь на французскую эстетику классицизма и одновременно осваивая реалистическую концепцию Дидро (в разработке П. Плавильщиковым теории сценического искусства и Д. Голициным — теории изобразительного искусства). В XIX же веке развитие русской эстетики шло под сильным влиянием идей Шеллинга, а затем Гегеля и Фейербаха, в конечном счете приведшим к выработке оригинальной эстетической концепции Белинского — Чернышевского — Добролюбова — Писарева. Примечательно, что в Петербурге эстетическая мысль выходила за пределы журнальной художественно-критической публицистики и поднималась на уровень собственно философского обобщения законов искусства.

Хотя преподавание эстетики началось в Москве и Петербурге почти одновременно (в 1803 г. в Московском университете П. А. Сохацким, в 1804 г. в Главном петербургском педагогическом институте И. Мартыновым[5]), в столице оно получило особенно широкое признание. Показательны и отмечавшийся Мартыновым интерес к его лекциям, и публикация в специальном сборнике в

---

[1] Граудина Л. К., Миськевич Г. И. Теория и практика русского красноречия. М. , 1989. С. 142. 150

[2] См.: Георгиевский П. Е. Руководство к изучению русской словесности, содержащее: общие понятия об изящных искусствах; теорию красноречия; политику и краткую историю литературы. СПб., 1836.

[3] Там же. С. 165.

[4] См.: Валицкая А. П. Цит. соч.

[5] См.: Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX в. // Курс лекций. Ч. 1. А, 1977. С. 14, 15.

1806 году сочинений студентов «по части эстетики», и чтение П. Георгиевским лекций по эстетике в Царскосельском лицее[1], и издание в Петербурге в 1804 году перевода трактата Канта «Наблюдения об ощущении прекрасного и возвышенного», и опубликование в 1813 году первого учебника по эстетике для гимназий, написанного Л. Якобом (автор, обобщая сделанное в конце XVIII в. эстетической мыслью Германии, Франции, Англии и исходя из понимания эстетики «преобразователем философии» Кантом, трактовал ее как «науку вкуса»[2]). В 1825 году в Петербурге появился первый обобщающий философский труд по эстетике — «Опыт науки изящного» А. Галича, в котором эстетика излагалась как «строгая наука»[3], а пять лет спустя — его же «Теория красноречия». В 1834 году Галич опубликовал трактат «Картина человека», где наметил основы целостного антропологического учения, осмыслявшего бытие человека в телесном и духовном единстве, включавшем в себе и физиологию, и психологию[4]. Для петербургской культуры стремление соединить гуманитарный подход с естественнонаучным показательно, равно как и то, что, говоря о связи человекоучения с другими отраслями знания — философией, богословием, политикой, моралью, педагогикой, медициной, — Галич выделял его «особенную и самую близкую связь... с искусствами и их теорией — с эстетикой»[5].

Сравнение этой концепции с радищевским анализом Человека выявляет и преемственную связь философско-антропологических воззрений петербургских мыслителей, и их различия, обусловленные принадлежностью Галича к культуре пушкинского Петербурга. А о близости взглядов Пушкина идеям Галича, преподававшего в лицее, свидетельствуют два стихотворных послания, написанных поэтом в 1815 году; в одном из них читаем:

Один в каморке тесной
Вечерней тишиной
Хочу, мудрец любезный,
Беседовать с тобой...

В этом контексте следует вспомнить и магистерскую диссертацию Чернышевского «Эстетические отношения искусства и действительности», защищенную в самом конце рассматриваемого здесь периода истории культуры Петербурга. При всех отличиях его концепции, преломившей материалистическое учение Фейербаха, и от взглядов шеллингианца Галича, и от позиции только что упоминавшегося научного руководителя Чернышевского Никитенко (который в сущности был его первым оппонентом), все три теоретика сходились в *признании*

---

[1] Там же. С. 15, 16.

[2] Якоб Л. Г. Начертание эстетики. СПб., 1813.

[3] Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825. С. 5–8.

[4] Галич А. Картина человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех сословий. СПб., 1834. С. 6–10.

[5] См.: Каган М. С. Александр Галич — философ и эстетик пушкинского Петербурга / / Из истории русской эстетической мысли. Межвузовский сб. научных трудов. СПб., 1993.

самой культурной ценности красоты. Один из главных тезисов Чернышевского — доказательство *универсальности* эстетического отношения, проявляющегося не только в искусстве (как утверждала идеалистическая эстетика Запада, с которой полемизировал молодой философ), но во всей практической жизни и тем самым не отгораживающего искусство от жизни, а сближающего его с ней[1].

4. Место художественной культуры в пушкинском Петербурге

В культурном континууме пушкинского Петербурга особое место заняло искусство, художественное творчество в многообразии его видовых форм. Тому есть несколько причин.

Первая и главная состоит в *уравновешенности, соразмерности, гармоничности* культуры пушкинского Петербурга, ибо если в самой жизни осуществление идеала недостижимо, то художественное удвоение реальности позволяет преодолеть эту ограниченность реального бытия. В иллюзорной художественной реальности можно органично связывать «истину, добро и красоту», о чем мечтала эпоха Просвещения; соединять познание действительности со свободным полетом художественной фантазии, к чему стремился Романтизм; сочетать изображение внешнего мира с выражением мира внутреннего, личностного; воспроизводить движение мысли и жизнь сердца, общественно значимое и интимно-личностное в их единстве. Пушкинское время потому и называют «золотым веком» в истории русской художественной культуры, что оно характеризуется достижением *высочайшей степени такого единства*.

Наиболее полно решить эту задачу могло искусство слова; оно и вышло на авансцену художественной культуры — ее представителем стал Поэт, именем которого названа эпоха. Мудрейший эстетик того времени Белинский выработал свое понимание искусства в литературно-критической деятельности. В литературе ведущее положение переходило от романтического ее рода — поэзии к реалистическому — рассказу, повести, роману; процесс этот развернулся уже в творчестве Пушкина и был теоретически обоснован близким к поэту в юношеские годы эстетиком Галичем, признавшим в 1825 году роман высшей формой словесного искусства, поскольку он синтезирует все ее роды и жанровые структуры[2], а затем Белинским, опиравшимся на опыт Пушкина, Лермонтова, Гоголя, назвавшим роман и повесть типичными «формами времени» и утверждавшим в 1847 году, что они «стали теперь во главе всех других родов поэзии»[3].

Такое значение литературы объясняет и отношение читающей публики к своему Поэту, до того неизвестное русской культуре, и отношение к Поэту

---

[1] См.: Каган М. С. Эстетическое учение Чернышевского. Л.– М., 1958.

[2] См.: Галич А. Опыт науки изящного. С. 214–221.

[3] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 10. С. 315.

самого царя, вынужденного считаться с авторитетом Пушкина и вести с ним игру, которую прежние самодержцы считали ниже своего высочайшего достоинства...

Другая причина выдвижения искусства на авансцену культуры в Петербурге первой половины XIX века — понимание русскими царями, начиная с Петра, значения художественного облика столичного града, эстетизации всего его образа жизни для утверждения мирового престижа, приравнивания к столицам других европейских государств и придания столичному дворянству необходимого эстетического ореола в глазах других сословий. На сооружение дворцов и храмов в Петербурге и его окрестностях, монументальных скульптурных памятников, на собирательство произведений изобразительных искусств, на строительство театров, развитие музыки и хореографии, поощрение творчества художников слова тратились огромные средства. В XIX веке эта политика дала свои плоды — осуществились замыслы Петра и Елизаветы, Екатерины и Павла; город обрел завершенный пластический облик, включивший его в ряд создававшихся веками прекраснейших городов Европы.

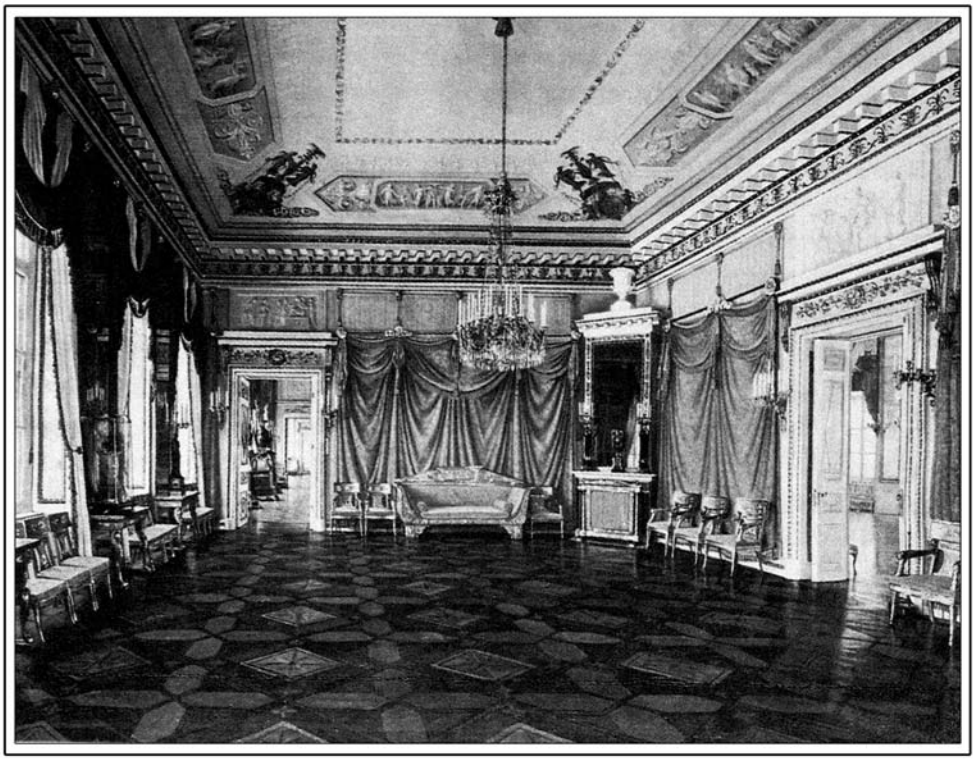
В 1826 году французский литератор Жак Ансело писал из России: «Если верить людям, посетившим различные европейские столицы, ни одну из них нельзя сравнить с Петербургом. И я должен признать, друг мой, что нельзя не испытывать чувство изумления, смешанное с восхищением, при виде этих бескрайних улиц, длину которых глаз не способен измерить, этих площадей, этих набережных, этих широких каналов, раскрывающихся в Неву, этой череды дворцов и зданий, выросших, словно силою колдовства, на зыбкой почве, которую всего сто лет тому назад заразные болота как будто защищали от действия людей»[1]. В 1834 году другой француз, Поль де Жюльвекур, сопоставляя две российские столицы, советовал своему адресату предпочесть посещение Петербурга, образ которого «очаровывает и восхищает»[2]. Правда, не все гости Северной Пальмиры разделяли эти чувства — например, маркиз де Кюстин, но его брюзжание было малоубедительным.

Высокого совершенства достигло в Петербурге и художественное производство во всех отраслях прикладного и декоративного искусства; европейскую известность приобрела мебельная фабрика Гамбса, зарождалось ювелирное дело Фаберже, на Императорском фарфоровом заводе создавались замечательная посуда и скульптура малых форм, достигло расцвета производство декоративных тканей. В столице стал издаваться «Журнал мануфактур и торговли», демонстрировавший эстетический уровень отечественной промышленности, а в 1829 году открылась первая в России промышленная выставка, о которой одна из газет писала, что ее посетители, в том числе иностранцы, «громогласно отдают справедливость русским дарованиям, искусству и терпению и предсказывают нам со временем на мирном поприще такое же превосходство над совместниками, какое

---

[1] De Gréve Cl. Op. cit. P. 226.

[2] Ibid. P. 227, 228.



Неизвестный художник. Первая гостиная Аничкова дворца. 1820-е гг.

мы приобрели на поле брани и побед»[1].

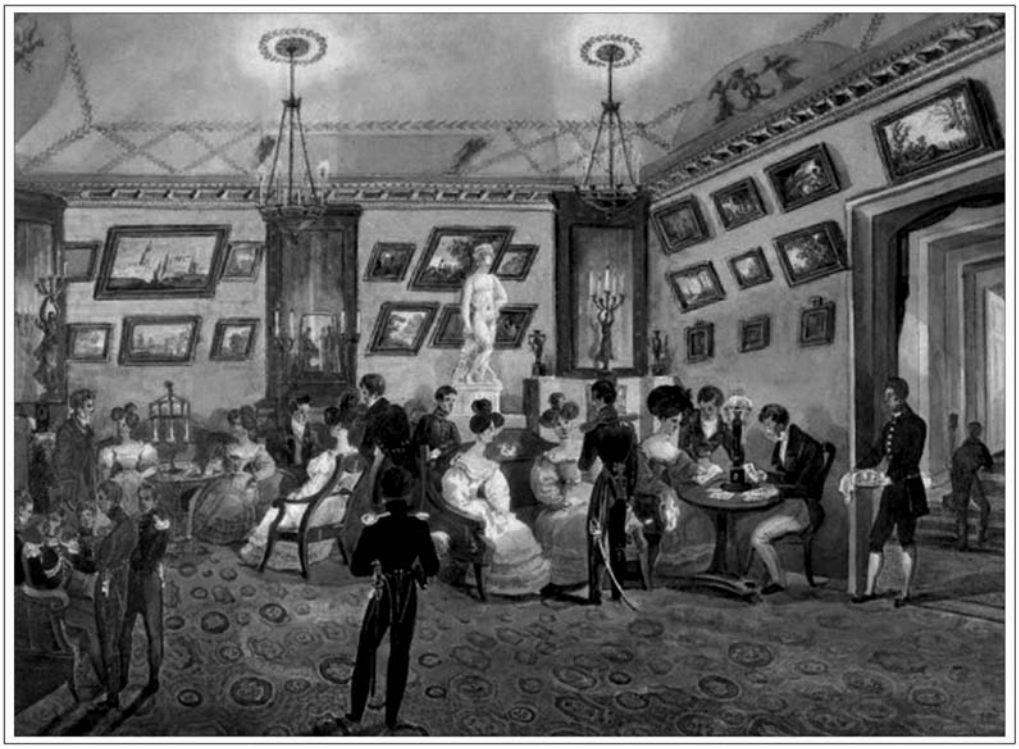
Сопоставляя русский ампир в мебели с западноевропейским, венгерский историк искусства Д. Кес отмечает, что «вначале мебельные формы не свободны от влияния французских и английских образов, но уже очень скоро русское мебельное искусство приобретает совершенно самостоятельный характер», в частности, благодаря тому, что в разработке мебели участвовали крупнейшие архитекторы — В. Стасов, К. Росси и другие.

К сожалению, Д. Кес не разъясняет, в чем состояло своеобразие русского ампира, ограничиваясь общими характеристиками: «исключительная красота, тонкость вкуса, сочная декоративность»[2]; однако приведенные им сравнительные таблицы зарисовок[3] убедительно показывают, что главная отличительная черта русского ампира по сравнению с французским и даже австрийским — *уме-*

[1] Гордин А., Гордин М. Цит. соч. С. 116.

[2] Кес Д. Стили мебели. Будапешт, 1979. С. 172.

[3] Там же. С. 165, 167.



Неизвестный художник. Великосветский салон. 1830-е гг.

ренность декора, стремление к тому, чтобы он не противоречил функциональному назначению предмета (речь идет о действии принципа, который Пушкин назвал *чувством соразмерности и сообразности,* а Красовский — *единством утилитарности и красоты).*

Выдающиеся зодчие эпохи принимали участие и в создании осветительных приборов, посуды, декоративных тканей, что обеспечивало высочайший художественный уровень столичной предметной среды.

В этой среде жили и все другие искусства. Вот как рисовал Гоголь в середине 1830-х годов картину художественной жизни Петербурга: первое место в ней занимает театр. «Петербург — большой охотник до театра», хотя даются в нем в основном «какие-нибудь мелодрамы и водевили»; затем концертная жизнь — на пост в город съезжается из разных стран Европы множество музыкантов, «огромный концерт в пользу инвалидов всегда бывает величественен: четыреста музыкантов! это что-то могущественное...»[1] Несколько позже Д. Григорович описывал

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 6. М., 1937. С. 192, 200.

петербургские «дома, в которые раз в неделю, в определенный день собиралось самое разнообразное интеллигентное общество — дамы большого света, сановники, музыканты, литераторы, актеры. Новый талант, к какой бы он области искусства ни принадлежал, — находил здесь первое поощрение. Здесь Глинка пел свои романсы и играл отрывки из «Руслана»; здесь читали комедию Островского «Банкрот» до ее появления в печати; здесь граф А. К. Толстой и А. Н. Майков читали свои стихи и т. д. Радушие и приветливость встречали здесь каждого без различия его светского положения. Вечер оканчивался обыкновенно скромным ужином, — говорю скромным, по отсутствию в нем всякой претензии на хвастливое угощение; хозяева к тому же не отличались особенным богатством, хотя и носили знатные фамилии; роскошь заменялась остроумием; живые рассказы, веселость, общее благодушное настроение. Признаки просвещенной жизни выражались также в стремлении к изящной обстановке дома, собиранию картин, ценных художественных предметов. Одна за другой открывались галереи картин. Между богатыми людьми — страстными любителями художеств — были, конечно, лица, подражавшие им из тщеславия; но результат все-таки был хороший: Петербург обогащался художественными произведениями..., глазам не верилось, чтоб в Петербурге, помимо Эрмитажа, находилось в частных руках столько художественных сокровищ»[1].

Петербург в первой половине XIX века — «самый интересный и богатый по музыкальным событиям город России»: «Чуть ли не в каждой семье кто-нибудь пел или играл на фортепьяно, гитаре, арфе... Обучение музыке стало частью воспитания...»[2] В быт города вошли музыкальные вечера — например, вечера Виельгорского (в течение почти 20 лет их посещало до 300 с лишним человек!). В 1802 году было создано Филармоническое общество, регулярно дававшее концерты[3]. Функционировали три театра — Большой, Малый и Михайловский, в них выступали отечественные труппы и гастролеры из Франции, Германии, Италии. (В Москве же в первой половине века почти не было симфонических концертов[4].)

Правда, уровень вкуса и эстетических потребностей в Петербурге можно считать высоким лишь относительно — рецензент «Современника» писал в 1849 году об отношении столичной публики к выставке в Академии художеств: «Что за искусстволюбивый город Петербург! — невольно скажете вы, освобождаясь из наполненных посетителями зал, в которых вам порядочно натолкали бока. Но позвольте разочаровать вас, любезный читатель, в этом мнении о Петербурге. Он преимущественно город деловой, официальный и искусства любит он только по обязанности...» И далее: «На лошадиных скачках, бегах и гуляньях всякого рода

---

[1] Григорович Д. Скучный город // Петербург — Петроград – Ленинград в русской и советской литературе. М., 1986. С. 82, 83.

[2] Хопрова Т., Крюков А., Василенко С. Очерки по истории русской музыки XIX века. Изд. 2-е. М.; Л., 1965. С. 3.

[3] Там же. С. 25.

[4] Там же. С. 267.

бывает народу гораздо более, чем в Академии художеств, — где после всего этого беспрестанно восхваляемая эстетичность петербургских жителей?»[1]

Впрочем, историк художественной культуры, приводящий это суждение, справедливо отмечает, что в Москве дело обстояло не лучше. Вместе с тем он приводит интересное объяснение, которое дал «некоторому равнодушию» московской публики к современной живописи художник К. Рабус: «...оно происходит... от недоверия к самому искусству, слишком недавно проявившемуся между нас живо и деятельно...»[2] Так что проблема уровня вкуса и эстетических потребностей горожан связана и с неравномерностью развития разных видов искусства. Белинский имел основание сказать в 1847 году о «жалком положении живописи нашего времени»[3]. Даже если считать такую оценку преувеличенной, несомненно неравное положение живописи и литературы в художественной культуре страны в первой половине XIX века.

В это время в Петербурге значительно расширился круг читателей художественных журналов и театралов. Описывая в только что цитированной статье особенности художественной жизни столицы, Гоголь специально подчеркнул, что «театр, концерты — вот те пункты, где сталкиваются классы петербургских обществ и имеют время вдоволь насмотреться друг на друга»; писатель обращал внимание на то, что в сенях Александровского театра «собравшийся народ осаждает грудью раздавателя билетов», и толпу осаждающих составляют не только «лакеи всякого рода», но и «чиновный люд, желающий добыть билет для самих себя»[1].

Была, наконец, еще одна причина высокого веса искусства в культуре Петербурга — *необходимость художественного осмысления противоречий, с такой остротой проявлявшихся в жизни российской столицы,* поскольку искусство обладает особой способностью выявлять и представлять для всеобщего осознания и переживания еще недоступные научно-философско-теоретическому анализу процессы. Не случайно Пушкин и Гоголь вскрыли все эти, только намечавшиеся и лишь в эпоху Достоевского достигшие высшего накала, коллизии, как не случайно и то, что спустя два десятилетия петербургский мыслитель Н. Добролюбов впервые в истории эстетической мысли заговорил о прогностически-пророческих возможностях искусства, увидев их в романах другого петербуржца — И. Тургенева. Критик особенно высоко оценил способность писателя улавливать «веяние новых требований жизни», понимать «передовое движение настоящего времени»[4], «то движение, которое, неприметно для нас, давно уже совершилось в обществе»[5] и которое литература, в отличие от теоретического знания, замечает первой.

В такой духовной атмосфере резко возрос социальный статус художника. Тут нельзя не вспомнить и многочисленные горделивые стихи Пушкина, вплоть до

---

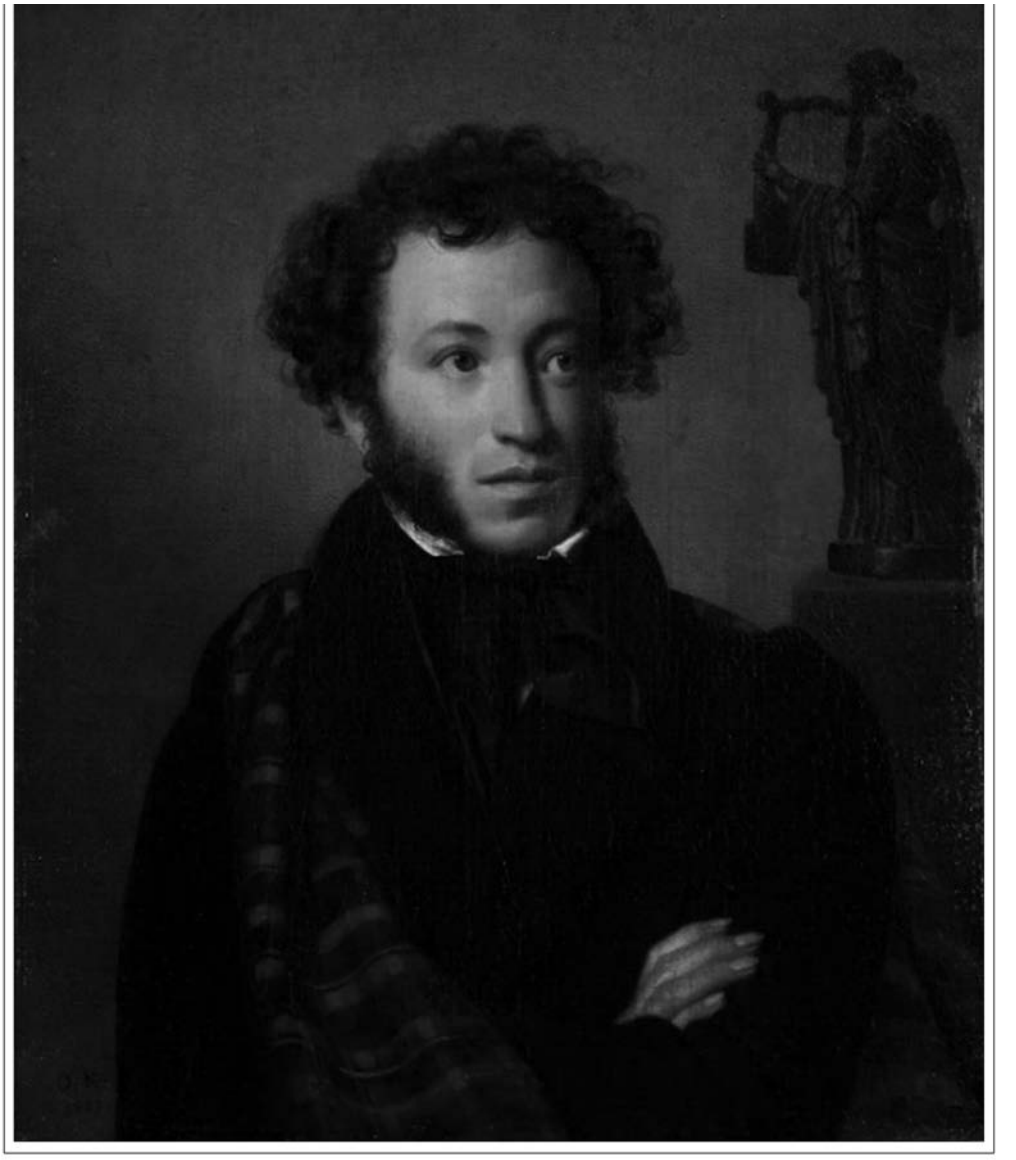
[1] Цит. по: Русская художественная культура второй половины XIX в. С. 234, 235.

[2] Там же. С. 235.

[3] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 10. С. 311.

[4] Гоголь Н. В. Цит. соч. Т. 6. С. 192.

[5] Добролюбов Н. А. Избр. соч. М.; Л., 1947. С. 223. Там же. С. 26, 104, 139 и др.



О. А. КИПРЕНСКИЙ. Портрет А. С. Пушкина. 1827



В. А. ТРОПИНИН. Портрет А. С. Пушкина. 1827

знаменитого «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», и его поведение с царями, существенно отличное от поведения Ломоносова или Державина, и появление в русской живописи в начале XIX века автопортрета — жанра, неизвестного предыдущему столетию, несмотря на популярность портрета как такового. «Автопортрет, — замечает исследователь, — стал формой борьбы за утверждение прав художника на индивидуальное отношение к себе и к своему искусству»[1]. Интересно, что аналогичный процесс развивался в литературе — в автобиографическом наполнении лирики Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Лермонтова, Пушкина. Мало того, и музыка стала пониматься романтиками как «звучащая автобиография» композитора.

С высоким статусом искусства в пушкинском Петербурге связано не только сравнительно равномерное развитие всех его видов — от литературы до архитектуры, но и *прямые контакты, взаимодействия, взаимоопосредования разных искусств:* Глинка и Виельгорский пишут романсы на стихи Жуковского, Одоевский помогает Глинке в создании «Жизни за царя», Глинка и Даргомыжский пишут оперы на сюжеты произведений Пушкина; Пушкин поэтически описывает свои впечатления от «Юноши, играющего в бабки» Пименова и посещения мастерской Орловского, от «Последнего дня Помпеи» Брюллова, от «Галереи 1812 года»; Кипренский и Тропинин пишут портреты Пушкина, многие художники иллюстрируют его произведения; в 1830-е годы начинается систематическое издание иллюстрированных книг, а в 1838 году К. Полевой основал первый в стране иллюстрированный журнал «Живописное обозрение» и привлек к работе в нем крупнейших рисовальщиков того времени — А. Агина, Г. Гагарина, В. Тимма, Ф. Толстого и др.; мастера изобразительного искусства создают серии рисунков, гравюр, картин, посвященных архитектуре города...

Важно ощутить и осмыслить, что связи между разными видами искусства в художественной культуре пушкинского Петербурга были не только внешними, ситуативными, но и глубинными, структурными. Поэзия Пушкина и музыкальна, и пластична, живопись Брюллова и поэтична, и музыкальна, оперы Глинки и живописны, и поэтичны. Точно так же архитектура Воронихина, Захарова, Росси, Стасова не только архитектонична, но и скульптурна, а вступавшая с ней в синтез монументально-декоративная скульптура Орловского, Щедрина, Демута-Малиновского не только пластична, но и тектонична (едва ли не самый яркий пример — Ростральные колонны). Вместе с тем можно сказать без всякой метафоризации, что поэзия Пушкина в высшей степени архитектонична, — вспомним хотя бы строение онегинской строфы; архитектура Росси истинно симфонична.

Эта тема заслуживает специального искусствоведческого анализа, который подтвердил бы свойственное художественной культуре пушкинского Петербурга и ставшее традиционным взаимодействие искусств — не случайно петербургский поэт Блок будет говорить о единстве всех искусств как о примете русской художественной культуры; он мог бы уточнить — «в ее петербургском варианте».

[1] Турчин В. Эпоха романтизма в России. Л., 1981. С. 184, 185.

Сказанное в этой главе можно было бы резюмировать сопоставлением портретов Пушкина, написанных в одном и том же 1827 году Кипренским и Тропининым. Это сравнение выявляет различие художественных культур Петербурга и Москвы так же точно, как сопоставление женских портретов Левицкого и Рокотова в XVIII веке, и не только потому, как обычно пишут искусствоведы, что Кипренский был романтик, а Тропинин — реалист, а еще и потому, что первый смотрел на Пушкина глазами *петербуржца,* соотнося облик поэта с его государственным, национальным, историческим масштабом, а второй представлял поэта «по-московски» — как вдохновенную личность.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
Время драматического диалога: Петербург Достоевского

1. О смысле понятия «Петербург Достоевского»

Выражением этим чаще всего обозначают места, где жили сам писатель и его герои, иногда — архитектурный облик города тех лет и совсем редко — тип культуры, сложившийся в эти годы в российской столице, хотя ее история глубоко и прочно связана с именем великого писателя.

Между тем формула «Петербург Достоевского» сопоставима с формулой «пушкинский Петербург». Основанием для этого является созданный в «Белых ночах» и «Бедных людях», в «Преступлении и наказании» и в «Униженных и оскорбленных», в «Идиоте», «Подростке», «Бобоке» и прочно вошедший в наше сознание «второй Петербург» — поразительная по проникновенности и выразительности *образная модель реального Петербурга*.

Этот образ начал складываться уже через десять лет после смерти Пушкина, в последние годы жизни Белинского, в прямой преемственности с видением Петербурга Гоголем и формировался почти до конца века. Следовательно, хронологически «Петербург Достоевского» соотносится со второй половиной века, как «пушкинский Петербург» — с первой половиной. 1840-е годы, разделяющие и связывающие эти два периода, по праву считают временем переходным в истории русской культуры, временем смены поколений, принципов, идей, художественных героев[1].

Рубеж, разделяющий два периода в жизни города, был не только переломом в истории отечественной культуры — прежде всего он был отмечен событиями политической жизни страны: позорным поражением России в Крымской войне, которая, по образному выражению В. Стасова, «отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия»[2]; сменой царя; подготовкой и осуществлением реформ начала 60-х годов. Эти события касались, конечно, всей страны, но в жизни столицы они проявились особенно драматично.

---

[1] Русская художественная культура второй половины XIX века. С. 92.

[2] Стасов В. В. Избр. соч. Т. 2. М., 1952. С. 414.

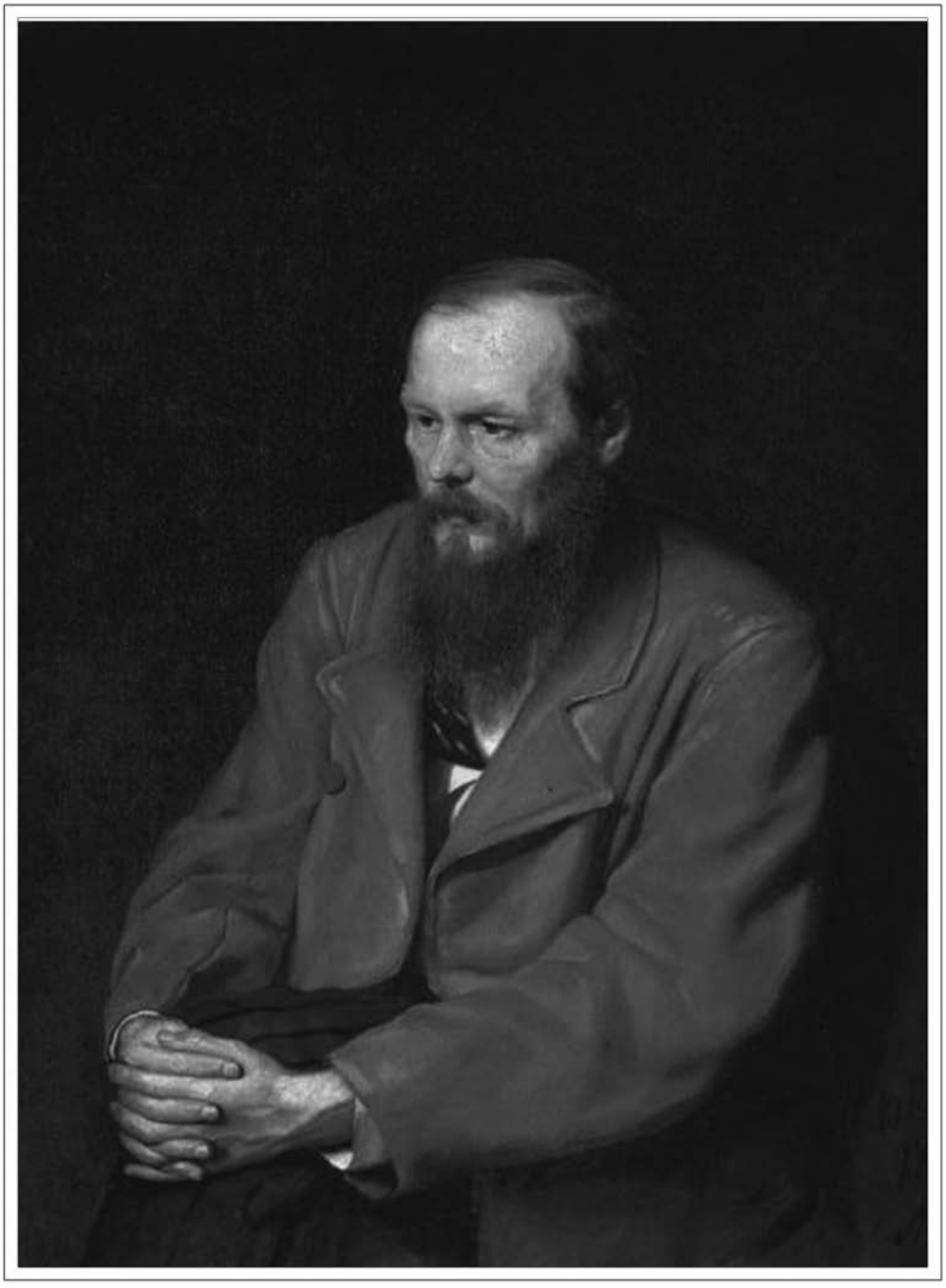
Россия вступила на путь капиталистического развития, оставаясь феодальным государством, и ее столица была узлом возникавших противоречий — здесь с наибольшей остротой сталкивались революционно-демократическая и официально-монархическая идеологии, реформистский либерализм и народнический терроризм, религиозно-идеалистическое сознание и материализм, отчасти позитивистского, отчасти марксистского типа. И эти противоборства разворачивались в напряженном поле взаимодействия самодержавия и капитала. Влияние на культуру самодержавной власти оставалось прежним, капитал же существенно модифицировал ее, формировал новый строй общественного сознания. Изменялся образ города, в котором главным элементом становился не дворец, а «спекулятивный дом» — многоэтажный и многоквартирный, сдававшийся в наем... Рождались и новые условия художественного творчества.

«Никогда еще русская литература, — горестно восклицал Д. Мережковский в конце XIX века, — не была так беззащитна перед грубым насилием нового, с каждым днем вырастающего денежного варварства, перед властью капитала... Страшно становится, когда видишь, что литература, поэзия — самое воздушное и нежное из всех созданий человеческого духа, все более и более предается во власть этому всепожирающему Молоху, современному капитализму!..»[1]

Особенности столичной жизни в 1880-е годы обстоятельно описал Н. Шелгунов в фундаментальной работе «Очерки русской жизни», возвращаясь к традиции сопоставления Петербурга и Москвы, заложенной дискуссией славянофилов и западников: «...Петербург императора Николая был щеголеватый, шикарный и вполне европейский город. Казовою его улицей был Невский проспект, на котором весь Петербург собирался от 2 до 3 часов. Это было действительно что-то блестящее, нарядное, праздничное... После Крымской войны и особенно после освобождения (крестьян. — *М. К.)* Невский, этот главный нерв Петербурга, утрачивает свой праздничный, “парадный” характер, становится обыкновенною городской улицей...

Но как бы Петербург ни менялся прежде внешним образом, в нем была одна особенность, которую он сознавал и которой гордился: Петербург считал себя головой России, и это главенство Россия за ним признавала», ибо он «просвещал и культивировал полудикую крепостную провинцию, обучая ее внешним европейским манерам». Впрочем, поправляет себя Шелгунов, еще во времена Белинского Петербург «обнаруживал магнитные свойства и тянул к себе тех, кто хотел думать и учиться... Где ж, в самом деле, можно было лучше учиться, и лучше думать, и лучше чувствовать, и лучше стремиться, как не в тогдашнем Петербурге? И вот из этих-то тянувшихся к Петербургу из разных концов России людей Петербург создал своих знаменитых публицистов, критиков, профессоров, ученых... К нему прислушивались, у него учились, от него исходил умственный свет, от него ожидали всего, да и в действительности получили очень много. Освобождение кре-

[1] Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях русской литературы. СПб., 1893. С. 19.



В. Г. ПЕРОВ. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872

стьян, гласный суд, земство, всеобщая воинская повинность, — одним словом, все, что создало большой простор для развития всех материальных и духовных сил России, — все это вышло из Петербурга»[1].

В своих «Воспоминаниях» Шелгунов подчеркивал, что Петербург был для всей России «источником общественных идей», это объясняло сильное тяготение к нему провинциальной и московской молодежи, «точно люди чувствовали, что они там понадобятся»; город «казался... единственной светлой точкой России, где можно жить»[2]. По свидетельству В. Засулич, в начале 1860-х годов Петербург представлялся из провинции «лабораторией идей», «центром жизни, движения, деятельности»[3].

Таким образом, именно в столице по-прежнему пролегала *магистральная дорога развития российской культуры* — идеологической, философской, научной, технической, художественной; здесь сложились учения Чернышевского и Добролюбова, Писарева и Ткачева, Лаврова и Михайловского, Каткова и Леонтьева; здесь издавались «Отечественные записки» Некрасова и Панаева; здесь в 1863 году произошел «бунт 14 студентов» Академии художеств, положивший начало движению передвижников, а в конце века родились объединение художников и журнал «Мир искусства»; здесь действовала «Могучая кучка» российских музыкантов; здесь расцвели русские опера и балет; здесь приобрел наиболее яркие формы поворот к новым функциональным, конструктивным и стилевым принципам в архитектуре и градостроительстве; здесь же образовался центр русской моды (в столице появилось множество специальных журналов: «Меркурий мод», «Вестник моды», «Мода и новости», «Модный свет» и др.)[4].

К концу 1860-х годов около десяти процентов населения города приходилось на представителей интеллигентных профессий, причем значительную часть составляло студенчество, пополнявшееся все больше выходцами из низших социальных слоев[5]. Падение крепостничества сделало разночинца главным деятелем освободительного движения.

Противоречия, которые вызревали в культуре Петербурга в первой половине века и осознавались Пушкиным и Гоголем как противостояние феодальной государственности и представлявшего новую социальную силу, но еще бессильного «маленького человека», развились во второй половине столетия в *прямое, открытое, драматическое противоборство,* в котором он стал превращаться из жертвы в мстителя, из одинокого страдальца в члена сплоченной политической организации, из несчастного безумца в теоретически обосновывающего свои действия

---

[1] Шелгунов Н. Очерки русской жизни. СПб., 1895. С. 550–552.

[2] Шелгунов Н. Н. Воспоминания. Пг., 1923. С. 63.

[3] Засулич В. Воспоминания. М., 1931. С. 20.

[4] Евсина Н. А. Интерьер // Русская художественная культура второй половины XIX века. С. 343, сл.

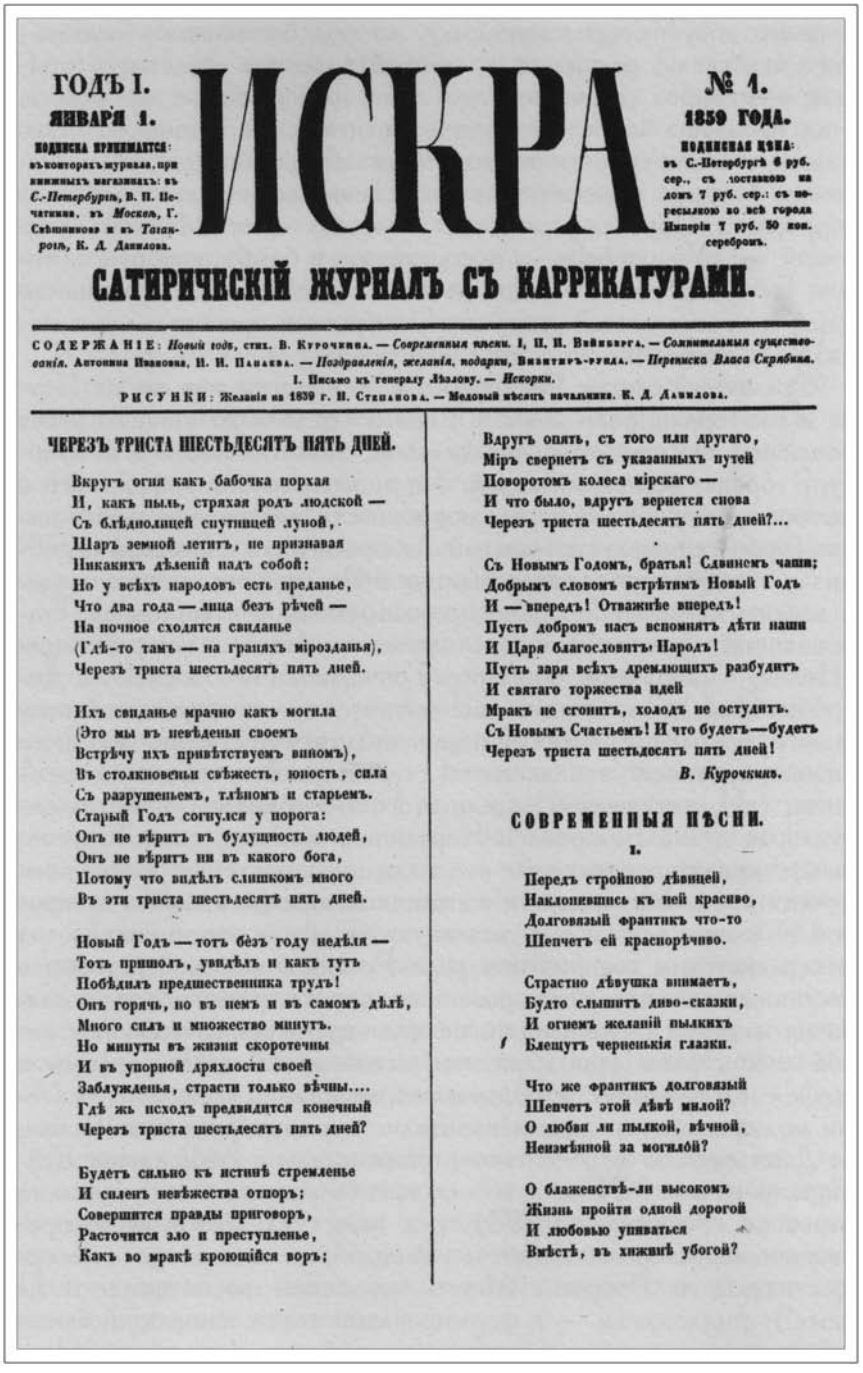
[5] Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л., 1972. С. 51.

террориста. Смутная угроза обезумевшего героя «Медного всадника» — «Ужо тебе!» — превратилась в бомбу, которую потомок Евгения бросал в ясном уме и твердой памяти в реального царя, и нравственный ригоризм декабристов преобразился в макиавеллистескую по сути этику народовольцев.

Столичный статус Петербурга и унаследованная им от Петра и Екатерины роль «окна в Европу» делали возникшую здесь коллизию *всесторонней, тотальной,* захватывавшей всю культуру города, всепроникающей. *Политически* она выражалась в вытеснении дворянской революционности действиями разночинцев (процесс, зафиксированный Лениным в его известной периодизации революционного движения в России); *экономически* — в выходе на арену дельцов, промышленников и торговцев, становившихся «героями нового времени» (такова конфронтация Штольц — Обломов, описанная Гончаровым и объясненная Добролюбовым); *теоретико-идеологически* — в формировании у нового поколения интеллигенции культа естественно научного знания, противопоставлявшегося старой аристократической идеологии (художественная модель этого антагонизма — интеллектуальная дуэль Базарова и Кирсанова, запечатленная Тургеневым); *культурологически* — в дальнейшем обострении конфронтации славянофилов и западников, превратившейся во второй половине века в ожесточенную борьбу «почвенников» с их мессианистским восприятием роли России в мировой истории и космополитически ориентированных идеологов единого пути развития мировой цивилизации, не делающего исключения для какой-либо страны (так марксизм, осваивавшийся Плехановым и его последователями, вступил в непримиримый конфликт со всеми модификациями идеи некапиталистического развития России, от Данилевского до Леонтьева; примечательно утверждение публициста начала XX века, что со времен выхода в свет русского перевода «Капитала» (1872) труд этот стал «без всякого преувеличения, наиболее влиятельной силой, которая когда-либо существовала в России... Много поколений воспитывалось на нем»[1]); *философски* — в формировании новых концепций бытия и методологических парадигм, опиравшихся уже не на религиозно окрашенный идеализм Шеллинга и Гегеля, а на материализм Фейербаха, затем на политическую экономию Миля, социологию Прудона, позитивистскую психологию Спенсера, наконец, на учения Конта и Маркса: так развивалось в Петербурге во второй половине XIX века философское сознание — от Герцена и Чернышевского к Писареву и позитивистам типа Лелевича и Вельямовича, с одной стороны, к «субъективной социологии» Михайловского — с другой, к марксизму Плеханова и Ленина — с третьей; *художественно* — в напряженных поисках синтеза пушкинского и гоголевского начал в литературе и искусстве, в столкновении идеи гражданского служения художника и его нравственно-эстетической суверенности, в поисках сочетания социально-критического пафоса, доходившего до щедринского гротеска, развивавшего гоголевскую традицию, и объективного изображения жизни, неподвластного никаким односторонним позициям идеологов.

---

[1] Изгоев А. С. Из истории российского невежества // Русская мысль. 1908. Кн. 8. С. 140.



ГОДЪ I.
ЯНВАРЯ 1.

Подписка принимается: въ конторахъ журнала, при книжныхъ магазинахъ: въ *С.-Петербургѣ*, В. П. Печаткина, въ *Москвѣ*, Г. Скѣшникова и въ *Таганрогѣ*, К. Д. Данилова.

ИСКРА

№ 1.
1859 ГОДА.

Подписная цѣна: въ С.-Петербургѣ 6 руб. сер., съ доставкою на домъ 7 руб. сер.; съ пересылкою во всѣ города Имперіи 7 руб. 50 коп. серебромъ.

САТИРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ СЪ КАРРИКАТУРАМИ.

СОДЕРЖАНІЕ: *Новый годъ*, стих. В. Курочкина. — *Современныя пѣсни*. I, П. И. Вейнберга. — *Солнительныя существованія*. Антонина Ивановна, И. И. Панаева. — *Поздравленія, желанія, подарки*, Виниграт-рунда. — *Переписка Власа Скрябина*. I. Письмо къ генералу Хвалову. — *Искорки*.
РИСУНКИ: Желанія на 1859 г. И. Степанова. — Медовый мѣсяцъ начальника. К. Д. Данилова.

ЧЕРЕЗЪ ТРИСТА ШЕСТЬДЕСЯТЪ ПЯТЬ ДНЕЙ.

Вкругъ огня какъ бабочка порхая
И, какъ пыль, стряхая родъ людской —
Съ блѣдолицей спутницей луной,
Шаръ земной летитъ, не признавая
Никакихъ дѣленій надъ собой:
Но у всѣхъ народовъ есть преданье,
Что два года — лица безъ рѣчей —
На почное сходятся свиданье
(Гдѣ-то тамъ — на граняхъ міроздданья),
Черезъ триста шестьдесятъ пять дней.

Ихъ свиданье мрачно какъ могила
(Это мы въ невѣденьи своемъ
Встрѣчу ихъ привѣтствуемъ виномъ),
Въ столкновеньи свѣжесть, юность, сила
Съ разрушеньемъ, тлѣномъ и старьемъ.
Старый Годъ согнулся у порога:
Онъ не вѣритъ въ будущность людей,
Онъ не вѣритъ ни въ какого бога,
Потому что видѣлъ слишкомъ много
Въ эти триста шестьдесятъ пять дней.

Новый Годъ — тотъ безъ году недѣля —
Тотъ пришолъ, увидѣлъ и какъ тутъ
Побѣдилъ предшественника трудъ!
Онъ горячъ, но въ немъ и въ самомъ дѣлѣ,
Много силъ и множество минутъ.
Но минуты въ жизни скоротечны
И въ упорной дряхлости своей
Заблужденья, страсти только вѣчны....
Гдѣ жъ исходъ предвидится конечный
Черезъ триста шестьдесятъ пять дней?

Будетъ сильно къ истинѣ стремленье
И силенъ невѣжества отпоръ;
Совершится правды приговоръ,
Расточится зло и преступленье,
Какъ во мракѣ кроющійся воръ;
Вдругъ опять, съ того или другаго,
Міръ сверпетъ съ указанныхъ путей
Поворотомъ колеса мірскаго —
И что было, вдругъ вернется снова
Черезъ триста шестьдесятъ пять дней?...

Съ Новымъ Годомъ, братья! Сдвинемъ чаши;
Добрымъ словомъ встрѣтимъ Новый Годъ
И — впередъ! Отважнѣе впередъ!
Пусть добромъ насъ вспомнятъ дѣти наши
И Царя благословитъ Народъ!
Пусть заря всѣхъ дремлющихъ разбудитъ
И святаго торжества идей
Мракъ не сгонитъ, холодъ не остудитъ.
Съ Новымъ Счастьемъ! И что будетъ — будетъ
Черезъ триста шестьдесятъ пять дней!

В. Курочкинъ.

СОВРЕМЕННЫЯ ПѢСНИ.

I.

Передъ стройною дѣвицей,
Наклонившись къ ней красиво,
Долговязый франтикъ что-то
Шепчетъ ей краснорѣчиво.

Страстно дѣвушка внимаетъ,
Будто слышитъ диво-сказки,
И огнемъ желаній пылкихъ
Блещутъ черненькія глазки.

Что же франтикъ долговязый
Шепчетъ этой дѣвѣ милой?
О любви ли пылкой, вѣчной,
Неизмѣнной за могилой?

О блаженствѣ-ли высокомъ
Жизнь пройти одной дорогой
И любовью упиваться
Вмѣстѣ, въ хижинѣ убогой?

Журнал «Искра». № 1. 1859

Конечно, в петербургской художественной культуре второй половины XIX века существовали и крайние позиции — открытая тенденциозность и программа «чистого искусства»; и все же отличительная черта петербургской культуры этого времени — *верность пушкинской традиции*. Достоевский был не одинок, к этому идеалу стремился и его великий современник Чайковский: в операх и романсах он «переводил» на язык музыки творчество Пушкина, а в симфониях воплощал противоречия жизни — ведь за фантастическим образом Рока, с которым трагически сталкивается Личность, стояла совершенно реальная сила неподвластных индивиду социальных законов — той же жестокой государственности, символом которой был у Пушкина Медный всадник.

Ощущение безумия, бреда, фантасмагоричности происходящего порождалось *реальной гротескностью Петербурга* — такое ощущение зародилось еще у Гоголя, на исходе пушкинской эпохи, а вполне трезвый, рационалистичный петербуржец Салтыков-Щедрин, создавший фантастический шарж на биографию столицы в «Истории одного города», объяснял эту фантасмагорию в искусстве абсурдностью самой жизни, превзойти которую вообще неспособно человеческое воображение. Высокий сатирический потенциал, характерный для петербургской культуры с самого начала ее истории, получил дальнейшее развитие во второй половине XIX века. «Санкт-Петербургские ведомости» могли писать в 1857 году в связи с появлением «Губернских очерков» Щедрина, иллюстраций к ним П. Анненского, карикатур Н. Степанова, «осознанной самим обществом потребности сатиры»[1]. Примечательно широкое распространение сатирических журналов, целая серия которых издается с конца 1850-х годов в Петербурге, а рядом с ними — уличных юмористических листков (в 1858 г., например, их вышло так много, что они, как утверждал современник, грозили «наводнить собою петербургскую книжную торговлю»)[2]. Здесь родился Кузьма Прутков. Поразительная такая цифра: в журнале «Искра» работало более ста карикатуристов! Именно в столице Российской империи сатирическое направление публицистики имело особую силу; оно проникло и в творчество Достоевского, имевшее, казалось бы, совсем иной — психолого-аналитический и философско-обобщающий — характер.

Закономерно, что именно петербургская культура сформулировала устами Герцена и Чернышевского два вопроса, ставшие основными не только для русской литературы XIX—XX веков, но в сущности для всей отечественной общественной мысли: «Кто виноват?» и «Что делать?». Столь же закономерно, что здесь были опубликованы первые повести Достоевского, здесь трагически прервалась его деятельность после разгрома кружка петрашевцев и осуждения молодого писателя на десятилетнюю каторгу и ссылку, здесь осмыслял он судьбу страны в условиях жестокой альтернативы: каким должен быть способ разрешения социальных про-

---

[1] См.: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX в. М., 1991. С. 133, сл.

[2] Ямпольский И. Г. Сатирические и юмористические журналы 1860-х годов. Л., 1973. С. 17; Ямпольский И. Г. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра». М., 1964.

тиворечий — революционным или культурно-воспитательным? Политическим или нравственным? Религиозным или эстетическим?

Российская драма продолжала разыгрываться на петербургской сцене, и в романах Достоевского она получила такое же глубокое, полное и яркое художественное воплощение, как за полвека до этого в творчестве Пушкина. Созданные Достоевским образы стали *совокупным портретом города именно в этой обостренной конфликтности*; не случайно убийство — сюжетный ход едва ли не каждого романа писателя («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»); такого русская литература еще не знала.

Перефразируя известные слова Белинского о «Евгении Онегине», можно сказать, что романы Достоевского являются *энциклопедией петербургской жизни его времени;* именно отсюда проистекает выявленный и блестяще описанный М. Бахтиным *диалогизм* его романов[1]. Не касаясь полемики А. Луначарского и позднее В. Днепрова с М. Бахтиным по поводу позиции автора в развертываемой им диалогической ткани романов, сейчас подчеркну другое: независимую от трактовки его творчества литературоведами *обусловленность диалогизма романов Достоевского условиями бытия писателя — не только социально-историческими и не только национальными, но и более конкретно — петербургскими*. Именно отсюда неразрешимое столкновение противоположных позиций в его мировоззрении, которое подчеркивал еще Мережковский: «...у него два лица — Великого Инквизитора, предтечи Антихриста, и старца Зосимы — предтечи Христа. И никто не мог решить, иногда сам Достоевский не знал, какое из этих двух лиц подлинное...»; ему «и предстояла задача соединить несоединенное...» Это касалось не только религиозно-нравственных воззрений писателя, но и всех других сторон его миросозерцания: «...сам Достоевский иногда чувствовал, что его необыкновенная всечеловеческая любовь к Европе похожа на обыкновенную человеческую ненависть...»; «Начав за здравие, Достоевский кончает за упокой не только европейской, но и русской Европы — русской интеллигенции. Тут в его суждениях такое же противоречие между первою посылкою и последним выводом, как и в суждениях о западноевропейской культуре». То же в отношении писателя к реформам Петра и его детищу — тут «что ни мысль, то провал в бездонное противоречие»[2]. В. Шкловский обратил внимание на то, что в записной книжке писателя после цитаты «Люблю тебя, Петра творенье» значится: «Виноват, не люблю его»[3].

Это была истинная *амбивалентность,* буквально по З. Фрейду: единство любви и ненависти, влечения и отталкивания. Как точно заключил Анциферов, восприятие Достоевским Петербурга неоднозначно, его чувство «многогранно и с трудом поддается анализу», ибо соединяет и восхищение и ужас[4]. Вот почему

---

[1] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963.

[2] Мережковский Д. С. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 87, 92–94, 97.

[3] Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 40.

[4] Анциферов Н. Петербург Достоевского. Пг., 1923. С. 44.

односторонним представляется утверждение А. Штейнберга, что Достоевский «очень подозрителен по отношению к Петербургу и ко всему петербургскому периоду русской истории»[1]. Такое упрощение тем более странно, что завершается исследование предвосхищающим бахтинскую концепцию тезисом о «философском диалоге с другими и с самим собой» как сути творчества писателя[2].

«Если бы многоплановость и противоречивость была дана Достоевскому или воспринималась им только как факт личной жизни», его творчество было бы совсем другим — романтически-монологическим, решительно утверждал Бахтин. «Многоплановость и противоречивость» великий писатель «находил и умел воспринимать не в духе, а в объективном социальном мире... Сама эпоха сделала возможным полифонический роман»[3]. И далее: «Достоевский обладал гениальным даром слышать диалог своей эпохи или, точнее, слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие»[4].

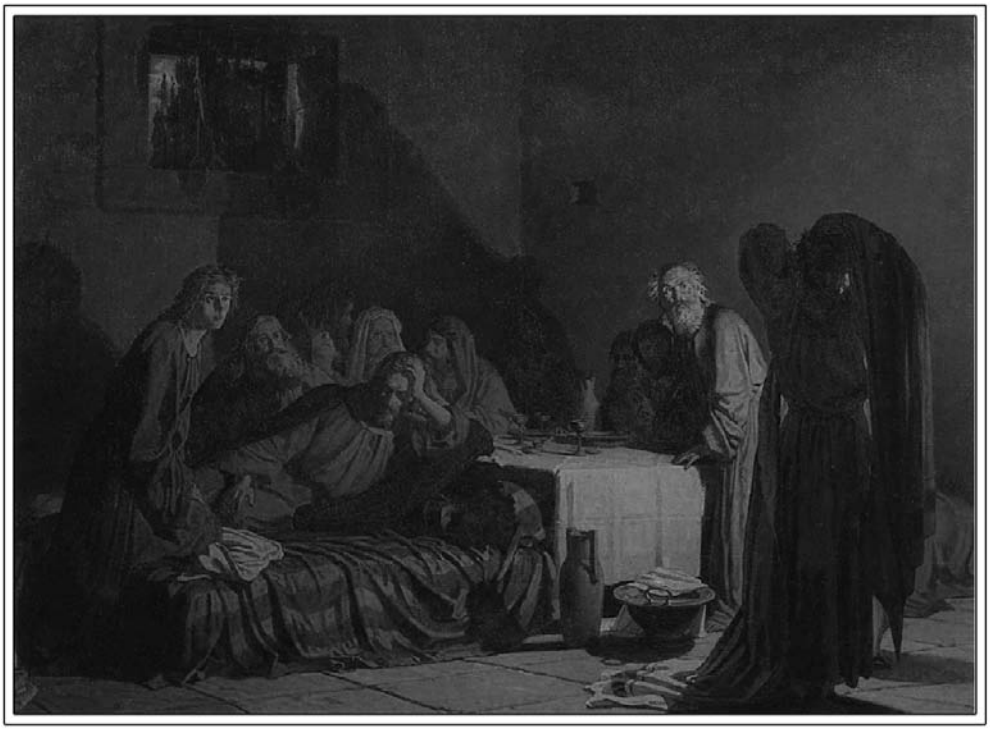
Приведя соображения немецкого литературоведа О. Кауса, Бахтин подтвердил: «Действительно, полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп...» Здесь «противоречивая сущность» общественной жизни «должна была проявиться особенно резко», а «индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно яркой и полной. Этим создавались объективные предпосылки существенной многоплановости и многоголосности полифонического романа»[5]. К этим точным словам можно только добавить, что «особенно резко», «особенно полно и ярко» ситуация эта проявилась в *российской столице,* и потому искусство Достоевского должно было родиться именно в ней, подобно тому, как в предыдущей фазе своей истории этот город породил творчество Пушкина и Гоголя.

Впрочем, это ощущал и сам Бахтин, заключив вторую главу своего исследования словами: «Все, что он (Достоевский. — *М. К.)* видит и наблюдает, — и петербургские трущобы, и Петербург монументальный... все это вовлекается в диалог»[6].

Вот почему трудно согласиться с распространенным утверждением, будто Достоевский — «национальный философ России», будто «отвлеченное понимание философии» свойственно Западу, Россия же рождает иной тип философствования — художественный[7]. Учения Вл. Соловьева и Н. Бердяева, Н. Чернышевского и Г. Плеханова имеют строго теоретическую форму, однако они не менее характерно русские, чем воззрения Достоевского. Видимо, дело не в националь-

---

[1] Штейнберг А. З. Система свободы Достоевского. Берлин, 1923. С. 41. Там же. С. 144.
[2] Там же. С. 144.
[3] Бахтин М. М. Цит. соч. С. 37.
[4] Там же. С. 119.
[5] Бахтин М. М. Цит. соч. С. 36.
[6] Там же. С. 102.
[7] См., например, Штейнберг А. З. Цит. соч. С. 9, сл.

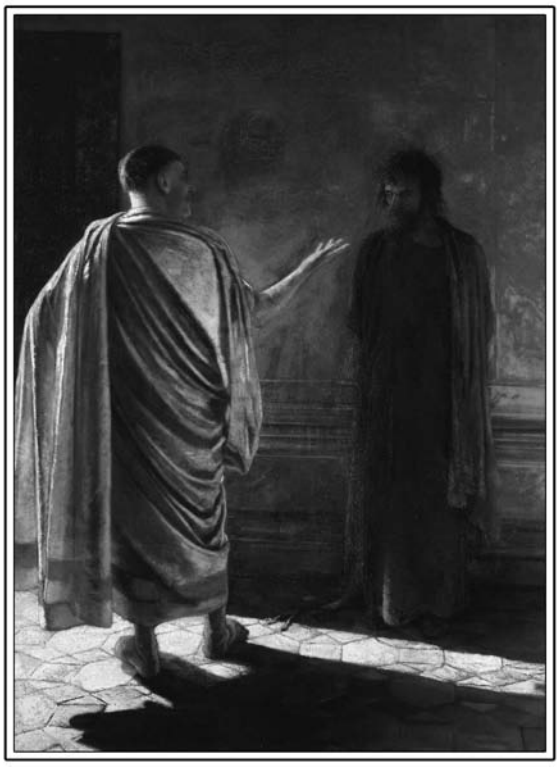


Н. Н. ГЕ.
Тайная вечеря. 1890

ной обусловленности, а *в соответствии формы изложения взглядов выражаемому в ней типу сознания* — сколь различны, например, образная структура диалогов Платона и строгая теоретичность учения Аристотеля! Именно диалогизму мировоззрения Достоевского в наибольшей степени отвечала *структура образного* мышления, причем в той конкретной ее форме, какую предоставлял роман; потому опыты чисто теоретического изложения своих идей и даже пьесы и повести не позволяли писателю адекватно выразить складывавшуюся в его сознании полифоническую экспозицию социально-философских воззрений.

Ее широкое признание говорит о том, что в данных исторических условиях такой способ мышления был оптимальным для русской культуры в ее петербургском преломлении: как подчеркнул Л. Гроссман, «идя навстречу общественному мнению, Академия наук в конце 1877 г. избирает Достоевского в члены- корреспонденты по отделению русского языка и словесности»; но одновременно «знаменитого романиста начинает «ласкать двор», и, по странной иронии писательской судьбы, его почтительные поучения выслушивает внук того самого императора, который в свое время ответил эшафотом и каторгой на его ранние политические мечтания»[1].

[1] Гроссман Л. Путь Достоевского. М., 1928. С. 188.

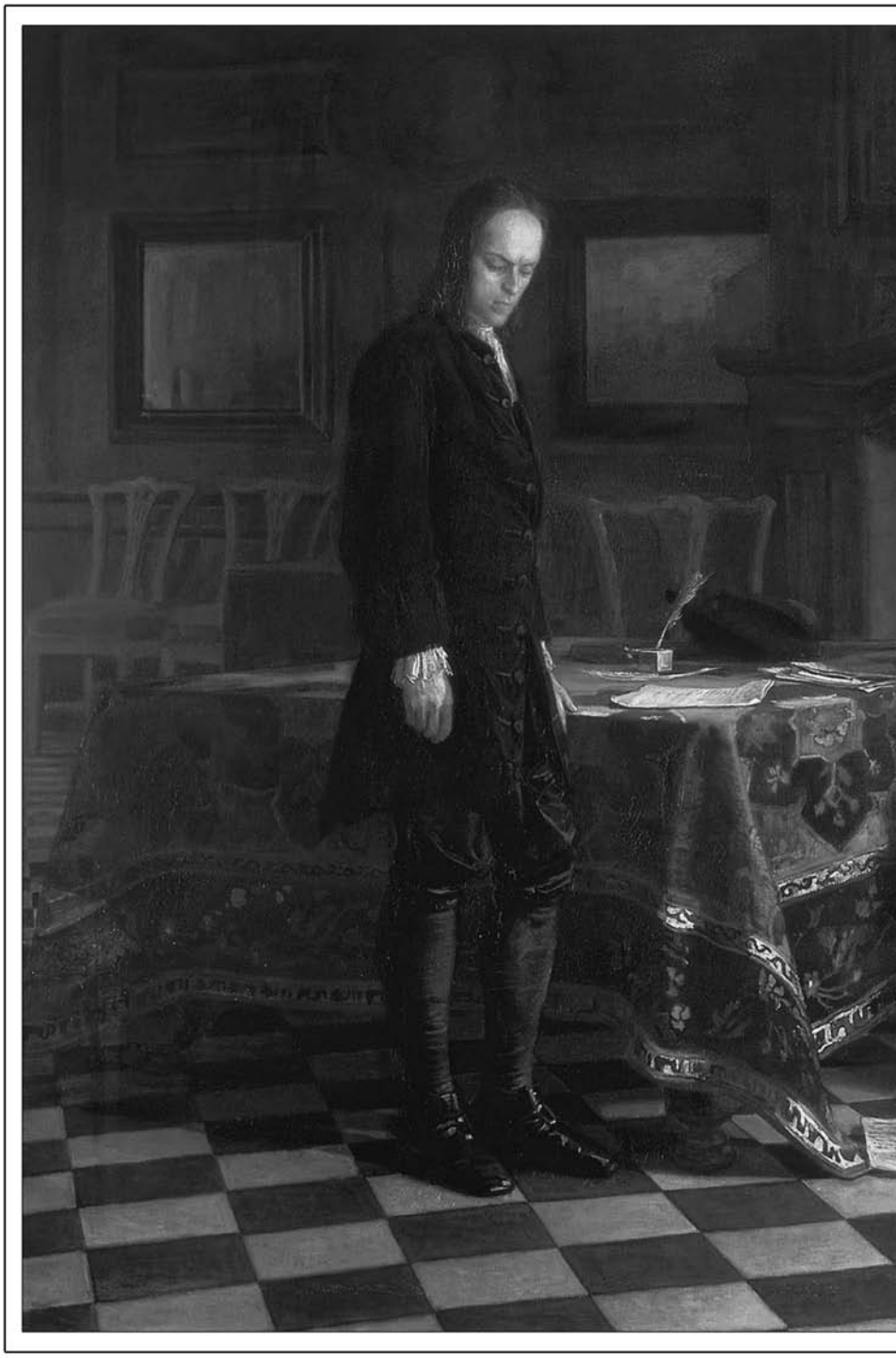


Н. Н. ГЕ.
«Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890

В блестящем эссе о жизни и творчестве Ф. Достоевского С. Цвейг подчеркивал, что созданные великим писателем образы «останутся непонятными, если не вспомнить, что они русские, дети народа, который из вековой, варварской тьмы свалился в гущу нашей европейской культуры. Оторванные от старой, патриархальной культуры, еще не освоившиеся с новой, стоят они на распутье, и неуверенность каждого из них — это неуверенность целого народа. Мы, европейцы, живем в наших старых традициях как в теплом доме. Русский девятнадцатого столетия, эпохи Достоевского, сжег за собой деревянную избу варварской старины, но еще не построил нового дома. Все они вырваны с корнем и потеряли направление... Трагизм каждого героя Достоевского, каждый разлад и каждый тупик вытекает из судьбы всего народа. Россия в середине девятнадцатого столетия не знает, куда направить свои стопы: на Запад или на Восток, в Европу или Азию» — или в Петербург, в «самый умышленный город на всем земном шаре»[1].

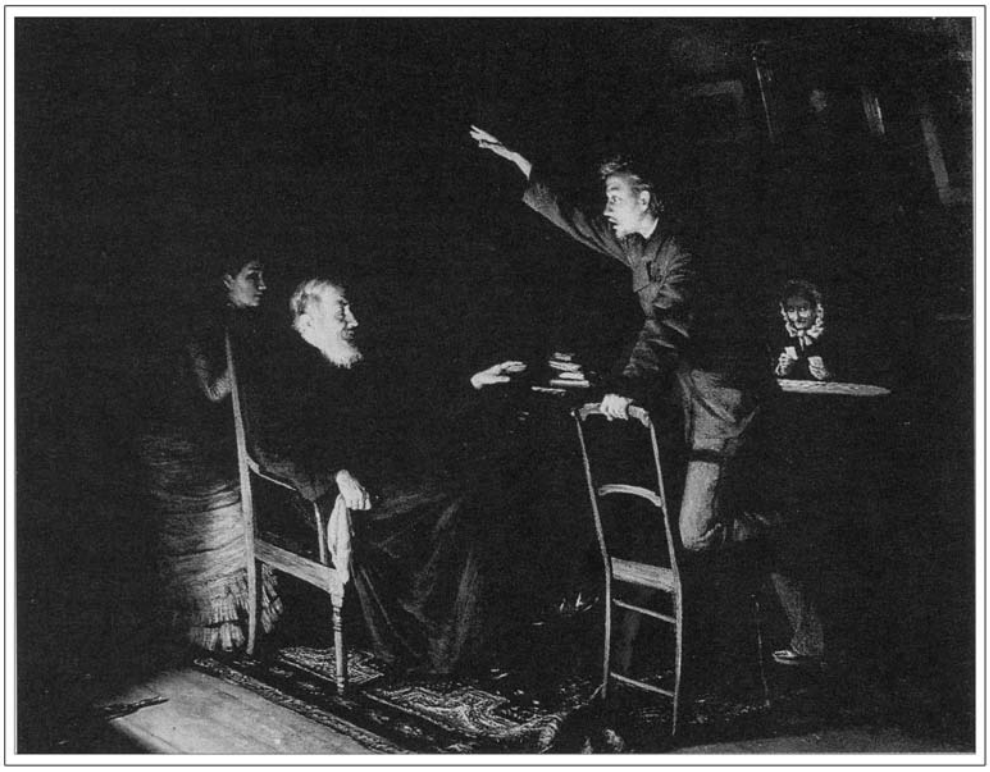
Мир Достоевского диалогичен потому, что диалогичным стало социальное, идеологическое, духовное бытие Петербурга, и, как сам город, проницательный

[1] Цвейг С. Три мастера. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского. М., 1992. С. 94–96.





Н. Н. ГЕ. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871



Н. А. ЯРОШЕНКО.
Спор старого и молодого поколения. 1881

писатель мучительно искал способ разрешения спора, ибо жаждал гармонии народного бытия, но его сознание металось между противоположными ответами на проклятый вопрос, сформулированный другим петербуржцем: «Что делать?». Мысль Достоевского билась в нескончаемых и неразрешимых спорах, которые вели герои его романов и в которые вовлекались фантастические персонажи (Великий Инквизитор и Черт в «Братьях Карамазовых»). Цель же всех этих диалогов, утверждал Ф. Степун, — осмыслить «верховную идею России» как «примирение всех идей»[1]. По заключению Андрея Белого, искавшего разгадку загадки Достоевского, «...писатель стремится именно доказать, что только сочетанием запечатленных безумия и святости является современная действительность русская... и события, пережитые нами, заставляют ему верить»[2].

Только в пушкинской речи, считал Гроссман, Достоевскому «удалось примирить для самого себя трагически борющиеся силы собственного миросозер-

[1] См. его статью памяти Вяч. Иванова // Литературная газета. 1991, 28 августа. С. 11.
[2] См.: О Достоевском. С. 155.



И. Е. РЕПИН.
Отказ от исповеди перед казнью. 1879–1885

цания, согласовав в своей мощно синтезирующей мысли все духовные этапы пройденного пути»[1]. Однако — как было отмечено выше — синтез этот мнимый, потому антагонизм славянофильской и западнической позиций сохранялся (и дожил до наших дней)... Ибо сказать: «У русских две родины: одна — Русь, другая — Европа», — не значит найти органическое единство этих культурных начал. Такой синтез не был обретен ни величайшим портретистом Петербурга, ни кем-либо иным из мыслителей того времени — ни в сфере политических идей, ни в области экономических концепций, ни в отношении к религии, ни в формулировании нравственных позиций, ни в осознании эстетических критериев, ни в провозглашении художественно-творческих принципов, в наибольшей степени соответствующих потребностям русской жизни, в которой, по меткому слову героя другого великого писателя, «все переворотилось и только укладывается».

Полемизируя с западными литературоведами, которым «эллинизм» Пушкина казался исключительным явлением в истории русской литературы,

[1] *Гроссман Л.* Цит. соч. С. 201.

Н. Берковский заметил, что гармония Пушкина реяла над «антиэллинистом» Достоевским, главная забота которого «сводилась к нахождению гармонии, способной обнять все богатство современной жизни», но что писателю, в отличие от Пушкина, «нужны были закон и мера, способные включить в себя также и беззаконное и чрезмерное». И хотя «изучение русского эллинизма еще едва узаконено», эллинизм, по утверждению историка отечественной литературы, — «одно из постоянных слагаемых нашей художественной культуры»[1]. К этому следовало бы лишь добавить, что эллинизм проник в нее *через Петербург,* что могущественными его носителями стали *петербургские* архитекторы и скульпторы, а затем и классическое образование; именно в *столичном ответвлении* русской культуры дух классической гармонии реял на протяжении всей его истории. (Остается лишь сожалеть, что стремление к определению национального отличия русской литературы от европейской полностью заслонило в глазах Берковского особенности тех ориентаций отечественной литературы, которые сложились в двух столицах.)

В этом свете представляется показательным существенное различие проблематики, тональности и структуры творчества двух крупнейших русских художников рассматриваемого времени — Достоевского и Толстого. Оно порождено не только индивидуальными особенностями психики, творческого дарования и жизненных судеб писателей, но и всей совокупностью политической, духовной, художественной жизни столицы и провинции. Толстой, сознание которого формировалось в условиях традиционного усадебного быта, оставался верен классическому типу повествования, доведя до совершенства структуру *монологического,* пользуясь термином Бахтина, романа и даже подчеркивая ее соединением художественно-образного способа воссоздания жизни с прямым публицистически-философским выражением собственной позиции, которую он стремился внушить читателю как единственно верную, несомненную, абсолютную. Г. Федотов, со свойственной ему точностью восприятия, отметил, что хотя А. Толстой «целиком не укладывается в московский тип, но все же из него вырастает, его любит и подчас идеализирует...» Подчеркивая связь такого типа миросозерцания с образом московской жизни, Федотов называет еще несколько «настоящих москвичей» — среди них семью Аксаковых, Ключевского, Сурикова, Мусоргского...[2] Достоевский же, воссоздавая драматизм *петербургской ситуации* — столкновение противоположных позиций, идей, идеалов, и имея вполне определенные политические, религиозные, философские, нравственные и эстетические убеждения, ни одну точку зрения не решался представить в своих романах как абсолютную.

Вот почему *диалогизм как бытийный и художественный принцип* имел гораздо более широкую сферу действия, чем творчество Достоевского[3], — философ М. Бубер, например, говорил о «диалогической жизни», имея в виду реальные

[1] Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 166, 167.

[2] Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Т. 2. СПб., 1991. С. 177.

[3] См.: Каган М. С. Мир общения: Проблемы межсубъектных отношений. М., 1988.

отношения между людьми как равными, равно свободными, равно ценными и вместе с тем стремящимися к единству существами. В. Днепров, показавший в многостороннем и тонком сравнительном анализе особенности художественных систем Достоевского и Толстого[1], не поставил, к сожалению, вопроса о *«топографической» обусловленности* этих различий, хотя он представляется, как следует из всего вышесказанного, крайне важным. Тем более, что в русской художественной культуре XIX века диалогизм не был прерогативой Достоевского, что в разных формах и с той или иной степенью последовательности этот способ художественного отражения и осмысления жизни проявлялся и в творчестве других художников, которые интуитивно схватывали особенность современного им социального бытия в столице России как *диалог поляризовавшихся в ней общественных сил, идеологий, позиций.*

Трудно найти более точное, чем *диалогизм,* определение сути творчества Н. Ге. Почти все его картины строились как прямое изображение диалога персонажей, будь то «Петр и Алексей», «Христос и Пилат», «Христос и Иуда», «Христос и Никодим». И дело не только в изображении полемики героев, а в том, что идейное столкновение трактуется как диалог, то есть взаимодействие *равноценных идейно-психологических позиций,* двух правд, ни одну из которых художник не абсолютизирует и не отвергает, не разоблачает и не осмеивает, даже если речь идет об Иуде. Мыслившие традиционно (монологически) критики, например, Стасов и Салтыков-Щедрин, могли радикально расходиться в том, кто является положительным героем картины Ге — Петр или Алексей, и теряться в толковании далекого от традиционного решения «Тайной вечери», ибо нет у Ге «положительного» и «отрицательного» героев, каждый получает право на свою позицию, каждый «субъектен». Говоря о близости Ге Толстому, искусствоведы отмечали, что речь идет скорее об отношении к личности писателя, чем к его учению; я бы добавил: и чем к его монологическому художественному мышлению, ибо в этом последнем отношении Ге близок не Толстому, а Достоевскому (сходна у них и экспрессивная напряженность психологического анализа, не разрешающегося гармонией, к которой вел своих положительных героев Толстой). Не удивительно, что «ни одно произведение русского изобразительного искусства 60-х годов не вызывало к себе такого внимания» в Петербурге, как «Тайная вечеря»; о ней писали Салтыков-Щедрин и Достоевский, Аполлон Григорьев и Гончаров[2].

Еще один показательный пример отражения петербургского диалогического мышления в искусстве — картина Н. Ярошенко «Старое и молодое», в которой спор поколений представлен именно как столкновение двух правд, не получающее разрешения в авторской позиции. Аналогична художественная структура картины И. Репина «Отказ от исповеди».

---

[1] См.: Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978; Его же. Искусство человековедения. Из художественного опыта Льва Толстого. Л., 1985.

[2] См.: Стернин Г. Ю. Цит. соч. С. 122–126.

Чрезвычайно интересным в этом плане представляется творчество И. Крамского. Известно, сколь значительной была созданная им серия портретов представителей русской интеллигенции, преимущественно петербургской, по глубине психологического анализа, вскрывающего диалогичность бьющегося в поисках истины духовного мира персонажей, — вспомним хотя бы портреты А. Суворина или А. Литовченко, не говоря уже об обобщенном образе «Христа в пустыне», по остроте и сложности психологического рисунка вызывающего в памяти образы героев Достоевского, — живописец стремился, и вполне сознательно, к выявлению *диалогического драматизма в духовном мире своих персонажей*. В письме В. Гаршину Крамской пояснял замысел картины, выходящий далеко за пределы комментария к Евангелию: «Итак, это не Христос. То есть, я не знаю, кто это»[1]. И далее пытался сам разобраться в происхождении и смысле образа: «Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое впечатление от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу»; такова «страшная драма», разыгрывающаяся в душе человека в определенных кризисных исторических ситуациях[2].

Оттого и писал он этот образ «слезами и кровью»[3] (из письма Ф. Васильеву).

Как близки эти признания творческой психологии Достоевского (а отнюдь не Некрасова, с которым традиционно искусствоведы усматривают близость Крамского[4]). Не удивительно, что художник восхищался «Братьями Карамазовыми»[5], а Достоевский в этом романе прямо сравнивал Смердякова с героем одного из портретов Крамского.

И вместе с тем, несмотря на способность замечательно раскрывать в создававшихся им портретах «глубокие драмы человеческого сердца»[6], несмотря на всеобщее признание искусства выдающегося портретиста, Крамского не удовлетворяли возможности самого жанра, ибо — как объяснял он это в одном из писем — понимать «страсти и характер человека» ему «мало, ведь я знаю один характер, одно лицо, одного человека, а ведь их надобно заставить встретиться, надобно, чтобы влияние одного отражалось на другом и обратно, а когда они еще и воодушевлены прожитым, тогда может подняться такая драма, что присутствующим становится страшно...»[7] Это, в сущности, и было творческой программой Достоевского, которую в живописи, разумеется, несравненно труднее реализовать, чем в литературе, и самому Крамскому это не удавалось сделать, однако Ге, как мы видели, сумел эту задачу решить.

---

[1] Крамской И. Н. Письма. Т. 2. Л.-М., 1937, С. 142.

[2] Там же. С. 140, 141.

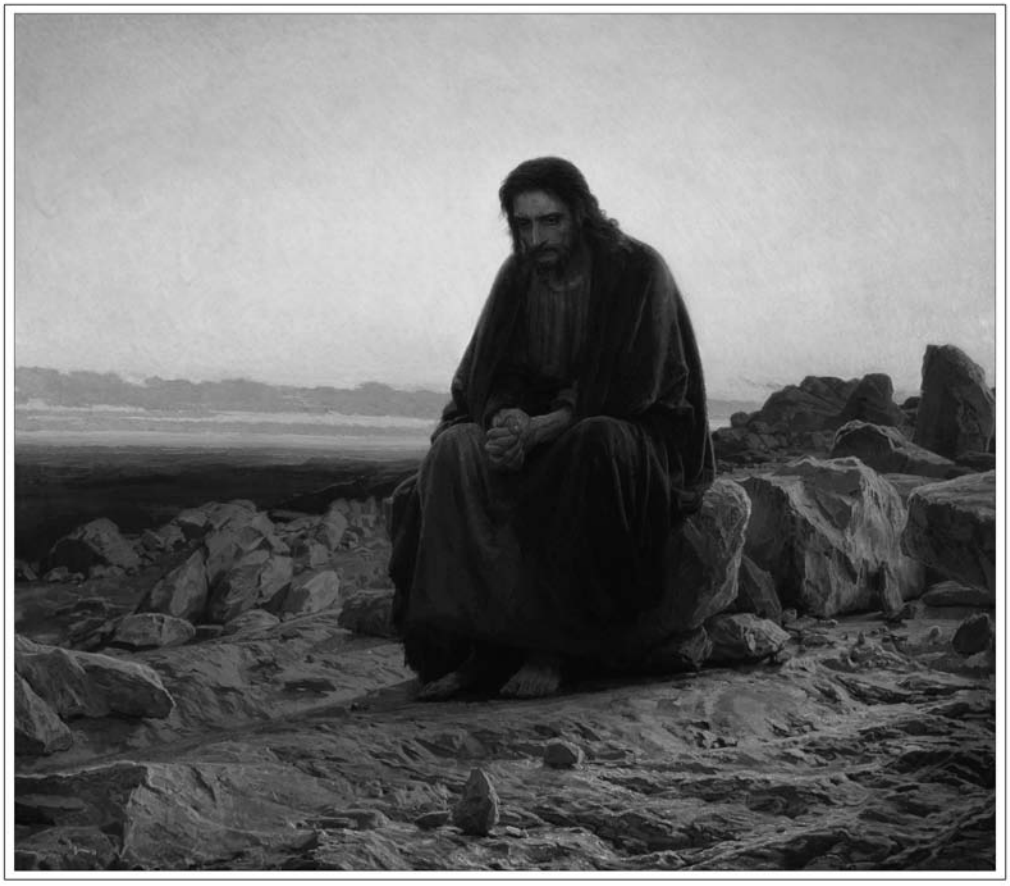
[3] Крамской И. Н. Цит. соч. Т. 1. С. 90, 91.

[4] См., например, Гольдштейн С. Н. И. Н. Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965. С. 98, 99 и др.

[5] Крамской И. Н. Цит. соч. Т. 2. С. 214.

[6] Там же. Цит. соч. Т. 1. С. 82.

[7] Там же. Цит. соч. Т. 2. С. 42, 43.



И. Н. КРАМСКОЙ.
Христос в пустыне. 1872

Такова стихия петербургского художественного «диалогизма», который Л. Толстой, видимо, воспринимал как чужеродную мировоззренческую установку: он вспоминал, как во время сеансов, когда Крамской писал его портрет, пытался художника «из петербургской обратить в крещеную веру»[1]; любопытно, что теми же словами характеризовал он в другом письме позиции, общие для Крамского и Ярошенко: оба «находятся в петербургском настроении, то есть отвлеченном и враждебном тому, в чем для нас все значение жизни»[2].

Пример из другой области искусства — творчество Чайковского. И тут речь идет не о каких-либо прямых связях, личных контактах, а об общности некоторых черт творческого метода, имеющих не индивидуальный, а *культурно-типологи-*

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 48.
[2] Там же. Т. 85. М., 1935. С. 290.

ческий характер. Весь строй психологии и миросозерцания Чайковского существенно отличен от такового у Достоевского (несравненно ближе в этом отношении к Достоевскому другой великий композитор-петербуржец — Шостакович), но это не мешало обоим преклоняться перед творчеством Пушкина, хотя прочитывали они его, разумеется, по-разному. Так, нельзя не согласиться с литературоведом, что в «Пиковой даме» Чайковского «герой причастен к более поздней эпохе, чем Германн Пушкина», в нем «смутно вырисовываются контуры героя Достоевского, в частности, Раскольникова...»[1] Интересно замечание Б. Асафьева, что «Чайковский ближе к Достоевскому в своем гротеске, а Стравинский — к Пушкину»[2]. Однако общность творческих позиций композитора и писателя лежит глубже — в том *диалогическом сопряжении образов,* которое делает столь сложно неоднозначным наше отношение к тому же Германну или к образам Личности и Рока, Фатума, Судьбы в симфониях Чайковского. О связи творчества композитора с Петербургом, проявившейся во многих его произведениях, говорил и В. Стасов, назвавший Чайковского «шестым членом»[3] балакиревского кружка. А вот как описывал А. Должанский драматургию первой части Пятой симфонии Чайковского: перед слушателями развертывается «смятенный поток чувств», которые «сменяют друг друга, борются, текут, как в жизни, в едином потоке переживаний. Что перевесит? Вопрос этот повисает над всей разработкой... Результатов нет. Попытка освобождения от гнетущих сознание сил ни к чему не привела»[4]. Другой музыковед, А. Климовицкий, находит в этой симфонии проявление «принципа парадоксальности», выражающегося в том, что каждая последующая часть противоречит предыдущей, «наступает как бы вопреки ожидаемому»[5], — речь идет о том же *диалогизме,* который утверждает уникальность и равноценность противоборствующих музыкальных образов.

Понятно, что диалогизм как принцип художественного воссоздания жизни мог раскрыться с наибольшей последовательностью в литературе, а в ее пределах — в романе, который и завоевал ведущее положение в художественной культуре эпохи. Хотя в известном отношении диалог реализуется в музыке полнее, чем в литературе, поскольку она способна в формах дуэта, трио, квартета, вокальных или инструментальных, в структуре концерта для солирующего инструмента и оркестра — формах и структуре, излюбленной, кстати говоря, Чайковским, — достигать не только сопоставления голосов, партий, то есть духовных позиций участников диалога, но и их слияния в едином, сгармонизированном звукоинтонационном потоке; эффект этот становится возможным потому, что духовные позиции имеют здесь чисто эмоциональный характер, мыслительные же идеологемы не могут сливаться, не утрачивая отчетливости своих интеллектуальных

[1] Альшванг А. П. И. Чайковский. М., 1958. С. 627.

[2] Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 61.

[3] Хопрова Т., Крюков А., Василенко Т. Цит. соч. С. 143.

[4] Должанский А. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1960. С. 220.

[5] Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (К проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987. С. 110.

смыслов. Поэтому именно Достоевский — писатель-романист, стал наиболее сильным выразителем внутреннего напряжения петербургской культуры второй половины XIX столетия.

2. Влияние научно-технического прогресса на культуру Петербурга

Освобождение крестьян в 1861 году стало решающим шагом на пути к созданию условий для широкого развития капиталистического производства — оно обеспечивало промышленности необходимую рабочую силу. Это не могло не иметь грандиозных последствий для развития культуры в России, и прежде всего в ее столице. Последствия эти были многосторонними — экономическими, демографическими, научно-техническими, художественно-эстетическими. Город рос, менялся его облик: строились фабрики, заводы, жилые районы, появлялись новые типы архитектурных сооружений — промышленных, финансовых, торговых, медицинских, педагогических, рекреативных; развивалась строительная техника, на ее основе формировался новый стиль.

С 1861 по 1902 год здесь было основано 505 фабрично-заводских предприятий, то есть почти 4/5 всех существовавших в городе к началу XX века[1]. «Одним из важнейших условий, способствовавших развитию петербургской промышленности (особенно машиностроительной), было... то, что Петербург являлся научным центром страны, в частности центром передовой научно-технической мысли»[2]. Об этом говорит и насыщенность промышленности механическими двигателями, «весьма высокая» в Петербурге, от него Москва «далеко отставала»[3]. «Предприятия Петербурга были в среднем крупнее, чем по всей России; они были лучше оснащены технически, располагали более квалифицированными кадрами рабочих». Город является «главным центром технического прогресса, передовых методов производства», он сыграл «огромную роль... в развитии русской технической мысли». В 1873 году здесь зажглась первая электрическая лампочка накаливания Ладыгина, в 1882 году впервые применен способ сварки металлов при помощи электрической дуги[4].

Развитие промышленности зависело не только от рынка рабочей силы, которой обеспечивала освободившаяся от уз крепостничества деревня, но и от. овладения *современной культурой производства*. В 1893 году И. Сеченов в специальном докладе Обществу любителей естествознания поставил вопрос о

---

[1] Очерки истории Ленинграда. Т. 2. М.; Л., 1957. С. 79.
[2] Там же. С. 81.
[3] Там же. С. 89.
[4] Там же. С. 124, 125.

«физиологических критериях для установки длины рабочего дня» и определил его продолжительность в 8 часов, в то время как на большинстве заводов он длился 12; московское Общество содействия развитию и улучшению промышленности предлагало узаконить такое положение вещей, в Петербурге же в 1891 году прокатилась волна стачек с требованием сокращения рабочего дня[1], и предложение ученого было ответом на нее.

Характерна и установка другого большого ученого и истинного петербуржца — Менделеева: «Я достиг до такого сознания великого значения промышленного развития для роста благосостояния и просвещения всех классов народа, что всеми способами, доступными моим слабым силам, желаю содействовать дальнейшему промышленному развитию своего Отечества»[2]; «предстоящие России промышленные завоевания должны составить истинный венец творений Петра»[3]. Величайшим из этих творений был Петербург, и именно в нем решались все вопросы экономической политики государства и развития его материальной культуры. Менделеев многократно и настойчиво высказывал убеждение в том, что Россия входит «в историческую эпоху, которая наступила давно для Запада», и ей следует, осваивая по примеру Петра его опыт, всемерно расширять промышленное производство — «без заводов и фабрик, развитых в большом количестве, Россия должна или стать Китаем, или сделаться Римом, а то и другое по приговору истории опасно»[4].

Уже в первой половине XIX века достаточно определенно проявилась ведущая роль Петербурга в становлении культуры материального производства в России. Историк утверждает, что в это время «Петербург в большей степени, чем какой-либо другой российский город, сконцентрировал в своем развитии процессы, вызванные высокой степенью его промышленной насыщенности и многообразием отраслевой структуры», и особо отмечает уровень технической культуры петербургской промышленности: «Общегосударственное значение Александровского чугунолитейного завода, Петербургского арсенала, Адмиралтейских Ижорских заводов, Сестрорецкого оружейного, Охтинских пороховых и ряда других предприятий нарождавшейся тяжелой индустрии определялось не только объемом и ассортиментом выпускаемой продукции, но и техническим новаторством». Целый ряд факторов, включая научный, «выдвинул Петербург из ряда крупных промышленных городов, определив его важную роль в качестве центра научно-технического прогресса»: это и первая в России железная дорога (Петербург—Павловск, 1837 г.), и первая телеграфная линия (Петербург—Царское Село, 1839 г.), и первые опыты применения электрических дуговых фонарей (начало 50-х гг.); «именно в столице были впервые освоены эталоны мер длины и механическое бумагопрядение, созданы первые паровые суда и т. д. Многие промыш-

[1] См.: Глинский Б. В. Очерки русского прогресса. СПб., 1900. С. 153–155.
[2] Менделеев Д. И. Соч. Т. 19. М., 1950. С. 936.
[3] Там же. С. 26.
[4] Менделеев Д. И. Цит. соч. Т. 20. С. 79, 80.

ленные предприятия становились своего рода опытными лабораториями, где конструировались и испытывались новые технические установки, осваивались новые технологические процессы»[1].

Высокий уровень культуры производства определялся и характером его технико-технологического обеспечения, и квалификацией инженерно-технического персонала. Если машины можно было покупать за границей, а для организации фабрично- заводского производства на европейском уровне широко привлекать иностранный капитал, то специалистов надо было готовить на месте; это требовало самых серьезных мер в сферах науки и образования, которые явились прямым продолжением — на новом витке спирали, разумеется, — реформ Петра.

Вторая половина XIX века — *время второго рождения Петербурга,* ставшего не только художественно-эстетическим, но и научно-техническим центром страны: технически оснащались и переоснащались его фабрики и заводы, осваивались новейшие технологические системы в строительстве зданий, мостов, железных дорог. Яркое проявление ориентации на самый высокий по тому времени уровень материальной культуры — развитие в Петербурге электротехнической промышленности и обеспечивавших ее отраслей науки и высшего образования. Для этого имелись необходимые предпосылки: уже в XVIII веке в Петербургской Академии изучались электрические явления (исследования М. Ломоносова, Г. Рихмана, Т. Эпинуса), затем работавший в Медико-хирургической академии в Петербурге В. Петров открыл вольтову дугу, а имя Э. Ленца вошло в название известного закона Джоула–Ленца. В Петербурге же первой половины XIX века П. Шиллинг и Б. Якоби положили начало проволочной телеграфии, а в конце века А. Попов изобрел беспроволочный телеграф. Здесь в 1874 году военный инженер Ф. Пироцкий впервые устроил электропередачу в шесть лошадиных сил на расстоянии около 200 м. В конце 1870-х годов был организован электротехнический отдел в составе Русского технического общества, а в 1890 году основан журнал «Электричество»; на четырех специальных выставках, состоявшихся в конце 1880-х — начале 1890-х годов, демонстрировались многочисленные изобретения русских электротехников. В 1899 году в Петербурге был созван первый Всероссийский электротехнический съезд[2].

Под влиянием потребностей промышленного развития в Петербургской Академии наук, в университете и в других высших учебных заведениях столицы наиболее активно развиваются в это время математические, естественные и технические науки; об этом выразительно говорила завоевавшая мировое признание деятельность математиков П. Чебышева и А. Маркова, химиков Д. Менделеева и А. Бутлерова, физиков О. Хвольсона и Д. Рождественского, физиологов И. Сеченова и И. Мечникова, изобретателя А. Попова. Достижения гуманита-

---

[1] Китанина Т. М. Рабочие Петербурга в 1800–1861 гг. Промышленность, формирование, состав, положение рабочих, рабочее движение. Л., 1991. С. 45–48.

[2] См.: Шателен М. А. Русские электротехники второй половины XIX в. М.; Л., 1950. С. 3, 10–15, 30, 320, 327, 351.

риев были по-прежнему менее значительными с точки зрения роли в развитии мировой научной мысли, прежде всего потому, что на этой сфере знания сказывались ограничительные действия царизма, уже не столь жесткие, как в николаевские времена, однако несравненно более суровые в столице, нежели в других городах России, но и тут сверкают имена А. Веселовского, Н. Чернышевского, И. А. Бодуэна де Куртене, А. Шахматова, Н. Кареева, А. Ольденбурга...

Понятно преобладание интереса столичной молодежи к естественно-научному и техническому знанию. Статистические данные говорят о том, что за 1859–1900 годы Петербургский университет выпустил физиков и математиков в три с половиной раза больше, чем историков и филологов, тогда как Московский — всего в два раза[1]. Вместе с тем технических вузов в столице было гораздо больше, чем в любом другом городе страны, включая Москву. В 1866 году в Петербурге было открыто Русское техническое общество, которое ставило задачу не только разработки знаний, но и популяризации их, «расширение научно-технической пропаганды». С 1892 года общество стало издавать журнал «Техническое образование», в 1889 и 1895 годах созывало съезды деятелей технического и профессионального образования в стране[2].

По первой всеобщей переписи Российской империи 1887 года, характеризующей «удельный вес интеллигенции Петербурга и Москвы»[3], инженеров и технологов в Петербурге почти в 2,5 раза больше, чем в Москве; «ученых и литераторов» (к сожалению, обе группы здесь были объединены) — в 2 раза больше, а число «художников, музыкантов и актеров» в столице незначительно превышает их количество в Москве, равно как и «учителей искусств и ремесел».

С 1867 года в Петербурге, при университете, стали проводиться съезды русских естествоиспытателей и врачей (1-й съезд состоялся в 1861 г. в Киеве) с целью «споспешествовать ученой и учебной деятельности на поприще естественных наук»[4]. Затем такие съезды собирались и в других городах, но число петербургских участников было 1159, а москвичей — 395 и киевлян — 163...[5] Примечательна и организация в начале 1870-х годов в принадлежавшем военному ведомству Педагогическом музее прикладных знаний систематических чтений популярных лекций естественно-научного и технического содержания; лекции эти издавались в виде брошюрок и широко распространялись. А в 1889 году известный петербургский издатель П. Сойкин основал еженедельник «Природа и люди» и в виде приложения стал выпускать «целую библиотеку популярной естественно-научной литературы»[6]; он издал, в частности, приобретшие огромную попу-

[1] Лейкина-Свирская В. Р. Интеллигенция в России во второй половине XIX в. М., 1971. С. 151, табл.

[2] Лейкина- Свирская В. Р. Цит. соч. С. 131–133.

[3] Ерман Л. К. Интеллигенция в первой русской революции. М., 1966. С. 15.

[4] Погожев А. В. Двадцатипятилетие (1861–1886) естественно-научных съездов в России. М., 1987. С. 63, 70, сл.

[5] Там же. С. 376–382.

[6] Белов С. В., Толстяков А. П. Русские издатели конца XIX — начала XX века. Л., 1976. С. 97.

лярность и сыгравшие немалую роль в развитии отечественной науки «Жизнь животных» А. Брема и «Путешествие на корабле “Бигль” Ч. Дарвина. В 1898 году Сойкин перенял издание основанного в 1894 году журнала «Научное обозрение». В 1869—1874 годах в Петербурге был издан трехтомный «Настольный энциклопедический словарь по всем отраслям знания», дополненный затем приложением, в 1873—1879 годах — шестнадцатитомный «Русский энциклопедический словарь», в 1890—1907 годах — 86-томный «Энциклопедический словарь» Ф. Брокгауза и И. Ефрона; в 1890 году началось издание «Настольного энциклопедического словаря» в товариществе А. Гарбеля, перешедшее вскоре к братьям Гранат и выдержавшее семь изданий; в 1899 году вышел «Энциклопедический словарь» Ф. Павленкова (затем было еще четыре его издания). Это направление научно-популяризационной деятельности отвечало существенно выросшей по сравнению с прошлым *потребности в знаниях,* причем преимущественно *естественно-научного и технического* характера.

Показательны и статистические данные: в 1894 году в Петербурге вышло *втрое больше* книг и журналов, чем в Москве, по всем рубрикам их выходило в несколько раз больше, кроме раздела «Богословие и философия», в котором число московских изданий в полтора раза превосходило петербургские; вдвое больше было в Москве и искусствоведческих изданий, тогда как по естествознанию и физико-математическим наукам столичные публикации превосходили число московских в три с лишним раза, по медицине и ветеринарии — почти в два раза[1]. Точно сформулировал такую ориентацию культуры К. Тимирязев: «Если меня спросят, какая область знания наложила неизгладимую печать на весь умственный облик XIX века? — я отвечу смело: естествознание»[2].

«Заводы сильны естествознанием, — утверждал и Менделеев, — естествознание же сильно доктринами и теориями». Завершение этого силлогизма — «заводы сильны теориями и доктринами»[3].

Такое резкое *изменение соотношения гуманитарного и научно-технического потенциала культуры* — или, как станут вскоре говорить, соотношения *культуры и цивилизации* — не могло не иметь самых серьезных последствий не только для эстетических позиций художественной деятельности, но и для характера всей духовной жизни столицы.

«Современное состояние физических наук... представляется самым блестящим, — писал Герцен еще в 40-е годы в «Письмах об изучении природы», опубликованных в петербургских «Отечественных записках». — И уже стало уясняться, что философия без естествознания так же невозможна, как естествознание без философии»[4]. А в конце 1870-х годов В. Лесевич, один из пропагандистов позитивизма в России, отметил, что русская мысль «не могла не оценить великого

---

[1] Куфаев М. Н. История русской книги... С. 257, табл.

[2] Тимирязев К. А. Соч. Т. 5. М., 1938. С. 50.

[3] Менделеев Д. И. Цит. соч. Т. 19. С. 263.

[4] Герцен А. И. Полн. собр. соч. Т. 3. М., 1954. С. 93.

значения» философии Конта, которая «была первым опытом осуществления научной философии», что «весьма известным» стало это учение в России в 1860-е годы[1]. И действительно в это время «журналы всех направлений помещали материалы, излагающие, анализирующие, критикующие идеи О. Конта, Д. С. Милля, Г. Спенсера»[2]. «В России позитивизм вызвал не меньший интерес, чем в свое время философия Гегеля, проявленное к нему внимание распространялось даже шире...»[3]

Чрезвычайно интересна интерпретация связи революционной активности петербургских народников и авторитета классиков европейского позитивизма, в частности, Г. Спенсера, переводы трудов которого в XIX — начале XX века издавались бессчетное число раз (в Петербурге в 1860-х и 1890-х гг. было издано семитомное собрание его сочинений и вышло несколько десятков его работ, включая двухтомную «Автобиографию»). В повести С. Ковалевской «Нигилистка» революционер-народник говорит перед смертью своей молодой подруге: «Вот в этом ящике, Вера, я отложил те книги, которые оставляю вам. Мы начинали читать с вами Спенсера. Вы найдете тут несколько отметок карандашом, которые я сделал для вас»; и еще героиня повести получила совет посещать на только что открытых в Петербурге женских курсах «лекции по естественным наукам»[4].

И дух естественных наук
(Властей ввергающих в испуг)
Здесь был религии подобен... —

писал об этом впоследствии Александр Блок.

Хотя историки русской философии XIX века не ставят вопроса о различии отношения к позитивизму в Петербурге и Москве[5], факты говорят о том, что оно существовало и было весьма заметным. Оно и закономерно — опережающее развитие научно-технического прогресса в столице России порождало повышенный интерес к философии позитивистского типа, чуждой консервативной Москве. Конечно, применительно к данному времени все труднее различить московский и петербургский варианты постславянофильской и постзападнической концепций, еще очень отчетливые в середине века, ибо проблема отношений России и Европы приобрела общенациональный масштаб, а духовные контакты городов становились все теснее. Стиранию исходных различий и существенному расширению связей между двумя столицами способствовало и появление железнодорожного сообщения. «Петербуржцы предпринимают путешествия в Москву для приобще-

[1] Лесевич В. Опыт критического исследования основоначал позитивной философии. СПб., 1877. С. 6, 8.

[2] Уткина Н. Ф. Позитивизм, антропологический материализм и наука в России (вторая половина XIX в.). М., 1975. С. 5.

[3] Герцен А. И. Цит. соч. Т. 3. М., 1954. С. 93.

[4] Ковалевская С. Воспоминания. Повести. М., 1974. С. 126, 135.

[5] Кроме цитированных работ см. также: Шкуринов П. С. Позитивизм в России XIX в. М., 1980.

ния к древностям государства Российского, москвичи едут в Петербург... и даже те из них, что были убежденными славянофилами, неприметно расширяют свои взгляды на мировую и русскую историю»[1]. Один из корреспондентов Брюллова писал ему: «Железная дорога дружит две столицы — голову и сердце России»[2]. И все же «голова и сердце» России работали по-разному, «в разных режимах».

А. Тютчева писала в своем дневнике в 1855 году: «Какой удивительный и непонятный контраст представляют эти две столицы одной и той же империи на расстоянии нескольких часов железнодорожной езды друг от друга, в которых все до такой степени различно, что покидая Петербург и приезжая в Москву, можно подумать, что переносишься на другую планету! Улицы и здания, небо и климат, люди и нравы, — одним словом, все — не похоже в этих двух столицах, созданных творческим духом одного народа. Это неразрешимая загадка»[3].

3. Идеологическая атмосфера в столице во второй половине XIX века

Сложность столичной жизни во второй половине XIX века определялась именно тем, что одновременно с концентрацией научно-технического развития страны Петербург стал *центром революционного народничества, пришедшего на смену декабристскому движению*. Значение этого, казалось бы, чисто политического процесса для культуры состояло в том, что политическая практика народовольчества требовала разностороннего теоретического обоснования — философского, социологического, этического, эстетического, психологического — и художественного осмысления. Так сложилось другое главное направление идеологической активности петербуржцев. В жестких цензурных условиях революционно мыслившие люди избрали путь нелегальных изданий (известная прокламация «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон»), в легальных использовали эзопов язык («История одного города» Щедрина). Иногда оказывалось возможным и непосредственное художественное изображение политической деятельности («Что делать?» Чернышевского, «Бесы» Достоевского). Понятно, что оценки действий революционеров и самой правомерности революции давались разные, однако существенно *само выдвижение этой проблематики на авансцену общественной мысли столицы*.

Центральной проблемой идеологической жизни в Петербурге стала необходимость выбора способа разрешения «проклятых вопросов»: радикальное изменение или постепенное совершенствование существующего строя? Насилие или

---

[1] Борисова Е. А. Архитектура и город // Русская художественная культура второй половины XIX в. С. 282.

[2] Там же. С. 290.

[3] Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Дневники. Тула, 1990. С. 159.

воспитание? Социальность или духовность? Европейский путь или самобытность? Все это, в конечном счете, разные повороты одной и той же проблемы — проблемы *направленности действия конкретной личности,* ибо ее поведение уже не диктуется жестко сословной принадлежностью и местом в социальной иерархии, а определяется *свободным выбором,* выбор же этот все чаще приводит к преодолению эгоистических интересов собственного существования, к соотнесению своей жизни с судьбами народа и стремлению посвятить себя улучшению бытия «униженных и оскорбленных». Такое сопряжение личного со всенародным, национальным, общественным — если не действительно практическое, то хотя бы рефлексивно-духовное, переживаемое и напряженно обдумываемое — характерная черта русской интеллигенции, в столице принимавшая альтернативную форму: *спасителен научно-технический прогресс или революционное действие?*

Н. Страхов отмечал, что еще «в 1844 г. материализм, социализм, нигилизм были уже в полном ходу, составляли для человека, приехавшего из провинции, самую поразительную и яркую черту умственной жизни Петербурга»[1]. Кажется естественным, что культурологическая концепция Н. Данилевского и философское учение В. Соловьева родились в Москве, противостоя распространившимся через «окно в Европу» чужеродным феодальной Руси революционным идеям. Разумеется, и в Петербурге практике народовольцев, позитивистскому сциентизму и зарождающемуся марксизму противопоставлялась духовная программа, близкая славянофильской, — тот же Достоевский, клеймя «бесовщину», искал способы соединения религиозного пути (Алеша Карамазов), нравственного (князь Мышкин) и эстетического, выраженного в лозунге «Красота спасет мир!». И все же характерным для Петербурга был *сложный диалогический контрапункт,* образованный ее столкновением с сциентистско-техницистскими и революционными идеями, обладавшими сильнейшим влиянием на умы молодежи.

В этом смысле характерна позиция К. Тимирязева, подчеркивавшего в предисловии к третьему изданию своей книги «Насущные задачи современного естествознания», что он «никогда не упускал из виду с первых шагов своей педагогической и литературной деятельности» главное — «связь между наукой и жизнью, наукой и нравственностью, между научной истиной и этической правдой»[2]. Таков основной постулат, мировоззренческое кредо петербургской интеллигенции. И если цель правительства состояла в том, чтобы выращивать, по остроумному замечанию Лопатина, поколения «неинтеллигентных интеллигентов», то прогрессивные силы столицы, напротив, работали над теоретическим обоснованием и практическим воплощением такой педагогической системы, которая продолжала бы традиции Царскосельского лицея и воспитывала *разносторонне развитых, истинно интеллигентных людей.*

Надлежит специально исследовать, в какой мере педагогическая практика столичных учебных заведений непосредственно опиралась на концепцию

[1] Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 3. СПб., 1896. С. 297.

[2] Тимирязев К. А. Цит. соч. Т. 5. С. 13, 14.

К. Ушинского, но эта практика и эта теория были глубоко созвучны, ибо воззрения Ушинского сформировались в 1860-е годы здесь же, в Петербурге, на основе демократических и материалистических идей, проповедовавшихся в кругу Чернышевского и Добролюбова, и освоения достижений западной позитивистской философии и педагогики — концепций Конта, Милля, Спенсера, Гербарта. Педагогику Ушинский считал особым искусством, более того, «первым, высшим из искусств, потому что она стремится удовлетворять величайшей из потребностей человека и человечества — их стремлению к усовершенствованиям в самой человеческой природе; не к выражению совершенства на полотне или в мраморе, но к усовершенствованию самой природы человека — его души и тела; а вечно предшествующий идеал этого искусства есть совершенный человек»[1].

4. Пластический образ Петербурга Достоевского

Е. Борисова так охарактеризовала отличия Петербурга Достоевского от пушкинского Петербурга: «Все большая затененность улиц высокими домами, застройка или озеленение площадей, заполнение тротуаров пешеходами, мостовых — экипажами, стен домов — вывесками и объявлениями, обочин — фонарными столбами и афишными тумбами, — все это создавало особую, насыщенную деталями динамическую городскую среду, все более заслонявшую от глаз первоначальный классический образ Петербурга, неузнаваемо изменившую его обширные площади, прямые улицы и проспекты. Хотя этот процесс был во многом общим для всей европейской архитектуры второй половины XIX века, особенности общественно-исторического развития России в эту эпоху привели к тому, что в отношении Петербурга он получил наиболее наглядное выражение, отразив все сложнейшие противоречия, связанные с возрастающей ролью капиталистического города в формировании психологии человека второй половины XIX в.»[2].

Правда, уже внутри пушкинского Петербурга существовал Петербург «Домика в Коломне», «Физиологических очерков», «Шинели», однако в 1860–1870-е годы контраст «двух Петербургов» стал несравненно драматичнее и экспрессивнее, чем в 1820–1830-х, ибо каменный ландшафт многоэтажных доходных домов с дворами-колодцами, узкими грязными лестницами, роевой структурой быта отчуждал от человека условия его жизни в гораздо большей степени, чем маленькие, уютные, архитектурно непритязательные деревянные домишки петербургских окраин начала века.

---

[1] Ушинский К. Д. Собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1950. С. 12, 13.

[2] Борисова Е. Н. Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX в. // Типология русского реализма второй половины XIX в. М., 1979. С. 285.

Во всяком случае, город, где происходит действие романов и повестей Достоевского, — «это не Северная Пальмира “Медного всадника” с ее дворцами и башнями, с ее темно-зелеными садами и чугунными узорами их пышных оград», это «места, за редкими исключениями, характерные для Петербурга средних и низших классов». Писатель «искал новый Петербург. Он хотел сказать о нем новое, не помещичье слово»[1]. Примечательно, что эта социологическая дефиниция «не помещичье слово» — выражение самого Достоевского.

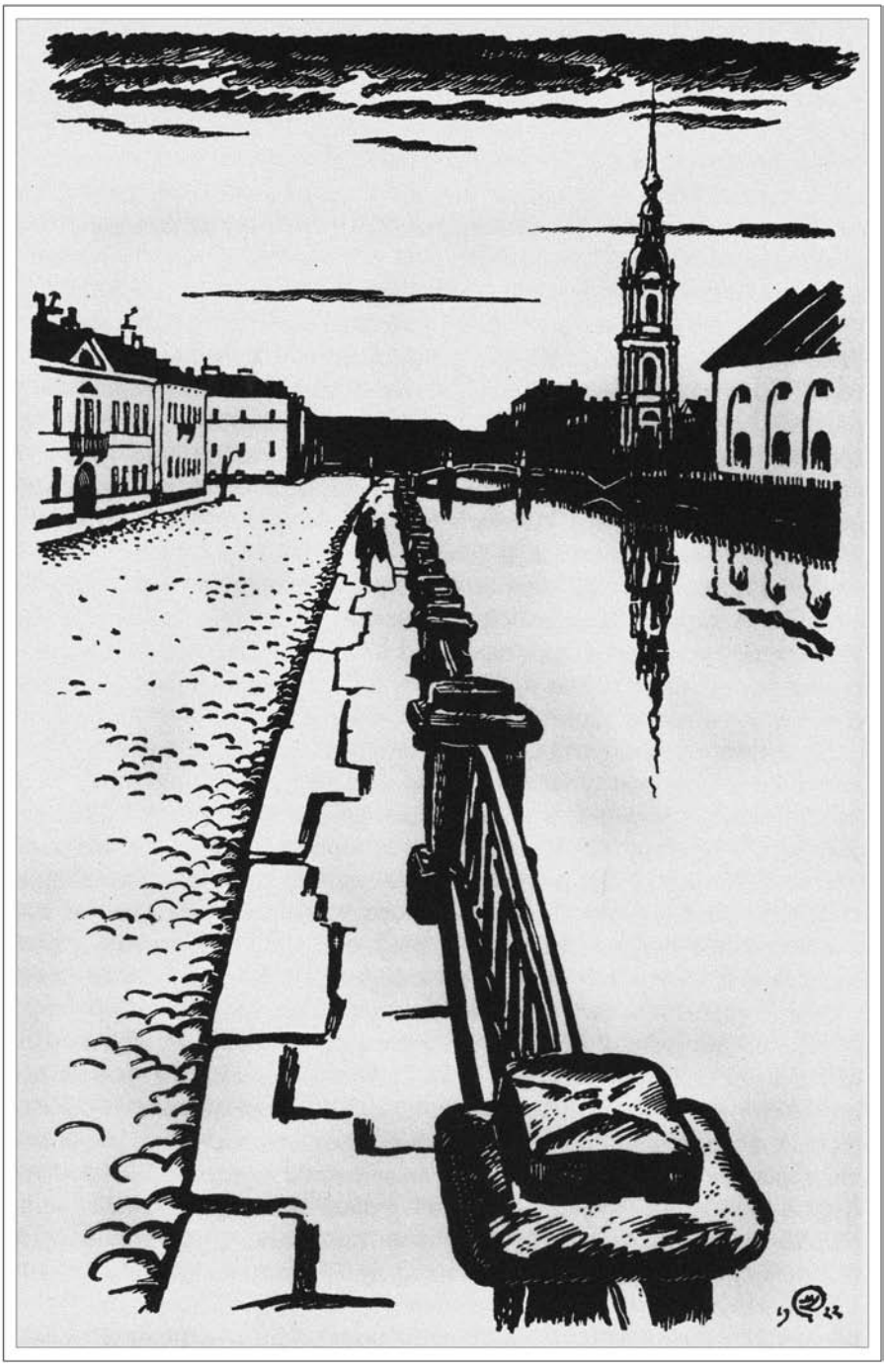
Историк архитектуры тонко заметил: «Наше первое восприятие Петербурга определяет словесность. Сначала мы узнаем город Пушкина. Державный, великолепный. С простором капризной Невы, ограниченной гранитом набережных. Желтоватая громада зданий охраняет покой площадей. Загадочные львы и сфинксы у пристаней и подъездов. Кружевной узор чугунных оград. И обязательное сияние Адмиралтейской иглы.

Позже мы открываем другой Петербург. Мрачный, давящий душу. Город, где во дворы-колодцы никогда не заглядывает солнце. А глухие брандмауэры даже в летние дни, кажется, источают промозглую сырость. Это Петербург бедных людей, которых заставляют вечно дрожать нужда и пронизывающий ветер с моря. Это город Достоевского...»[2]

Анциферов подсчитал, что в двадцати произведениях писателя «Петербург выступает как фон для развития сюжета»[3]. Позволю себе более сильное утверждение: во многих его произведениях Петербург — не фон, а *полноправный персонаж,* один из героев, так сказать, «субъект действия». Впрочем, сам Анциферов подметил, что у Достоевского «дом обрисовывается как обособленный мирок, живущий своей таинственной жизнью, влияющий так или иначе на судьбу своего обитателя»[4]; более того, город в целом «живет как сверхчеловеческое существо»[5].

И все же нельзя свести пластический образ Петербурга Достоевского к тому, который стал прямым героем или фоном его романов, — в них предстала *лишь грань* архитектурного облика города второй половины XIX века, позволявшая с наибольшей экспрессией выразить трагедию маленького человека, заброшенного в капитализирующийся город. Город же как *сложный, многогранный и целостный организм* продолжал формироваться, расти, обретать новые пространственно-пластические характеристики. Изучая их, мы убеждаемся, что художественное творчество сливает воедино особенности материальной и духовной жизни каждой культурно-исторической системы, и архитектура делает это с доступной только ей глубиной и последовательностью именно потому, что является одновременно и технико-конструктивной деятельностью, опирающейся на достигнутые наукой знания законов природы, призванной удовлетворять практические потребности

[1] Анциферов Н. Петербург Достоевского. С. 33.
[2] Овсянников Ю. Цит. соч. С. 43.
[3] Анциферов Н. Цит. соч. С. 24.
[4] Там же. С. 37.
[5] Там же. С. 42.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ.
Ф. М. Достоевский. «Белые ночи». Иллюстрация. 1922

общества, и носительницей идей своего времени, формой материализации его политических, религиозных, этических представлений, его социально-психологических структур, его эстетических ощущений.

В этом смысле правомерно отнести уже известное нам понятие *диалога* к определению особенностей архитектурного строя Петербурга второй половины XIX века. Новые стилевые тенденции, получившие название «историзм», выражали по сути дела это стремление свести в одном произведении разные исторические художественные системы, доказывая тем самым возможность их *диалогического контакта в эстетическом сознании эпохи*. Но тот же принцип распространялся на отношение новой архитектуры к «старой», модерна к ампиру, классицизму, барокко — принцип ансамблевой связи разных архитектурных сооружений стал распространяться в Петербурге на разновременно создавшиеся сооружения; самое яркое выражение этой градостроительной установки — Невский проспект.

5. Строение художественной культуры в Петербурге Достоевского

Высокое место, занятое искусством в целостном пространстве культуры города в первой половине столетия, во второй половине века ему пришлось разделить с наукой и политической мыслью. Но при этом — таков один из парадоксов развития культуры — петербургское искусство обрело несравненно более широкую сферу действия и в самом городе, и в стране, и за ее пределами. Если с начала XVIII века в России через открытое Петербургом «окно» стала энергично проникать западная культура, то в конце XIX именно через это «окно» русская культура оказалась способной существенно оплодотворить европейскую, а позднее и североамериканскую, латиноамериканскую и дальневосточную.

Деспотический строй вынуждал общественную мысль развиваться преимущественно в опосредованной, художественно-образной форме — об этом говорили, осмысляя опыт развития отечественного искусства, и Белинский, и Герцен, и Чернышевский, но, пожалуй, ярче всего сформулировал эту закономерность Луначарский: «Великий народ, сжатый в своей политической и общественной самодеятельности, выбрасывал свою энергию, как сквозь жерло Везувия, в искусство, и далеко озарялось над ним культурное небо человечества»[1]. Понятно, что наиболее широкие возможности для социально-аналитического и философски обобщающего рассмотрения жизни имело искусство слова, властителем умов оказывался в России XIX века не теоретик, не философ, а писатель, который все философского масштаба и характера проблемы решал в художественных творениях и именем которого мы называем культуру города — Достоевский. Словесный материал позволял с предельной четкостью решать задачи, в начале данного периода истории художественного сознания России сформулированные

[1] Луначарский А. В. О музыке и музыкальном театре. Т. 1. М., 1981. С. 175.

Чернышевским и позитивно оцененные в конце этого периода радикально отличным от него мыслителем Владимиром Соловьевым: *воспроизводить* жизнь, *объяснять ее, выносить ей приговор* и тем самым служить *учебником жизни*. При всех различиях в творчестве таких петербургских писателей, как Тургенев, Гончаров, Некрасов, Щедрин, Достоевский, они решали именно эти задачи, и ни один другой вид искусства не мог тут соперничать с литературой, даже непосредственно вырастающее из нее сценическое искусство; оттого театр в Петербурге не играл той роли, какую играли роман и повесть и какую играла сцена во времена Фонвизина и Грибоедова, «Ивана Сусанина» и «Ревизора». Как справедливо заключил историк художественной культуры того времени, «задача укоренения театра в русском быту вставала в общий длинный ряд нерешенных задач, маячивших перед русским обществом...»[1] Это относилось главным образом к положению дел в столице, в Москве же стойкость сложившихся еще в прошлом веке принципов проводила к тому, что за Малым театром укрепилось звание «второго университета». Невозможно было сказать это об официозном петербургском Александринском театре. Совсем не случайно Художественный театр родился именно в Москве, а не в столице. В Петербурге же еще в конце 1840-х годов были произнесены уже проводившиеся слова Белинского о романе и повести как «формах времени». Слова эти оказались скорее пророческими, чем констатирующими, — в пушкинском Петербурге только начинался неудержимый прорыв на авансцену художественной культуры прозаических форм искусства слова, в которых оно обретало полную самостоятельность и раскрывало все свои возможности, прорыв, осуществившийся во второй половине века.

Для понимания особой роли литературы в художественной жизни Петербурга второй половины XIX века существенно, что вместе с произведениями отечественных писателей выходило в свет большое количество переводных романов, повестей, поэм и стихов. Значение художественных переводов для становления русской литературы подчеркивал Чернышевский: «Огромную важность имеет у нас переводная литература. До самого Пушкина она была несравненно важнее оригинальной. Да и теперь еще не так легко решить, взяла ли над нею верх оригинальная литература»[2]. Это сказано в 1857 году, и в дальнейшем удельный вес переводных изданий сохранялся. Особую роль играли петербургские издательства и журналы — показательно, что почти все мастера перевода в России в XIX веке работали в Петербурге[3].

Еще один примечательный для петербургской художественной культуры того времени факт — основание в 1860 году журнала «Искусство», охватывавшего театр, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру и словесность. Хотя вышло всего шесть номеров журнала, интересна беспрецедентная идея — *связать воедино*

---

[1] Русская художественная культура второй половины XIX века. С. 194.

[2] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1948. С. 504.

[3] См.: Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985.

все отрасли художественной критики, подобно тому, как эстетика связывает разнообразные виды искусства. Такая идея, предвосхищавшая тот синтезирующий взгляд на «мир искусств», который станет господствующим в начале следующего столетия, могла возникнуть лишь на высоком уровне развития художественного сознания, которым и отличалась российская столица в эту эпоху.

Не следует, конечно, идеализировать состояние культуры в Петербурге и преувеличивать влияние литературы на горожан. Хотя столица была «центром русского книгопечатания и книги»[1] (в 1890 г. в Петербурге было опубликовано 2777 книг на русском языке, а в Москве — только 1684, два года спустя, соответственно, 3210 и 1962[2]), численность горожан на одну библиотеку в Петербургской губернии в конце века оказалась несколько ниже, чем в Московской, но в обеих она была значительно ниже, чем, например, в Херсонской[3]. Н. Рубакин резюмировал, что «весьма и весьма значительная часть даже петербургского культурного населения библиотеками совсем не пользуется... Живут без книг даже в столице — чем же удивительно такое явление в глухой провинции?»[4] В провинциальных газетах говорилось о том, что общество заполняет досуг исключительно картежной игрой, винт стал «злобой дня», а большинство молодых людей не знакомы, «хотя бы по одним именам, с такими даже корифеями отечества, как Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев...»[5]

И все же относительно более высокий удельный вес литературы по сравнению с другими видами искусства приводил к тому, что все они стали испытывать ее влияние и пытались освоить ее повествовательную структуру. Это влекло музыку и к прямому слиянию со словом в романсе, опере, и к опиравшейся на слово программности, и к иллюстрированию литературных произведений в оркестровых пьесах («Ромео и Джульета», «Франческа да Римини»). Такая же ориентация рождала повествовательную структуру произведений передвижников: если картина Федотова напоминала театральную мизансцену, то репинские полотна — это изобразительное воплощение повестей, зримые рассказы («Запорожцы», «Не ждали», «Отказ от исповеди»); не случайно передвижников будут впоследствии обвинять в «литературщине». Однако для данного этапа истории петербургской культуры «литературщина» живописи, музыки и даже скульптуры (творчество Антокольского) столь же закономерна, как в начале XX века инверсия — обретение живописности и музыкальности самой литературой (в символизме, акмеизме, футуризме).

Для завоевания искусством слова положения лидера художественной культуры была еще одна причина — *стремительный рост самосознания личности,* порожденный общим прогрессивным движением буржуазной цивилизации, ко-

---

[1] Куфаев М. Н. История русской книги в XIX веке. Л., 1927. С. 21.

[2] Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. Факты, цифры и наблюдения. СПб., 1895. С. 28.

[3] Там же. С. 40.

[4] Там же. С. 87, 88.

[5] Там же. С. 74.

торое стало захватывать Россию, но преломлялось в ней особенным образом; и этот процесс наиболее остро и драматично протекал в Петербурге. Он сказался на развитии психологической науки, перешедшей от чисто теоретического анализа («Картина человека» А. Галича) к экспериментальному, исследованию психической активности индивида — именно не *человека вообще,* каким видит его философ, а *конкретной личности,* проявляющей общечеловеческие качества особенным образом.

Сама философско-социологическая мысль испытывала в Петербурге в то время очевидное тяготение к рассмотрению *личности* как некоей точки отсчета и социального бытия, и движения истории, и этики, и религии. Это проявилось в теории «разумного эгоизма» Чернышевского и в политической концепции анархизма, в «субъективной социологии» народников и в плехановской постановке проблемы «роли личности в истории», в популярности ницшеанства и в индивидуализации религиозного сознания, требовавшего соотносить абсолютность божественных установлений и идеал соборности с признанием суверенности, самоценности и уникальности Личности. Тут-то и сказались особые возможности искусства в познании духовной жизни индивида, личности как *проявления общего в индивидуальном.* Это обусловило развитие портретного жанра в живописи на новом психологическом уровне анализа человека. Крамской, Репин, Ге не только освободили портрет от какой-либо идеализации, но находили способы соединения социальной типизации личности с углубленным психологическим исследованием. Историки русского искусства не раз отмечали, что во второй половине века в жанровом составе русской живописи на первом месте оказывается уже не историко-мифологическая картина, а портрет. Литографированные портреты систематически помещались в «Художественном листке» В. Тимма, в 1865—1869 годы две сотни (!) таких портретов были изданы А. Мюнстером в Петербурге двумя фолиантами, а на выставках наряду с живописными, графическими и скульптурными демонстрировались фотопортреты[1].

Но даже у величайших мастеров портрета возможности проникновения в человеческую душу всегда ограничены статичностью средств изображения, его одномоментностью и его немотой. Тут-то и заявляла о своих преимуществах литература — и как искусство, способное описывать ход мысли автора и его героев в имманентной ей словесной форме, и как искусство временное, процессуальное, воссоздающее само движение, возникновение, развитие, превращение, угасание мысли, проникающее в глубины бессознательного, во взаимные переходы осознаваемого и безотчетного. Отсюда освоение литературой методов тончайшего психологического анализа, достигшее высшей степени в творчестве — опять же — Достоевского. И хотя рядом обычно ставят имя Толстого, принципы психологического исследования личности у классиков русской литературы различны: петербургский писатель доводил свой анализ до того уровня психической

[1] Спирин Г. Ю. Цит. соч. С. 110–114.

жизни, на котором личность раздваивалась, рождая феномен «двойничества»[1], и диалогичность оказывалась, таким образом, не только формой соотнесения разных сознаний, но и *структурой индивидуального сознания*, способом существования человеческого духа. Это делало литературу и, прежде всего, роман более могущественным инструментом познания духовной жизни личности, чем живопись и даже музыка, неоценимая способность которой воссоздавать эмоциональные процессы не доходит до выявления драматической амбивалентности и внутренней конфликтности интеллектуальной жизни личности.

Отсутствие у музыки возможности непосредственно участвовать в идеологических битвах отодвигало ее на периферию духовной жизни столицы. Ни стремление «Могучей кучки» приобщиться к общему движению умов, ни постановка больших нравственных проблем в симфониях Чайковского, ни множество прекрасных исполнителей не могло обеспечить музыке равного с литературой положения в культуре. Основанное в 1859 году в Петербурге Русское музыкальное общество во главе с Антоном Рубинштейном и начало борьбу за создание благоприятных условий для развития отечественной музыки, ибо, по свидетельству А. Рубинштейна, в стране в это время «почти нет артистов-музыкантов в обыкновенном значении этого слова», оттого что музыкальное искусство не имеет тех привилегий, какие имеют другие искусства, — нет высшей школы, подобной Академии художеств, нет «звания художника», присваиваемого ее выпускникам. В 1862 году, наконец было открыто Петербургское музыкальное училище, через несколько лет названное Консерваторией[2].

Особая роль литературы в Петербурге Достоевского объяснялась и отсутствующей у других искусств способностью *синтезировать художественный и научный способы познания*. Этот синтез реализовывался не только в традиционных формах романа, но и новом жанре — серии биографических повествований «Жизнь замечательных людей», предпринятой в 1889 году петербургским издателем Ф. Павленковым (была опубликована 191 книга)[3]. И в изобразительном искусстве родился документально-научно-художественный синтетический жанр — в русскую культуру вторглась *фотография*.

Это дитя научно-технического прогресса, появившееся на Западе в 1840-х годах в форме дагерротипа, было импортировано в Россию, разумеется, через петербургское «окно» и, поначалу презрительно третируемое как механическая противоположность живописи (так рассуждал еще Белинский), прочно заняло в художественной культуре место рядом с графикой и живописью, доказав свою способность образного отражения реальности, прежде всего в портретном жанре. Созданная петербургскими мастерами фотопортрета галерея выдающихся деятелей русской культуры, а рядом с ними — типичных представителей разных

[1] Днепров В. Д. Идеи. Страсти. Поступки... С. 171, 172.

[2] Финдейзен Н. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. С. 26–30.

[3] Белов С. В., Толстяков А. П. Цит. соч. С. 56.

социальных групп (интеллигентов, чиновников, аристократов, военных, мастеровых) внесла в культуру города новую струю: недоступное рисунку и живописи *документально достоверное воспроизведение реальности*. В этом отношении очень интересен фотоальбом Я. Ривоша «Время и вещи», демонстрирующий социальные типы горожан[1].

С начала 1840-х годов в обеих столицах стали работать фотоателье, создававшие дагерротипные портреты, но широкое развитие фотографии, и уже на художественном уровне, связано с деятельностью в Петербурге в 1850—1880-х годах А. Деньера и С. Левицкого. В. Стасов, собиравший в годы своей работы в петербургской Публичной библиотеке произведения мастеров молодого фотоискусства, издал книгу «Фотографические и фототипические коллекции Публичной библиотеки», а несколько лет спустя был издан коллективный труд фотографов «Альбом костюмов России». В 1870-е годы возникло понятие «художник-фотограф» — так называли, например, В. Каррика[2]. Таким образом, время противопоставления дагерротипа искусству закончилось, фотография — прежде всего в Петербурге — доказала свою способность синтезировать технику и художественное творчество, строгую документальность и образное осмысление изображаемого.

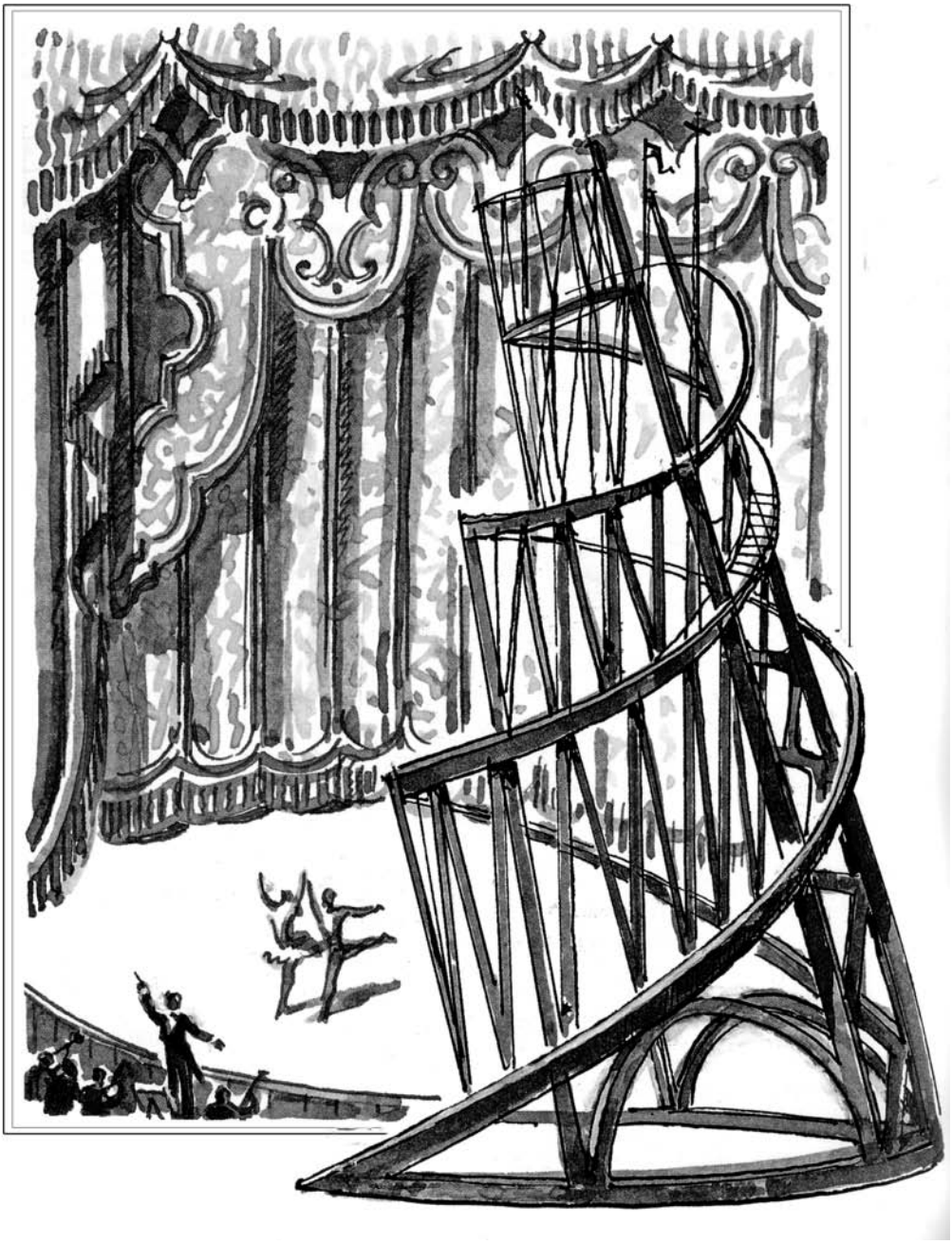
Так развитие фотоискусства возвращает нас к тому, что было сердцевиной художественной культуры Петербурга Достоевского, — к *познанию человека как личности,* сокровеннейших слоев его духовной жизни, его мировосприятия, его взаимоотношений с другими людьми в сложном и противоречивом социальном контексте (в этом можно убедиться по превосходно составленному фотоальбому «Санкт-Петербург: портрет императорского города», недавно изданному в Лондоне и Париже)[3]. С радикальным изменением положения в обществе, стране, городе в начале XX века в культуре столицы вновь произошла внутренняя перестройка, и искусство запечатлело ее со свойственными ему проницательностью, экспрессией и провидческой силой.

---

[1] Ривош Я. Н. Время и вещи: Очерки по истории материальной культуры в России начала XX века. М., 1990. С. 135.

[2] Морозов С. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839–1917. М., 1955. С. 55.

[3] Ometev B., Stuart J. St.-Petersburg. Portrait of an Imperial City. L., 1990; Saint-Petersbourg. Portrait d' une Capitale Impériale. P., 1990. Снимки сгруппированы здесь по разделам: «Город», «Население», «Искусство», «Институты».



ГЛАВА ПЯТАЯ
Время трагического конфликта: Петербург–Петроград в эпоху трех революций

1. Культура и политика

Характеристика петербургско-петроградской культуры в период, охватывающий два первых десятилетия XX века, особенно трудна, так как в это время активно развивался процесс экономического, политического и духовного сближения столицы и всех других крупных городов страны, прежде всего, разумеется, Москвы, стирая архитектурные, образовательные, производственные и психологические особенности каждого из них и обезличивая города. Этому в огромной мере способствовало совершенствование средств связи, которые обеспечивали все более широкие возможности культурного обмена; все более частыми становились совместные акции петербургских и московских писателей, художников, политических деятелей, философов, их выступления в одних и тех же журналах и газетах, организация совместных изданий, выставок, концертов. Так в художественную жизнь Петербурга-Петрограда входило творчество Горького, Маяковского, Брюсова, Мейерхольда, Шаляпина, Танеева, Рахманинова, Скрябина, искусство Художественного театра...

И все же Петербург оставался Петербургом — уникальный статус столицы определял его особое место в политической жизни страны до 1918 года, сохранялся, несмотря на нивелирующие тенденции, и его особый архитектурный облик. *Столичное положение оставалось определяющим для петербургской культуры* — здесь решались политические судьбы страны, а она еще не знала времени, столь насыщенного социальными катаклизмами, как первые два десятилетия XX века.

На рубеже столетий, в феврале 1899 года, в Петербурге произошло событие, которое можно считать символическим в перспективе развития социальной ситуации: студенты университета вышли на демонстрацию и были жестоко избиты полицией; все высшие учебные заведения города начали забастовку, требуя расследования и наказания виновных; о ходе забастовки регулярно выпускались бюллетени в университете, на Бестужевских курсах, в Технологическом, Горном, Лесном институтах, в Институте инженеров путей сообщения. К забастовке присоединилось около 25 тысяч студентов многих других городов России[1].

[1] Лейкина-Свирская В. Р. Цит. соч. С. 284.

Прошло несколько лет, и Петербург потрясло «кровавое воскресенье» — политическое событие, получившее сильнейший отзвук в культуре столицы. «То, что пришлось мне видеть из окон Академии художеств 9 января, — писал В. Серов И. Репину, — не забуду никогда — сдержанная, величественная, безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прикладу, — зрелище ужасное... Никому и ничем не стереть этого пятна»[1]. Его знаменитый трагический гротескный рисунок «Солдатушки, бравы ребятушки» зафиксировал впечатление от этого события, претворив политическое содержание в эмоционально напряженный художественный образ.

Семь лет спустя и О. Мандельштам вспоминал: «Может, во всей летописи русской революции не было другого такого дня, столь насыщенного содержанием, как 9 января. Сознание значительности этого дня в умах современников перевешивало его понятийный смысл, тяготело над ними, как нечто грозное, тяжелое, необъяснимое... Девятое января — петербургская трагедия», петербургская не только потому, что здесь находилась резиденция царя, к которому шел народ, но и потому, что сам город создал для этого пространственные предпосылки — «его план, расположение его улиц, дух его архитектуры оставили неизгладимый след на природе исторического события. Девятое января не удалось бы в Москве. Центростремительная тяга этого дня, правильное движение по радиусам, от окраины к центру, так сказать, вся динамика девятого января обусловлена архитектурно-историческим смыслом Петербурга», ведь его «архитектурная идея» есть представление «мощного центрального единства. Всеми своими улицами, облупленными, желтыми и серо-зелеными, Петербург естественно течет в мощный гранитный водоем Дворцовой площади, к красной подкове зданий, рассеченной надвое глубокой меднобитной аркой с взвившейся на дыбы ристалищной четверней»[2]. Простим великому поэту фактические неточности: над аркой главного штаба не четыре, а шесть коней, и не вздыбившихся, а везущих колесницу, — но эмоциональный смысл события образная память поэта воссоздала абсолютно точно.

А впереди у Петербурга восстание народа и его жестокое подавление, октябрьский манифест царя, даровавший обществу политические свободы, сменявшие одна другую Государственные думы, начавшие приобщать Россию к неизвестной ей до того *политической культуре* (ибо нельзя же считать формами культуры придворные интриги, дворцовые перевороты, создание тайных обществ и террористические акты), февральская революция 1917 года, уничтожившая самодержавие, и октябрьская революция, радикально изменившая весь социальный строй... И три страшные войны за двадцать лет — японская, империалистическая и гражданская, которые оказали непосредственное влияние на всю жизнь города: столичный статус накладывал на него прямую политическую ответственность за все происходящее, бурный рост военной промышленности менял его экономическую и демографическую

[1] В. Серов в переписке, документах и интервью. Т. 2. Л., 1989. С. 6.

[2] Цит. по: Панорама Ленинграда. Л., 1984. С. 489.



В. А. СЕРОВ.
«Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?». 1905

структуру и послужил, в конечном счете, одной из причин кризиса, достигшего кульминации в 1917 году и ставшего мощным катализатором революционных выступлений[1]. В первом номере журнала «Полярная звезда», основанного в 1905 году, обращение «От редакции» начиналось словами: «В тяжелое, прямо грозное время начинаем мы наш журнал. Над русской землей бушует политическая буря». А последний номер, вышедший в мае 1906-го и переименованный в «Свобода и культура», завершился статьей А. Изгоева «Русская революция», где автор утверждал: «События, разыгравшиеся в последние годы в России, превосходят своею грандиозностью все, что знает история народов. Мы переживаем величайшую революцию в мире и таковою ее назовет будущая история»[2].

Жизнь города в эти годы стала предметом специального и чрезвычайно интересного исследования современного немецкого историка[3], показавшего, что столица оказалась политизированной, как никогда прежде. Характерный пример: Л. Андреев писал В. Вересаеву: «Вы поверите: ни одной мысли в голове

---

[1] Очерки истории Ленинграда. Т. 3. С. 938–942.

[2] Изгоев А. Русская революция // Свобода и культура. 1906, № 8. С. 532.

[3] См.: Schloegel K. Jenseits des Grossen Oktober. Das Laboratorium der moderne Petersburg. 1909–1921. B., 1988.

не осталось, кроме революции, революции, революции. Вся жизнь сводится к ней, — даже бабы, кажется, рожать перестали, вот до чего. Литература в загоне... вместо рассказов читают «протесты», заявления и т. п.»[1]. А вот дневниковая запись З. Гиппиус: «Деятели самых различных поприщ, — ученые, адвокаты, врачи, литераторы, поэты, — все они так или иначе оказывались причастными политике. Политика, — условия самодержавного режима, — была нашим жизненным интересом...»[2] Вот свидетельство мемуариста о позиции Чехова: «Он, отвертывавшийся от политики, весь ушел в политику... Помню, когда я вернулся из Петербурга в период оживления Петербурга перед революцией 1905 г., он в тот же день звонил нетерпеливо по телефону... ему безотлагательно сейчас нужно было знать, что делается в Москве и Петербурге, и не в литературных кругах, о которых он раньше исключительно расспрашивал меня, а в политическом мире, в надвигавшемся революционном движении...»[3] Напомню стихотворение «Русскому рабочему» Бальмонта, прежде такого далекого от политики поэта:

Рабочий, только на тебя
Надежды всей России
Тяжелый молот пал, дробя
Оплоты крепостные

.....
Но ты восстал. С тобой идут
Все те, кто сердцем молод.
Будь тверд, яви еще свой суд
Острог не весь расколот.

Слова Д. Философова, сказанные в 1905 году в связи с демаршем В. Серова и Н. Римского-Корсакова, как бы обобщают сложившуюся ситуацию: «События сложились так, что не осталось ни одного русского человека, которому не пришлось бы волей или неволей вмешаться в политику. Жизнь предъявила свои требования ко всем. Индифферентным теперь быть нельзя»[4].

В начале 1906 года цензура сняла с весенней академической выставки группу картин политического характера: «Похороны» И. Бродского, «Военное положение» и «Не ходи» И. Владимирова, «Из окна» Н. Фешина и ряд других[5]. Хорошо известна и активность художников в сатиричесих журналах[6], которые возникли в

[1] Реквием // Памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 161.
[2] Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Тбилиси. 1991. С. 159, 160.
[3] Елпатьевский С. Я. Воспоминания за 50 лет. Л., 1979. С. 305, 306.
[4] Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 12.
[5] См.: там же. С. 58.
[6] Боцяновский В., Голлербах Э. Сатира первой русской революции 1905–1906 годов. Л., 1925; Исаков С. К. 1905 год в сатире и карикатуре. Л., 1928; Стернин Г. Очерки русской сатирической графики. М., 1964; Стихотворная сатира первой русской революции (1905–1907). Сб. статей. Л., 1969.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ.
Октябрьская идиллия. 1905

эти годы во множестве в поддержку традиции, шедшей еще от Кантемира и сатирических журналов XVIII века[1]. Хотя историки искусства и журналисты не дают топографической локализации этого движения, факты показывают, что главное его русло лежало именно в Петербурге: из 380 сатирических журналов, вышедших в годы первой русской революции, 195 были петербургскими и только 51 — московскими (остальные выходили в других городах)[2].

Закономерным проявлением всеобщего политического возбуждения интеллигенции в эпоху «перманентной революции» в России стало появление таких небывалых политико-эстетических гибридов, как понятие «социал-демократическое художественное творчество», введенное в оборот Луначарским, а после октябрьской революции — понятия «комфуты» (коммунисты-футуристы) и «социалистический реализм». Столь же естественным было политическое поведение деятелей художественной культуры, их добровольное превращение в государственных чиновников, возглавивших в 1918 году отделы искусств в Комиссариате просвещения (В. Мейерхольд, Д. Штеренберг, Н. Альтман, Н. Лунин и др.).

---

[1] Тимонич А. А. Русские сатирико-юмористические журналы 1905–1907 годов в связи с сатирическими журналами XVIII и XIX вв. Материалы для библиографии. М., 1930.

[2] Тимонич А. А. Цит. соч. С. 140.

Но это будет позднее. А пока «в Петербурге — раскаленная общественная атмосфера, страстные дебаты (речь идет о марксистском литературном кружке. — *М. К.*) сначала с народниками, потом с бернштейнианцами, согласное биение со все усиливающимся революционным пульсом, тесная связь с революционными низами... В Москве — как будто мирная какая-то заводь, куда не докатывалась даже тихая рябь от бушевавших на просторе грозных волн...»[1]

Говоря о тотальной политизации столичной культуры, нужно иметь в виду, что проявлялась она не только в открытом служении деятелей культуры политике, но и в отречении многих писателей, художников, ученых, философов от политических действий, в попытках замкнуться в чисто духовных интересах, демонстрируя свою аполитичность, нежелание участвовать в политических баталиях. Нельзя не согласиться с В. Лениным, который писал в 1905 году, что бегство от политики есть своеобразная, неосознаваемая или скрываемая, форма политической активности[2]. Это было предельно ясно в прямых выступлениях журнала «Полярная звезда» (Н. Бердяев, П. Струве, С. Франк, И. Покровский, Г. Муратов и др.), направленных не только против призывов Ленина и его последователей связать культуру с революцией, но и против гражданственно-политического пафоса русской демократической эстетики XIX века (здесь уже подготавливалась идеологическая платформа, изложенная несколько лет спустя в сборнике «Вехи»).

Стремление изолировать возвышенную жизнь духа от пошлого практицизма политической борьбы отчетливо проявлялось и на знаменитой «башне» Вячеслава Иванова, цитадели русского символизма. Бердяев, в течение нескольких лет председательствовавший на этих заседаниях, признавался, что его поражал контраст: «На “башне” велись утонченные разговоры самой одаренной культурной элиты, а внизу бушевала революция». Философ понимал, что эти «два разобщенных мира» глубинно сцеплены друг с другом; это проявлялось и в самом герметизме «башни», отгораживавшейся от революционного движения, и в прорывах этой замкнутости, выражавшихся, например, в появлении на «башне» Луначарского, напоминавшего о символе «серпа и молота», и в «подпочвенной связи между дионисической революционной стихией эпохи и дионисическими течениями в литературе», главным глашатаем которых был Вяч. Иванов[3]. Впрочем, вся эта «отравленная петербургская атмосфера», столь чуждая «мистическому анархизму» Бердяева, через три года прогнала его навсегда из столицы — по строю мышления он был москвичом, а не петербуржцем (характерно его утверждение, что деятельность религиозно-философского общества в Москве была «более серьезной», чем духовная жизнь Петербурга[4]).

---

[1] Реквием // Памяти Леонида Андреева. С. 152.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 133–138.

[3] Бердяев Н. Самопознание. С. 145.

[4] Там же. С. 148.

Предельная политизация столичной культуры требовала теоретического осмысления самой проблемы «революция и культура», выдвинувшейся в центр общественной мысли.

2. Культурологическая мысль в духовной жизни столицы

До начала нашего столетия культура как особый аспект социальной жизни нации не осознавалась русской общественной мыслью, отставшей в этом отношении от процессов, развертывавшихся на Западе начиная с Вико, Канта, Гердера и особенно активно после появления работ Буркхардта и Тэйлора.

Правда, дискуссия славянофилов и западников непосредственно затрагивала широкий спектр вопросов, касавшихся развития русской культуры, — религиозных, поведенчески-бытовых, психологических, этических, эстетических и лингвистических; однако стержневой была тут все же *политическая дилемма:* продолжать ли политику Петра, направленную на включение России в общий процесс развития Западной Европы, или вернуть ее к средневековому феодализму в российско-азиатском его варианте. Официальная политика Николая I, выраженная в уваровской формуле «православие, самодержавие, народность», не случайно ставила в центр этого триптиха «самодержавие». И религиозный аспект культуры, давно уже осмыслявшийся русской церковью как непосредственно подчиненный политическим интересам самодержавия, и светский аспект национальной культуры, обозначенный понятием «народность», были отблесками верховного государственно-организационного принципа самодержавия. Потому-то природа оппозиционности славянофильства — *именно политическая, а не культурологическая;* точно так же суть позиции западников в их демократической политической программе, которой должно было служить все — и литература, и мораль, и философия, и атеизм. Даже книга Н. Данилевского «Россия и Европа», положившая начало разработке собственно культурологической концепции в русской общественной мысли, имела подзаголовок «Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира в XIX в. к германо-романскому», и культурологические размышления в ней были, по славянофильской традиции, способом решения политических проблем. Петербургские же мыслители начала XX века имели в виду именно культуру, когда говорили о роли России в преодолении противостояния Запада и Востока, Европы и Азии, в синтезировании обоих начал, а не в подавлении одного другим или очищении одного от другого. «И горе наше или счастье, — заключал Д. Мережковский сопоставление односторонних позиций западников и славянофилов в ключе идеи Достоевского, — в том, что у нас действительно “две родины — наша Русь и Европа”, и мы не можем отречься ни от одной из них, — мы должны или погибнуть, или соединить оба края бездны»[1].

[1] Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. СПб., 1901. С. 9.

При всей противоположности позиций автора приведенных строк и марксиста Г. Плеханова в этом пункте они сходились, ибо оба были истинными петербуржцами, впитавшими в себя осуществленное историей этого города соединение «обоих краев бездны». При такой постановке вопроса все отчетливее осознавалось, что и религиозная, и нравственная, и эстетическая, и социально-психологическая, и художественно-творческая проблемы лишь вскрывают разные грани некоей единой системы, имя которой «культура».

Осознание и укоренение принципиального различения культуры и политики было вызвано бурным ростом революционных сил в общественной жизни России, что требовало от каждого мыслящего человека определить свое понимание способа разрешения назревших противоречий — революционного или мирного, эволюционного, чисто духовного, то есть культурного. Библиографически-лингвистический контент-анализ мог бы показать, сколь небывало широко стало использоваться в начале века понятие «культура», какие жаркие споры возникали при соотнесении понятий «культура» и «общество», «культура» и «политика», «культура» и «цивилизация». Один из участников этих дискуссий московский философ В. Эрн писал в 1911 году: «Никогда не было столько “культурофилософов”, как в наше время...»[1] «Вопрос о том, что такое есть культура, — утверждал А. Белый, — есть вопрос наших дней»[2]. Позднее он разъяснял, резюмируя итоги своих размышлений: «Понятие “культура” отличается необыкновенной сложностью», ибо обозначает «цельность, органическое соединение многих сторон человеческой деятельности; проблемы культуры в собственном смысле возникают уже тогда, когда организованы: быт, искусство, наука, личность и общество»[3].

И. Грабарь, замысливший многотомное исследование истории русского искусства, настойчиво указывал своим будущим соавторам, что писать эту историю следует как «историю культуры», ибо «история искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры»[4].

Крайне далекий по мировоззрению от Эрна и Белого, Максим Горький писал в «Несвоевременных мыслях»: «Опять культура? Да, снова культура. Я не знаю ничего иного, что может спасти нашу страну от гибели»[5].

Показательно, как много статей, книг, речей, имевших в названии слово «культура», выходило в свет в эти десятилетия. В 1896–1903 годы издаются «Очерки по истории русской культуры» П. Милюкова; первая глава книги Д. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе», вышедшей в Петербурге в 1893 году, называлась «Русская поэзия и русская культура»; в 1899 году в Петербурге вышел сборник В. Розанова «Религия и культура» (переиздан в 1901 г.); в 1905 году во втором и третьем номерах журнала

[1] Эрн В. Борьба за логос: Опыты философские и критические. М., 1911. С. 345.
[2] Белый Андрей. Символизм. М., 1910. С. 1.
[3] Белый Андрей. Пути культуры // Вопросы философии. 1900, № 11. С. 91.
[4] Грабарь И. Письма. 1891–1917. М., 1974. С. 192, 195.
[5] Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. Пг., 1918. С. 92.

«Полярная звезда» публикуются статья его редакторов П. Струве и С. Франка «Очерки философии культуры» и статья Н. Бердяева «Революция и культура», а в 1906 году и сам журнал получил название «Свобода и культура»; в 1910 году создается философский журнал «Логос» с подзаголовком «Международный ежегодник по философии культуры», первая книга которого открывалась редакционной статьей с начальным разделом «Современный культурный распад и культурное значение философии», вторая — статьей В. Виндельбанда «Философия культуры и трансцендентальный идеализм»; в следующем году в первой книге «Логоса» была опубликована статья Вяч. Иванова «Л. Толстой и культура», во второй — перевод статьи Г. Зиммеля «Понятие и трагедия культуры», в первой книге за 1912 год — перевод статьи Г. Риккерта «Ценности жизни и ценности культуры»; в 1911 году вышли в свет ставшие широко известными в философской среде исследование Г. Риккерта «Науки о природе и науки о культуре», «Культурные задачи нашего времени» А. Богданова, статья В. Эрна «Культурное непонимание», содержавшая полемику с С. Франком о сущности культуры; в 1917 году появились книги А. Белого «Революция и культура» и Ф. Куклярского «Философия культуры» (с подзаголовком «Идеалы человеческой культуры в свете трагического миропонимания»), в 1915—1918 годах — «Очерки истории русской культуры» М. Покровского, в 1918-м — «Культурные задачи рабочего класса» А. Луначарского; в том же году начинает выходить журнал «Пролетарская культура», создается Музей художественной культуры, преобразованный вскоре в Государственный Институт художественной культуры; в 1919 году в газете «Искусство коммуны» было опубликовано выработанное в отделах Наркомпроса и написанное, очевидно, Н. Луниным «Положение о художественной культуре»; в 1920 году А. Белый прочитал цитированный выше доклад «Пути культуры»; в 1923 году в Берлине вышла книга С. Франка «Крушение кумиров», обобщившая весь опыт его предшествующей жизни в России, одна из глав которой называлась «Кумир культуры»; в это же время в Петрограде создается Институт истории материальной культуры, а в Москве (Н. Бердяевым и С. Франком) — Академия духовной культуры. Можно добавить, что хотя названия нашумевшего в свое время сборника «Вехи» и полемически направленного против него сборника «Интеллигенция в России» не содержали слова «культура», в их тексте это слово употреблялось так же широко, как слово «интеллигенция»; в «Вехах» — для обозначения парадоксально обосновывавшейся антитезы «интеллигенции», а у их критиков — для обозначения плодов деятельности интеллигенции.

Как видим, культура была признана *важной самостоятельной сферой человеческого бытия,* и главной проблемой общественной мысли стало *отношение культуры к революции*. О «небывалом кризисе русской общественной мысли» свидетельствовали результаты проведенного в 1910 году опроса на тему «Куда мы идем?»: «Никогда такой разноголосицы не было в русском обществе, как теперь»[1].

[1] Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусства. М., 1910. С. 3, 4.

Известный литературовед С. Венгеров говорил о калейдоскопе или столпотворении «одежд, племен, наречий, состояний», ибо здесь столкнулись «язычество и христианские искания, аморализм и мистицизм, аналитизм и крайности политического радикализма, порнография и героизм, мрак отчаяния и величайшее напряжение чувства победы, космополитизм и национализм, аристократическое пренебрежение к толпе и апофеоз босячества и т. д. и т. п. — мало ли найдется таких антитез на пространстве 1890–1910-х годов»[1].

Представляется существенным, что в условиях крайней политической напряженности, возникшей в эпоху трех революций, был уже невозможен диалогический способ разрешения противоречий, подобный спору «отцов и детей» в 1860-е годы, дискуссии Ивана Карамазова с чертом в 1870-е годы или полемике марксистов с народниками в 1890-е. Теперь все конфликты взывали к революционному, смертельному разрешению: царь приказывал стрелять в демонстрантов, рабочие поднимали одно вооруженное восстание за другим, крестьяне жгли помещичьи усадьбы, теоретические споры сторонников и противников революции переходили все рамки приличия. Даже внутри одного лагеря — например, в стане марксистов, расколовшихся на большевиков и меньшевиков, на воинствующих атеистов и богостроителей, — недавние соратники становились врагами.

В этой разноголосице следует выделить четыре основных взгляда на отношение культуры к революционному движению; выражая их в лаконичных лозунговых формах, можно определить первую — «культура вместо революции», вторую — «культура после революции», третью — «культура до революции», четвертую — «революция губит культуру».

Первая позиция предстала во множестве конкретных теоретических концептуальных и художественно-стилевых форм, объединявшихся полным неприятием революционного пути развития общества и верой в то, что разрешение всех жизненных противоречий способна осуществить *только культура;* едва ли не четче всех сформулировал эту позицию А. Белый: «Последняя цель культуры — пересоздание человечества»[2]. Социальный оптимизм сторонников этой точки зрения порождал и религиозно-философские утопии соборного всеединства, и «веховскую» концепцию духовного развития общества, и символистский идеал эстетически-мистического способа преодоления пошлости бытия с помощью воображения, создающего мир абсолютных ценностей, и индивидуалистическое самозамыкание личности во внутреннем духовном мире, противостоящем вульгарности, пошлости, корыстности, агрессивности практической жизни.

Один из авторов сборника «Вехи» петербургский философ С. Франк в 1923 году, вскоре после высылки из страны, вспоминал: «В довоенное время, столь недавнее и столь далекое уже, которое кажется теперь каким-то невоз-

[1] Венгеров С. А. Русская литература XX века (1890–1910). М., 1914. С. 5.

[2] Белый А. Символизм. С. 10.

вратным "золотым веком", все мы верили в "культуру" и в культурное развитие человечества. Нет надобности здесь давать логически точное определение этого довольно туманного идеала: достаточно конкретно очертить духовную настроенность, выражавшуюся в вере в него»[1]. И действительно, обосновывая программу созданного им совместно с П. Струве в 1905 году в Петербурге журнала «Полярная звезда», Франк писал: «В нашем философско-политическом мировоззрении мы исходим из идеи личности как носителя и творца духовных ценностей, осуществление которых в общественно-исторической жизни образует содержание культуры и есть высшая и последняя задача политического строительства»[2].

Мыслители и художники этой ориентации не только вступали в резкие дискуссии со своими идеологическими противниками, отстаивавшими другие точки зрения на отношения культуры и революционного движения, но и вели достаточно острые споры в собственной среде. Так, то разгоралась, то затихала полемика в лагере символистов (Белый и Иванов, Белый и Мережковский, Блок и Белый и т. д.), а сборник «Вехи» (1909), включавший статьи Н. Бердяева, С. Булгакова, М. Гершензона, Б. Кистяковского, П. Струве, С. Франка, А. Изгоева, вызвал критику не только Ленина[3], но и группы публицистов, объединенных приверженностью идеям классического российского либерализма[4]. Единства не было и в стане русских марксистов. А. Богданов своей «Тектологией» (Всеобщей организационной наукой), предвосхищавшей рождение кибернетики и синергетики и позволявшей увидеть в культуре могущественный способ организации и самоорганизации человеческого общежития, приходил к выводу, что революция должна быть подготовлена развитием пролетарской культуры. Подхватывая благородную традицию демократической мысли, жившей мечтой о том желанном времени, когда, по словам петербургского же поэта Некрасова,

...Мужик не Блюхера
И не Милорда глупого,
Белинского и Гоголя
С базара понесет,

русские марксисты, исходившие из взглядов Богданова, утверждали необходимость не только освоения рабочим классом культурного наследия, но и создания им самим такого нового типа культуры, который вырастал бы из его коллективистского мировоззрения. В процессе культурного созидания пролетариат созреет для совершения революции и организации жизни социалистического общества; так в 1917 году родился Пролеткульт.

---

[1] Франк С. Л. Соч. М., 1990. С. 133.

[2] Там же.

[3] См. Статьи В. И. Ленина о «Вехах» // Полн. собр. соч. Т. 19. С. 167–175.

[4] См.: Интеллигенция в России. СПб., 1910 (статьи И. И. Петрункевича, К. К. Арсеньева, Н. А. Гредескула, М. М. Ковалевского, П. Н. Милюкова, Д. Н. Овсянико-Куликовского, М. А. Славинского, М. И. Туган-Барановского).

Хотя В. Страда утверждает, что для русского марксизма «вся предшествующая культура предстает как подготовительный этап к революции»[1], ленинская позиция, в чем-то близкая тут богдановской, в чем-то расходившаяся с ней, противопоставляла деятельность Пролеткульта организации революционного переворота. Сознавая, что культурно пролетариат к нему еще не готов, вождь большевиков считал, однако, что складывавшаяся в стране ситуация не оставляла выбора: февральская революция, на которую возлагалось столько надежд, их не оправдала — она не привела ни к прекращению войны, ни к передаче земли крестьянам, а фабрик и заводов рабочим. Поэтому, при всей рискованности предпринимавшегося социального эксперимента, руководство большевистской партии приняло, по настоянию Ленина, решение насильственно захватить власть силами не успевшего овладеть культурой рабочего класса, а уж затем развернуть «культурную революцию», параллельно с экономическим и политическим переустройством жизни общества. Ленин прямо говорил в 1919 году: «Старые социалисты-утописты воображали,... что они сначала воспитают хорошеньких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм. Мы всегда смеялись и говорили, что это кукольная игра, что это забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика.

Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены в борьбе». Однако теперь, после осуществления революции, нужно «взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм»[2].

Четвертый вариант ответа на вопрос об отношениях культуры и революции давали декаденты, представлявшие духовное движение, особенно широко распространенное в столице. Декаденты, по образному определению А. Белого, — это «те, кто себя ощущал под провалом культуры без возможности перепрыга... Декаденты и символисты осознали необходимость вылета из культуры; декаденты не видели осуществимости к вылету; символисты — делали, так сказать, авиационные пробы»[3]. Л. Шестов же говорил о декаденстве так: «Пусть с ужасом отшатнутся от нас будущие поколения, пусть история заклеймит наши имена как имена изменников общечеловеческому делу, — мы все-таки будем слагать гимны уродству, разрушению, безумию, хаосу, тьме. А там — хоть трава не расти»[4].

Такова суть декадентства, которое имело место в России, как справедливо отмечал Мережковский, «значение едва ли не большее, чем когда-либо в Западной Европе», — там оно было «явлением эстетическим, т. е. от реальной жизни отвлеченным», в России же оно «жизненно»; и «если когда-либо суждено зародиться самобытной русской культуре, то она вырастет из русского декадентства как рас-

---

[1] Страда В. Проблема культуры и интеллигенции на рубеже XIX–XX веков // Россия. Russia, Venezia, 1991. V. 7. P. 137.

[2] Ленин В. И. Цит. соч. Т. 38. С. 53, 54.

[3] Белый А. Начало века. С. 535.

[4] Шестов Л. Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления). СПб., 1905. С. 158.

тение из зерна», ибо суть декадентства — в «предельном анархическом бунте личности», «бунте не только против общественного, но и против мирового порядка»; это, иначе говоря, «метафизическое неприятие мира»[1].

Образованный и проницательный марксистский критик В. Боровский видел в «ультраанархическом исходе... психики Л. Андреева и родственной ему интеллигенции... дикий, всеразрушающий бунт как ответ на социальную несправедливость...»[2] Такой «анархический исход» оставался интеллигентским и тогда, когда «веховцы» обрушивались с жесточайшей критикой на интеллигенцию, обвиняя ее в развитии революционной мысли в России. Ибо по самой своей социальной природе этот слой мировоззренчески и деятельностно неоднороден, он охватывает весь спектр возможных позиций отрицания; Леонид Андреев вопрошал: «До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное “нет” — сменится ли оно хоть каким-нибудь “да”?...» Не могу не повторить, что в Петербурге, где столичность доводила все социальные противоречия до предельной напряженности, спектр духовных и поведенческих, идеологических и психологических, теоретических и художественных проявлений интеллигентности, выливавшийся в мучительные поиски способов перехода от отрицания к утверждению, выразился с большей рельефностью, последовательностью и яркостью, чем в других городах России, в том числе и в Москве. И если на одном полюсе этого широкого спектра стоял, по выражению Дж. Биллингтона, «апокалипсизм» декадентов[3], то на другом — осознание или хотя бы интуитивное предчувствие назревающих социальных перемен. Ленин вспоминал о духовном состоянии общества накануне революции 1905 года: «Везде чувствуется приближение великой бури. Во всех классах брожение и подготовка»[4].

Поражение первой русской революции не изменило ситуацию — было ясно, что «девятый вал» революционного процесса еще впереди: результаты упоминавшегося выше анкетного опроса 1910 года («Куда мы идем?») выявили предчувствия русского общества, особенно напряженные в Петербурге, — ведь революционный переворот должен был произойти *именно здесь*.

В 1906 году Л. Андреев писал Вересаеву о своем восприятии «благодатного, шумного дождя революции»: «Все пришло в движение. Падает и поднимается, разрушается и формируется вновь, меняет контуры и линии, меняет образ». Поэтому нельзя не думать о том, во что выльется этот поток изменений, что несет стране будущее: «Как человек благоразумный, гадаю надвое: либо победит революция и социалы, либо квашеная конституционная капуста. Если революция, то это будет нечто умопомрачительно-радостное, великое, небывалое, не только новая Россия, но новая Земля. Если кадеты — то в Европе прибавится одной

---

[1] Мережковский Д. С. Революция и религия / / Русская мысль. 1907, № 3. С. 25, 26.
[2] Боровский В. В. Соч. Т. 2. М., 1931. С. 237.
[3] Billington J. Op. cit. P. 513.
[4] Ленин В. И. Цит. соч. Т. 41. С. 8.

конституцией больше, новым рассадником мещан. Наступит история длинная и скучная...»[1]

Если Мережковский пугал общество «грядущим хамом», а Брюсов говорил о «грядущих гуннах», то Богданов открывал книгу «Новый мир» тезисом: «Человек еще не пришел, но он близко, и его силуэт ясно вырисовывается на горизонте»; Блок и Маяковский пророчески предчувствовали надвигающийся революционный взрыв:

Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены? —

восклицал первый;

В терновом венце революций
Грядет шестнадцатый год, —

предсказал второй.

Футуризм, изобретенный не в России, именно потому получил здесь особый масштаб и оказал такое огромное влияние на культуру, что был связан с *реальным приуготовлением будущего*[2].

В упоминавшейся книге Ф. Куклярского «Философия культуры», обобщавшей идеи, выраженные ее автором в трех предыдущих работах: «Философия индивидуализма» (СПб., 1910), «К философии религиозного бунтарства» (СПб., 1911) и «Отчужденный мир» (СПб., 1912), — было обосновано «трагическое миропонимание», порожденное тем, что «на наших глазах потрясена в недрах своих европейская цивилизация и не может быть сомнения в том, что это — начало агонии: томительной и длинной или, наоборот, быстрой, сжигающей, — покажет будущее». «Изжитый культ жизни на Западе и изживаемый культ смерти на Востоке открыли нам лишь одну возможность, одну муку: культ трагического. ...Достоевский — вот живой символ русского духа и русской судьбы»[3] (затем добавлена ссылка на «Демона» Врубеля и «Мистерию» Скрябина)[4]. Ибо «великий кризис» охватил нас «не только извне — политически, но и изнутри — психологически»[5]. При том, что автор не принадлежал к числу наиболее ярких русских философов того времени, его восприятие современной культуры представляется особенно показательным своей типичностью для обыденного сознания интеллигенции.

Россия была беременна революцией, и только наивные люди — тогда и сегодня — могли думать, будто виноваты в этом какие-то конкретные личности

---

[1] Реквием // Памяти Леонида Андреева. С. 164.

[2] См. Schloegel K. Op. cit. P. 67–124.

[3] Куклярский Ф. Философия культуры. СПб., 1917. С. 7–9.

[4] См. там же. С. 127. Там же. С. 13.

[5] Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. С. 119.

или партии: Ленин или Кропоткин, большевики или эсеры. Если кто-то и несет персональную ответственность за произошедшее в 1917—1919 годы, то сначала это Николай II и поддерживавшая его партия консерваторов, пытавшихся остановить движение истории, а затем Керенский и его политические единомышленники, хотевшие сделать это движение столь медленным, плавным, постепенным, что оно становилось вовсе незаметным.

Драма истории страны продолжала разыгрываться преимущественно на петербургской сцене.

3. Особенности духовной жизни Петербурга

И вновь тема «Москва и Петербург», так активно обсуждавшаяся в 1830–1840-е годы, «оказывалась в центре полемических схваток», отметил Г. Стернин, компетентнейший исследователь художественной жизни конца XIX — начала XX века[1]. При крайней осторожности собственных суждений и очевидном пристрастии к родной Москве, он не мог не признать существования «множества высказываний и мемуарных свидетельств о провинциализме московского культурного быта в конце XIX в., консервативности его общественных устоев»[2]. В частности, весьма характерными здесь были абрамцевский кружок с его «национально-романтическими увлечениями»[3], Московское общество любителей художеств, на собраниях которого «книжная ученость, серьезный и глубокий интерес к злободневным общественным проблемам сочетались с чисто московским “почвенным” балагурством и вполне самодеятельными рассуждениями о высшем смысле бытия»[4]. В одной из статей Стернин подчеркивал, что в это время «критическая мысль настойчиво проводила рубеж между “Москвой” и “Петербургом”: назвать того или иного графика или живописца “петербуржцем” означало дать ему совершенно определенную характеристику, указать на его принадлежность “мирискусническому” лагерю и тем самым противопоставить его представителям “московской школы” — понятие в критическом обиходе тех лет тоже вполне устойчивое в своем нарицательном смысле...»[5]

И действительно, современники постоянно пользуются такими выражениями, как «петербургская атмосфера» и «московские настроения», как «душа Петербурга», «петербургский тип», «петербургская культура»[6]. А. Бенуа писал,

---

[1] Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. С. 119

[2] Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1984. С. 139.

[3] Там же. С. 125

[4] Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. С. 127–129.

[5] Стернин Г. Ю. «Мои воспоминания» Александра Бенуа и русская художественная культура конца XIX— начала XX в. //В кн.: Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 4–5. С. 604.

[6] Волошин М. Лики творчества. Л., 1989 С. 282.

например, об А. Васнецове: «Он весь — Москва, он весь — Византия», и потому у него «слишком мало связей с современной Россией», которая «озападнилась»[1]. Несколько лет спустя в статье, посвященной различиям в художественной жизни Москвы и Петербурга, А. Бенуа обобщал, словно подхватывая вековую традицию сопоставления двух российских городов: «Москва богаче нас жизненными силами, она мощнее, красочнее, она будет всегда доставлять русскому искусству лучшие таланты, она способна сложить особые, чисто русские характеры, дать раскинуться смелости русской мысли. Но Москве чужд дух дисциплины...», Петербург же «угрюм, молчалив, сдержан и корректен. Он располагает к крайней индивидуализации, к выработке чрезвычайного самоопределения, и в то же время (в особенности в сопоставлении с Москвой) в нем живет какой-то европеизм... Я люблю Петербург именно за то, что чувствую в нем, в его почве, в его воздухе какую-то большую строгую силу, великую предопределенность» — служить России «уздой и рулем»[2].

Речь шла здесь о характере художественного творчества, но в известной мере данные суждения могут быть отнесены к различиям политической и духовной жизни этих городов в целом. Ибо при всех революционных катаклизмах столица вплоть до 1917 года сохраняла свои *дисциплинарную, регламентирующую, рационально-организующую* функции. Москва же — *относительную свободу, стихийность эмоциональных реакций,* и казалось, что такова природа национального российского духа. Характерно в этом смысле письмо Л. Бакста А. Бенуа, в котором говорилось, что основатели журнала «Золотое руно» устали от московской «безалаберщины» и «жаждут, чтобы стройная и работящая петербургская когорта», создавшая «Мир искусства», помогла им в налаживании дела[3].

Позднее искусствовед Н. Пунин отмечал «давние и, по-видимому, имеющие свое глубокое основание, противоречия между старой “бытовой” Москвой и Петербургом», противоречия царящих в них «взглядов», «методов» и «культур». В полном соответствии с только что приведенными суждениями Бенуа и Бакста Пунин утверждал, что на Всероссийской музейной конференции, проходившей в 1919 году в Петрограде, этот город «как всегда обнаружил... свои организующие тенденции и свое систематически-проработанное ясное мировоззрение, тогда как Москва все время выявляла свою хаотическую стихийность, являясь тем самым началом дезорганизующим и беспринципным. Все это, конечно, не ново и отмечается всякий раз, когда Петербург сталкивается по тем или иным вопросам с Москвой...»[4]

Понятно, что в каждой области культуры эти различия имели свои силу и определенность — в музыке они были, видимо, менее яркими, чем в балете или живописи; но хотя музыковеды подчас возражали против преувеличения зна-

---

[1] Бенуа А. История русской живописи в XIX в. СПб., 1902. С. 254.

[2] Речь. 1909, 22 апреля.

[3] Цит. по: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России... С. 79.

[4] Искусство коммуны. 1919, 16 февраля. С. 1.

чений различий между «петербургской» (Римский-Корсаков) и «московской» (Танеев) композиторскими школами, об их существовании говорит хотя бы свидетельство Чайковского, что таково было «распространенное в русской музыкальной публике представление»[1]. Исследовательница русской музыкальной культуры того времени назвала одну из глав своей книги «Московские классицисты и петербургские классики» и описала в ней «различие путей, обусловленное культурно-психологическим климатом двух русских столиц»[2].

По-своему проявлялось это и в жизни театра — в частности, в противоположности эстетических позиций Александринского и «второго университета» Москвы — Малого театров, а затем и родившегося в 1898 году Художественного театра. Показательны и особенности восприятия чеховской «Чайки» в обоих городах, и общее отношение великого русского драматурга к столичной сцене: «Петербургского... театра — кроме Савиной и немножко Давыдова, — я не признаю... и отрицаю его совершенно...»[3] (Впрочем, «не прошел» в Александровском театре и Вс. Мейерхольд.) Вместе с тем гастроли Художественного театра в Петербурге в начале века «стали органичной и очень существенной частью петербургской театральной жизни»[4] и одновременно имели, как отмечал В. Немирович-Данченко, большое значение для самого театра — они разделяли его четырехлетнюю историю «на два периода», «ибо посещение Петербурга как бы сразу указало нам путь, обнаружило с яркой очевидностью наши достоинства и недостатки и установило требования, к удовлетворению которых мы должны стремиться»[5].

Изучение истории русской фотографии привело к выводу, что в начале XX века в Москве и Петербурге господствовали «разные взгляды на значение фотографии»: москвичи хотели видеть в ней «чистое искусство», подобное живописи, которое должно экспонироваться на выставках, а петербуржцы понимали фотографию значительно более широко, оценивая возможности ее использования в науке и технике[6].

Особенности «двух культур» России того времени (разумеется, не в тех смыслах, которые вкладывали в это понятие В. Ленин или Ч. Сноу) сказались и на характере московской и петербургской архитектуры. При несомненном усилении черт общности, обусловленном функционально, технологически и расширившейся возможностью одних и тех же архитекторов работать и тут, и там, застройка не могла не следовать сложившимся в обоих городах традициям; поэтому преобладавшей в Москве ориентации на древнерусскую архитектуру, соот-

---

[1] Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907). Кн. 1. М., 1968. С. 273.

[2] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 86, 87, сл.

[3] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 19. С. 57.

[4] Эфрос И. Московский Художественный театр. 1898–1923. М., Пг., 1924. С. 421.

[5] Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. 2. Избр. письма. М., 1954. С. 215.

[6] См.: A Portrait of Tsarist Russia. N.-Y., 1989. P. 32 (An Introduction by H. V. Barkchatova).

ветствовавшей общим стилизаторским тенденциям абрамцевского и талашкинского кружков (например, А. Щусев придавал вокзалам и иным специфически современным по функциям сооружениям формы церковного зодчества в полном соответствии с призывом Н. Данилевского и вкусом Александра III), Петербург противопоставлял европейский вкус, проявляя пристрастие к ренессансным формам и находя в большинстве случаев способы эстетического контакта нового строительства в стиле модерн с собственной классической архитектурой.

Европеизм продолжал направлять культуру столицы, и даже переименование города в Петроград в начале империалистической войны, лишившее его имя изначальной онемеченной формы, имело чисто символическое значение и не сказалось сколько-нибудь серьезно на основной ориентации его жизни. Во всех своих разделах — в сфере образования, в гуманитарных науках, в характере философской мысли — она несла в себе заложенный Петром заряд «окна в Европу», противостоявший неославянофильским, националистически-почвенническим позициям, господствовавшим в Москве. В Петербурге—Петрограде продолжали успешно работать немецкоязычные гимназии, отсюда отправилась «завоевывать» Францию, а за ней и всю Европу, дягилевская балетная антреприза. Здесь получила признание неокантианская философия, тогда как Москва оставалась центром формирования религиозно-философской мысли, которая, при всей критичности отношения некоторых ее представителей и к славянофильству, и к почвенничеству, и к официальному церковному православию, видела национальную природу русской философии в *религиозной основе* и противопоставляла мессианистскую «русскую идею» не только революционной идеологии марксизма, но и демократическим традициям русской интеллигенции XIX века, а вместе с ними и рационализму как таковому, во всех его проявлениях — в частности, в обосновании петербуржцами научного характера философии.

Правда, в некоторых отношениях города «менялись ролями» — Петербург становился защитником художественных устоев от безудержного индивидуалистически-анархического движения молодежи, осваивавшей новации европейского искусства, а источником этого движения в России оказывалась... Москва: здесь были собраны и стали общедоступными две грандиозные коллекции современного западного искусства — щукинская и морозовская, приобретшие такое влияние, что А. Бенуа назвал Москву в одной из своих статей «городом Гогена, Сезанна и Матисса»[1]; здесь оказалась возможной уникальная в истории отечественной культуры акция — приглашение издателем журнала «Золотое руно» Н. Рябушинским французского критика А. Мерсеро к постоянному сотрудничеству в журнале в качестве фактического руководителя иностранного отдела[2]. Однако эта «рокировка» происходила все же в пределах общих для обоих городов психологических структур: петербуржцы оставались верны пушкинскому завету «соразмерности» и отвергали эстетические крайности (таковы были позиции

[1] Цит. по: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России... С. 134.

[2] Там же. С. 131–133.

А. Бенуа и И. Репина, при всех различиях их эстетических воззрений), москвичи же в своем эмоциональном демократизме открывали ворота именно для крайностей — от стилизаторства абрамцевско-талашкинского типа до простого подражания французским мастерам. «Звучит это парадоксально, но национальные мотивы более заметны в искусстве и литературе, в философской мысли Петербурга, а не Москвы. Достоевский, а в двадцатом веке Сологуб, Блок, Ахматова, Клюев, Заболоцкий — в литературе; Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Стравинский, Прокофьев (а до них — Глинка и Даргомыжский) — в музыке...»[1] Во всяком случае, инициатива сохранения русской старины и ее изучения шла из Петербурга, где в 1908 году при Обществе архитекторов-художников был открыт Музей старого Петербурга, в 1911—1912 годах было основано «Русское императорское общество защиты и охраны памятников искусства и старины», развернулась деятельность «Мира искусства» с его принципиальной ретроспективностью.

Хотя А. Бенуа не раз подчеркивал свое «завзятое западничество» и чуть ли не чуждость исконно русской культуре, его действительные эстетические позиции — и в творчестве, и в исследовании истории отечественного искусства, и в суждениях вкуса — отличались именно *органичным синтезированием русского и западного начал;* так, его восхитила опера А. Бородина «Князь Игорь»: «Я переносился за семь веков назад в удельную Русь и начинал ощущать какую-то близость по существу всей этой далекой древности, все тесное родство ее с Россией наших дней. Для меня, завзятого западника, эта русская старина становилась близкой, родной; она манила меня всей своей свежестью, чем-то первобытным и здоровым — тем самым, что трогало меня в русской природе, в русской речи и в самом существе русской мысли»[2].

Вспомним знаменитые слова Блока, которые могли прозвучать именно в Петербурге:

> Нам внятно все — и острый галльский смысл,
> И сумрачный германский гений...

Но эта «внятность» не только не лишала поэзию самого Блока истинной «русскости», но и обогащала национальный смысл его творчества, *приобщая русское к общеевропейскому и общечеловеческому*.

Слова Версилова из «Подростка» Достоевского о том, что русский человек «получил уже способность становиться наиболее русским именно тогда, когда он наиболее европеец», Максимилиан Волошин от себя пересказал образно: «...русский становится гораздо более русским тогда, когда он принимает старое европейское солнце в свою душу»[3]. В применении к искусству это означает, что «русский художник тем больше становится русским художником, чем больше

---

[1] Филиппов Б. Цит. соч. С. 25.

[2] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 1—3. С. 648, 649.

[3] Волошин М. Цит. соч. С. 267, 268.

сокровищ Запада несет он в своей душе...»[1] Приводимые им примеры: живопись мирискусников А. Бенуа, К. Сомова, М. Добужинского, Л. Бакста, А. Головина, С. Яремича, противопоставленных москвичам А. Васнецову, С. Малютину, В. Переплетчикову, С. Виноградову, — свидетельствуют, что это качество М. Волошин находил прежде всего в *петербургских мастерах*. Таков смысл эстетического консерватизма мирискусников, их неприятия искусства молодых московских художников-«бубновалетцев» и, тем более, «ослино-хвостцев» и кубофутуристов.

Типично петербургское стремление к синтезу российского с западноевропейским было свойственно и философской мысли. В соответствии со сложившейся еще в XIX веке традицией петербургские философы сохраняли преимущественный интерес не к теологии, а к психологии, не к былым инвективам и пророчествам славянофилов, а к достижениям современной западноевропейской философской мысли. Так, в 1910—1912 годах пятью выпусками выходит серия «Родоначальники позитивизма» с переводами работ Канта, Тюрго, Д'Аламбера, Сен-Симона и, главным образом, Конта. В предисловии профессор М. Ковалевский объяснял, что начало такому движению умов было положено трактатом Д'Аламбера «Очерк происхождения и развития наук», послужившим вступлением к «Великой энциклопедии» — «этой первой попытке обнять в полной независимости от богословия всю сумму знаний, какими располагало человечество...»[2] Если в сочинениях московских последователей Вл. Соловьева понятие «дух» в его религиозном истолковании было центральным, определяющим и божественную сущность человека, и содержание культуры, и природу творчества, то в «Энциклопедии» Брокгауза и Ефрона «дух» вообще не получает экспликации, она заменена отсылкой к статье «Психология», в которой петербургский профессор Н. Грот определял психологию как «науку о душе» и сводил проблему к характеристике ее психического состава. Еще более последовательной была позиция профессора Санкт-Петербургского университета А. Введенского, исходившего из концепции О. Конта о трех фазисах в истории познания, высшим из которых является получение научного, или позитивного, знания. Соответственно, ученый трактовал философию как «научно переработанное... мировоззрение», а психологию — как науку, изучающую «психику» (уже не «душу») и являющуюся «наукой без всякой метафизики»[3]. Таков типично петербургский стиль мышления.

И неокантианство в философии, и «легальный марксизм» П. Струве, С. Булгакова, М. Туган-Барановского, соединявший марксизм с неокантианством, родились тоже на петербургской почве. Характерно, что оба направления искали опору в науке, следуя традиции петербургской мысли XIX века, но одно — в естественных науках, а другое — в политической экономии и социологии.

---

[1] Там же. С. 276.

[2] Родоначальники позитивизма. Вып. 1. СПб. С. 3.

[3] Введенский А. И. Психология без всякой метафизики. СПб., 1914. С. 10, 11.

Хотя в редакцию журнала «Логос» (1910–1914) входили и петербургский философ С. Гессен, и москвичи Э. Метнер и Ф. Степун, господствовали здесь интересы столичной философской школы: целью журнала объявлялись «приобщение русской культуры и выраженных в ней оригинальных мотивов к общей культуре Запада», разработка на этой основе «научной философии», которая развивалась бы в «союзе... со специальными знаниями»; с этих позиций подвергалось критике славянофильское течение со свойственным ему иррационализмом; был прямо назван объект критики — Вл. Соловьев и его школа[1].

Гносеологию Соловьева, основанную на религиозной вере, критиковал петербургский философ Э. Радлов[2], при этом возникла острая полемика В. Эрна с С. Франком — первый не принимал рационалистической западнической установки петербургских философов[3] (хотя С. Лапшин точно определил существо концепции С. Франка как «мистический рационализм», данный эпитет в глазах москвичей не спасал дела). Сам Франк иронически заметил однажды, что, поскольку характерной чертой «преобладающего типа русской мысли» является ее «эмоциональность и интуитивность», философов этого типа «трудно даже назвать «мыслителями» в строгом смысле слова; они скорее... духовные борцы, обличители, проповедники, «пророки»[4]. Такая характеристика относилась в первую очередь к представителям московской, да и киевской, философских школ, где особенно сильным было влияние манеры философствования, сложившейся в православных духовных академиях — там действительно философа считали не ученым, а проповедником. Меткое слово, сказанное однажды о Ф. Степуне, можно смело отнести ко всем философам, условно говоря, экзистенциального типа: «Он не хотел позволить, чтобы у него отняли путем логических софизмов величайшее человеческое право ставить вопросы, на которые ответа нет»[5].

И. Лапшин завершил книгу о «чужом Я» весьма характерным для петербургского философа утверждением: «Я глубоко убежден в том, что проблема “чужого Я” разрешима строго научным, теоретическим путем на почве критической философии, без каких то ни было уклонов в сторону скептицизма, мистицизма, фидеизма и догматической метафизики»[6]. Нетрудно догадаться, в кого пущены заключительные стрелы. Впрочем, корифеи московской философской мысли и не ставили этой проблемы — не только потому, что опирались не на психологию, а на религию, но и потому, что поиски «богочеловека» закрывают путь к «друго-

---

[1] Логос: Международный ежегодник по философии культуры. 1910. Кн. 1. От редакции. С. 1–16.

[2] Там же. Кн. 2. С. 307–324.

[3] Франк С. Философские отклики // Русская мысль. 1910. Сент.; *Эрн В.* Культурное непонимание. Эрн В. Борьба за логос // Опыты философские и критические. М., 1911.

[4] Франк С. Из истории философской МЫСЛИ конца XIX и начала XX века. Антология. Washington—New York, 1965. P. 14.

[5] Цит. по: Стахорский С. Федор Степун // Современная драматургия. 1991. №2. С. 224 (слова А. Штаммлера).

[6] Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб.. 1910. С. 192

му человеку»: последовательно проводимая религиозная мысль *уравнивает* всех людей в Боге, а «чужое Я» становится проблемой именно и только тогда, когда предполагается обусловленное духовной полноценностью обоих *различие* между Я и Другим. Сложнейшая, мучившая впоследствии персоналистов и экзистенциалистов на Западе, да и русских философов-эмигрантов, проблема состояла именно в обосновании возможности *суверенности обоих Я и их единства*. На почве идеи соборности ее нельзя решить, как и на почве индивидуализма, — решение это доступно только диалектической концепции *диалога разных Я*.

Остается заключить, что открытая нами сегодня русская философская мысль «серебряного века» не может рассматриваться как «вообще русская», единственно и истинно национальная, она представляет лишь *одну ветвь отечественной культуры, одну модификацию российского менталитета — московскую,* рядом с которой существовала и другая, *петербургская,* утверждавшая себя и в материалистических, и в идеалистических системах, принимавшая противоположные политические окраски, ориентировавшаяся на разные учения западноевропейских философов, психологов, эстетиков и оказывавшаяся не менее русской в учениях А. Введенского и Г. Плеханова, С. Франка и П. Кропоткина, чем в концепциях Вл. Соловьева, Н. Бердяева, П. Флоренского, В. Розанова, — точно так же, как живопись мирискусников и К. Петрова-Водкина не менее русская, чем картины М. Нестерова и В. Васнецова, В. Серова и Ф. Малявина, и оперы Н. Римского-Корсакова не менее национально представительны, чем симфонические поэмы А. Скрябина. Во всяком случае, кажущееся парадоксальным заявление А. Шестова: «Если поэзия должна быть глуповатой, то философия должна быть сумасшедшей» (с характерным добавлением «как вся наша жизнь»), — можно признать *крайним выражением антипетербургской позиции* — отрицанием самой логики, ибо «логичность», по убеждению философа-иррационалиста, «взята не из природы» осмысляемой реальности, поэтому теория как таковая не позволяет «видеть и чувствовать все то, что не вмещается в установленные ею рамки»[1], и оттого не может быть адекватной формой философствования.

Сколь бы сильным ни было влияние московской школы в философии, литературе, музыке, живописи, культура Петербурга хранила и в это драматическое время, как будто подтверждавшее идею алогизма, абсурдности, «сумасшедшести» реального общественного бытия, *верность разуму, научному мышлению, приоритету знания над верой*. Можно, конечно, по-разному относиться к той или другой позиции, но нет решительно никаких оснований считать только одну из них истинно русской — *именно в раздвоенности путей развития нашей культуры, начиная с сотворения Петербурга, и в диалоге этих «двух культур» состоит ее действительное своеобразие*.

[1] Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. Философия и проповедь. Соч. Т. 2. СПб., 1900. С. 148, 149.

4. Сциентизм и эстетизм

В петербургской культуре начала XX века продолжали развиваться наметившиеся в прошлом веке процессы в сфере материальной культуры, в естественнонаучном знании, в технике, в соответствующем направлении высшего образования. Заслужили мировое признание физиологические исследования И. Павлова, рефлексология В. Бехтерева, работы Пулковской обсерватории, химиков А. Фаворского и С. Лебедева, теоретические разработки физиков О. Хвольсона, А. Иоффе, Д. Рождественского, труды математика В. Стеклова, механика А. Крылова, географов П. Семенова-Тян-Шанского и Ю. Шокальского, этнографов Н. Миклухо-Маклая и Л. Штернберга, биологов В. Шимкевича и А. Ухтомского, представителей других областей естественных наук[1]. Город «являлся ведущим культурным центром и лабораторией технической мысли России. В Петербургском университете, Политехническом, Технологическом и других технических институтах, в цехах крупнейших заводов работали видные ученые-практики, специалисты в разных областях металлургии, механической и химической технологии, гидроэнергетики, электротехники. Поэтому целый ряд новых для России производств в самых различных областях промышленности... осваивался в Петербурге и потом уже получал распространение по всей стране. Эта роль новатора технической мысли сохранялась за Петербургом на протяжении всего XIX — начала XX века»[2].

Вместе с тем расширялся плацдарм подготовки новых поколений исследователей и инженеров разных профилей; так, в 1910 году в Петербургском университете 36,5 процентов студентов училось на физико-математическом факультете (на историко-филологическом — 8,3 процента)[3]. В 1902 году при участии Д. Менделеева, А. Крылова, А. Попова был создан Петербургский политехнический институт в составе четырех факультетов; в 1907 году здесь были открыты еще два факультета и авиационные курсы; за 1907–1914 годы институт выпустил около 1500 специалистов. Институт должен был выпускать «инженеров широкого профиля, всесторонне развитых, обладающих глубокими знаниями в области общенаучных и общеинженерных дисциплин, отлично знающих технику и умеющих применять свои знания в народном хозяйстве»[4].

В 1905 году женщины получили право учиться в Петербургском университете; в 1907 году в столице были открыты Политехнические женские курсы — первое в мире высшее учебное заведение подобного рода, с четырьмя отделениями, — в 1915 году превращенные в институт, где училось более 1500 студенток; в 1907 году — Высший женский педагогический институт; в 1911 году по инициативе В. Бехтерева на средства, собранные общественностью, в Петербурге соз-

---

[1] История Ленинградского университета. С. 139, 140.

[2] Очерки истории Ленинграда. Т. 3. С. 407.

[3] История Ленинградского университета. С. 521.

[4] Лейкина-Свирская В. Р. Цит. соч. С. 11, 14.

дается Психо-неврологический институт с тремя факультетами — медицинским, юридическим и естественно-историческим; прием в институт был свободен от процентной нормы и от дискриминации женщин[1].

Успехи естествознания и технических наук не могли не повлиять на сферу гуманитарного знания. Это сказалось, прежде всего, на направлении развития исторической науки с ее вниманием к источниковедческим проблемам; показательна вышедшая в 1910–1913 годы двухтомная «Методология истории» А. Лаппо-Данилевского, в которой ученый обосновывал само значение *методологической рефлексии в историческом познании,* ссылаясь на разработку методологических проблем в математике, физике, химии и других отраслях естествознания[2]. При этом он находил опору в классификации наук, предложенной неокантианцами, рассматривая возможности получения исторического знания при применении и номотетического, и идеографического подходов.

Аналогичны тенденции развития языковедческой науки, выводившей лингвистику на иной уровень научного анализа языка, подготавливавший рождение новой отрасли знания — *семиотики*. Но, быть может, наиболее отчетливо такой подход сказался в зарождении «формального метода» изучения художественной литературы, который, при всей своей односторонности, выявленной дальнейшим ходом развития литературоведения и эстетики, обозначил новый рубеж в истории изучения искусства слова: суть методологических установок В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, Ю. Тынянова заключалось в том, чтобы сделать литературоведение *точной наукой*, а для этого — соединить его с наукой о языке и изучать художественное слово как определенный способ оперирования языковыми структурами.

Закономерна и опора литературоведения на психологическую науку, утвердившую себя как форма *точного знания;* Бехтерев назвал свою книгу «Объективная психология» (СПб., 1907), подчеркнув этим ее строго научный характер (с 1918 г. он будет именовать ее «рефлексологией» — по той же причине).

Но ориентация на научность, на объективное и точное знание оказывалась в начале XX века, в отличие от второй половины XIX, лишь одним потенциалом петербургской культуры; вторым стал эстетизм, как бы возвращавший ее «через голову» Петербурга Достоевского к пушкинскому Петербургу:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе.
Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

[1] Лейкина-Свирская В. Р. Цит. соч.

[2] Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. Вып. 1. СПб., 1910.

Вот зачем такой знакомый
И родной для сердца звук —
Имя Пушкинского дома
В Академии наук.
Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему, —

писал Блок, выражая значение пушкинской традиции для петербургской культуры первых десятилетий XX века. На разных путях и в разных формах она искала способы сопряжения своих былых состояний, символизируемых величественной гармоничностью пушкинского Петербурга и трагедийной напряженностью Петербурга Достоевского, а тем самым стремилась к *синтезу науки с искусством,* а затем и *техники с эстетикой*. Все эти искания порождались потребностью найти в *целостности культуры* наиболее эффективное противопоставление ужасавшей интеллигенцию перспективе революции.

Вот почему в Петербурге, наряду с расширением и углублением научно-технического прогресса, явственно активизируется художественная жизнь. Непосредственно в преддверии нового столетия был создан Русский музей (1898), основаны журналы «Театр и искусство» (1897), «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность» (1899), затем «Художественные сокровища



Обложка журнала
«Мир искусства». 1899



Л. С. БАКСТ.
Обложка журнала «Аполлон». 1909


Театръ
и
Искусство
ПОДПИСНАЯ ЦѢНА
НА ЖУРНАЛЪ
„ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО".
съ доставк. и пересылк.
на годъ 6 р. на полг. 3 р.
Отд. №№ продаются по 20 к.
Объявл.—20 к. со стр. петит.
АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ И КОНТОРЫ:
Кавалергардская, д. № 12.
Прим. объявл. по вторникамъ отъ 3—5 дня.
Рукописи, доставл. безъ обознач. гонорара, считаются безплатными.
Мелкія рукописи не сохраняются.
Телефонъ ред. № 1869.
1897 г. 1-й годъ изданія.
ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ.
ВОСКРЕСЕНЬЕ, 5-го Января.
СОДЕРЖАНІЕ: Вмѣсто вступленія. — Стихотвореніе С. Фруга съ рис. С. Соломко.—Театральныя теченія. В. Аспенко.— Декораціонное искусство. Н. Александрова.—Элеонора Дузе. А. Кипеля съ рисунками С. Соломко.— Хроника.— Московскія письма. В. Пр—ая.— Провинціальный театръ. І. И. Арбенина.—Наша театральная зала. П. Гнѣдича.—Кельнерша (сюжетъ для бытовой пьесы). Ал.
№ 1.
Амфитеатрова.—Изъ записной книжки. Стараго Театрала.—За границею. В. Г—на и Трубадура.— Провинціальная лѣтопись.—Справочный отдѣлъ.— Объявленія.—Рисунки: Чехъ. Сары Бернаръ (2 р.), портр. В. П. Далматова (рис. Н. И. Кравченко), Э. Д. Бастунова и А. Барная.
Литер.-драматич. отдѣлъ «Трильби».

Обложка журнала «Театр и искусство». 1897

России» (1901), «Старые годы» (1907), «Аполлон» (1909). В 1912 году на средства графа В. Зубова создается первый в стране научный Институт истории искусств; значительно расширялась сфера художественного образования.

Особое положение в художественной жизни конца XIX — начала XX века приобретает сценическое искусство. Исследовательница театральной жизни отмечает, что «в Петербурге возникало и действовало значительно больше театральных предприятий, чем в Москве», здесь «сосредоточилось большое число представителей творческой интеллигенции: драматургов, актеров, художников, музыкантов и т. д.»[1]. Один за другим в столице рождаются новые театры: в 1901 году — основанный А. Яворской Новый театр, в 1902 году — созданный Н. Поповым Василеостровский театр, в 1903 — Общедоступный театр под руководством П. Гайдебурова и Н. Скарской, в 1904 — театр В. Комиссаржевской и ряд других, а после октябрьской революции — Большой драматический театр, Театр юных зрителей, Театр рабочей молодежи... Современники считали, что «общество не может существовать без театра», ибо «театры являются узлами, культурными центрами — точно так же, как все читают газеты»; у нас «пьесы и театры

[1] Петровская И. Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л., 1990. С. 61.

до сих пор то же самое, что, например, для западного европейца парламентские события и политические речи»[1].

И хотя в Петербурге театр сталкивался с особыми трудностями (достаточно вспомнить запрещение пьес Горького, так как, по суждению самого императора, «публика выносит из театра тяжелое впечатление — особенно трудноваримое для людей озлобленных и недовольных»[2]), именно в столице в 1907 году родился театр-кабаре «Кривое зеркало» — театр пародии, шаржа, сатиры, в том числе и политической, несмотря на всю сложность ее развития в те годы. Историк называет этот театр, сразу же ставший чрезвычайно популярным в среде художественной интеллигенции, «уникальным»[3], но его можно считать и традиционным, имея в виду укорененность сатирического начала в петербургской культуре начиная с XVIII века и кончая непосредственно предшествовавшими «Кривому зеркалу» сатирическими журналами 1905–1906 годов.

Так *сама политическая идеология получала художественное претворение*; связь эта укоренится, проявляясь и после октябрьской революции в политическом плакате и сатирической графике, в художественном убранстве улиц и площадей Петрограда в дни революционных празднеств, даже в использовании декоративным искусством на Фарфоровом заводе политических лозунгов и понятий, в орнаментальном оформлении тканей с помощью политических эмблем.

Естественно, что именно в Петербурге сделал свои первые шаги русский художественный кинематограф и что дебютом «Первого синематографического ателье А. Дранкова» была экранизация фрагментов классической русской драмы — пушкинского «Бориса Годунова». Конечно, кинематограф по самой своей «популистской» природе не мог не отдать дань массовой культуре того времени, и все же показательна такая статистика: творчество Пушкина послужило основой для 48 фильмов, Гоголя — для 25, Лермонтова — для 15, Островского — для 15, Некрасова — для 12, Тургенева — для 19, Л. Толстого — для 24, Достоевского — для 10, Чехова — для 43[4].

Столь значительная роль искусства в культуре и развитии общества непосредственно сказывалась в отношении к самому городу, к протекавшим в нем градостроительным процессам. Мирискусники привлекали общественное внимание к тому, что меркантильные интересы наносили непоправимый урон классическому архитектурному облику прекрасного города, уничтожая одно из главных эстетических достижений градостроительного искусства — *принцип ансамблевой организации улицы, площади, квартала*. Так был разрушен архитектурный ансамбль на стрелке Васильевского острова, когда на площади между зданием Двенадцати коллегий и Биржей соорудили огромное здание медицинского учреждения, когда на месте снесенной части старого Гостиного двора воздвигли еще более чуждое

---

[1] Там же. С. 4.

[2] Первая русская революция и театр. М., 1956. С. 58, 59.

[3] Петровская И. Указ соч.. С. 99.

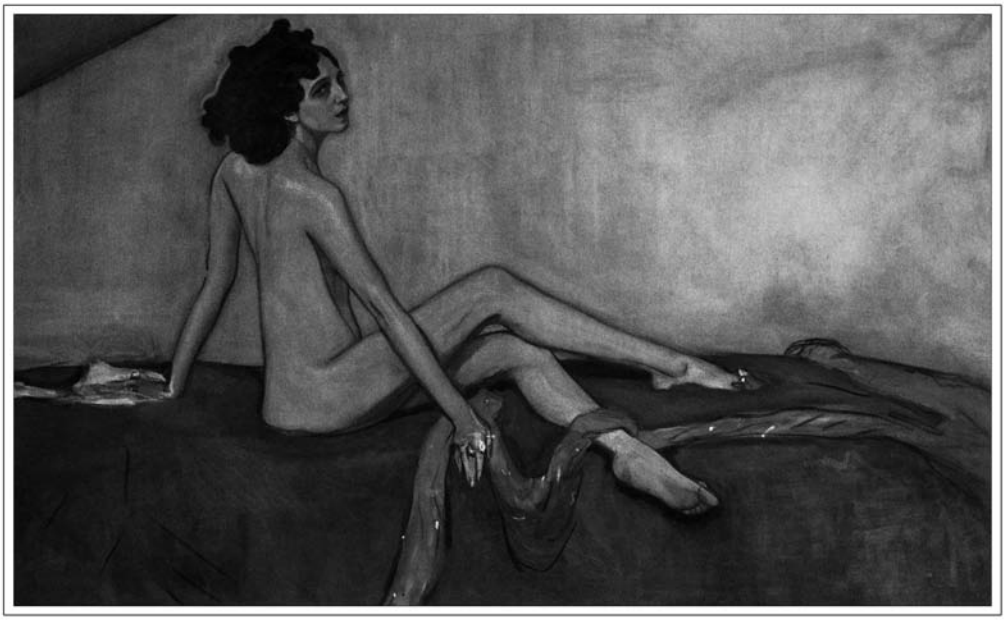
[4] Очерки истории Ленинграда. Т. 3. С. 842.



Е. Е. ЛАНСЕРЕ.
Обложка журнала «Художественные сокровища России». 1901



В. ШВЕЙДЕР.
Обложка журнала «Искусство и художественная промышленность». 1898



В. А. СЕРОВ. Портрет Иды Рубинштейн. 1910

всему окружающему грубое мрачное здание библиотеки Академии наук. Широкое обсуждение этой проблемы показывало, что для петербургской интеллигенции никакие утилитарные соображения не могли превзойти «эстетический императив», и сама эта дискуссия оказалась специфически петербургским культурным явлением.

Одна из самых ярких эстетических примет петербургской культуры — *расцвет хореографического искусства*. Уже с XVIII века петербургский балет «пользовался большими материальными и административными преимуществами, чем московский. Здесь были сосредоточены национальные творческие силы. На петербургской сцене оставляли наиболее способных питомцев театральной школы. В случае надобности сюда переводили и лучших московских танцовщиков. Кроме того, здесь служили крупные иностранные знаменитости. Само здание театра было благоустроеннее, чем в Москве»[1].

В начале XX века место хореографии в художественной культуре Петербурга существенно возросло благодаря внедрению в искусство балета новых эстети-

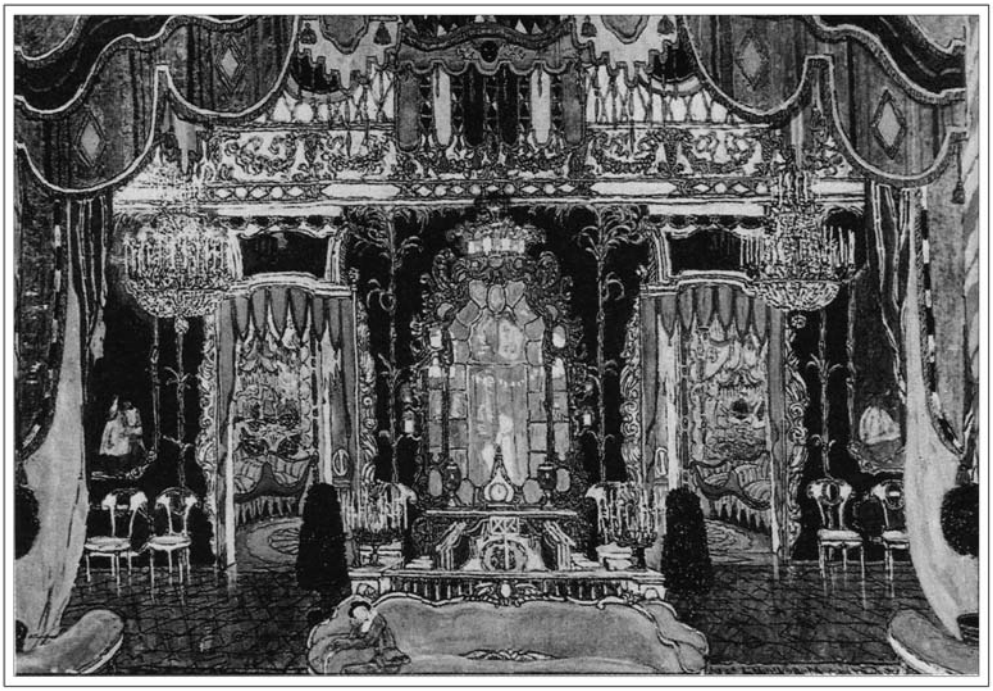
[1] Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.–М., 1958. С. 87.



В. А. СЕРОВ. Анна Павлова. 1909

ческих принципов[1]. Говоря о феноменальном успехе русского балета в Европе и Америке, гастроли которого были организованы С. Дягилевым, Алексей Толстой воскликнул: «Такого изысканного и совершенного искусства западный мир

[1] Красовская В. Русский балетный театр начала XX в. Хореографы. Л., 1971. С. 30.



А. Я. ГОЛОВИН. М. Ю. Лермонтов. «Маскарад».
Эскиз декорации 2-й картины. 1917

еще не видел»[1]. В этих словах абсолютно точно зафиксированы особенности петербургского искусства в одном из высших его проявлений — *«изысканное и совершенное»*. Речь шла именно о тех эстетических качествах, которые Пушкин назвал «соразмерностью и сообразностью».

Так в *петербургской культуре начала XX века возродилась и была доведена до крайних пределов эстетизма пушкинская концепция культуры*. Стремившийся теоретически осмыслить этот процесс Мережковский подчеркивал в известной своей статье, открывшей дорогу символизму, что творчество Пушкина есть высшее проявление национального художественного гения, содержащее «русскую меру красоты»[2]. Искусство же не сводится к красоте, оно шире, оно воссоздает всю полноту бытия и «не исчерпывается ни красотою, ни нравственностью, — оно выше, чем красота, и шире, чем нравственность», ибо «делает только справедливое прекрасным и только прекрасное — справедливым. Их разделение

[1] Там же. С. 384.

[2] Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. С. 54.

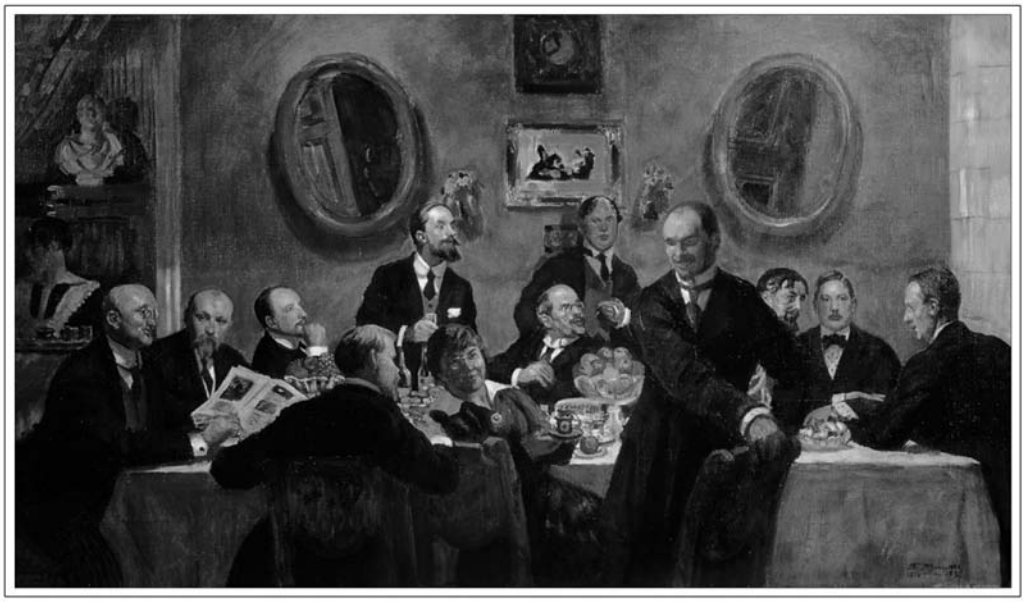


Л. С. БАКСТ. Эскиз костюма Иван-царевича к балету И. Стравинского «Жар-птица». 1909.

влечет их упадок»[1]. Правда, этот истинно пушкинский принцип получал совсем не пушкинское религиозно-символистское обоснование, отвечавшее духу времени: конечным источником и красоты, и справедливости, и поэзии, и свободы Мережковский объявил «божественное начало мира»[2].

Однако рядом с религиозными исканиями символистов художники «Мира искусства» воплощали светское, в гораздо большей степени соответствовавшее пушкинской традиции, представление о духовном бытии города и народа. А. Бенуа, называвший себя «продуктом типичной петербургской культуры»[3] и создавший замечательный зрительный эквивалент пушкинского «Медного всадника», стремился осуществить на практике именно такое понимание культуры. И в мемуарах, и в статьях, и в письмах Бенуа много раз писал о том, что ему глубоко свойствен культ красоты, и эти его признания были основою его репутации поклонника эстетизма и «чистого искусства». Однако художник «не уставал напоминать о существующей для него неразрывной связи между культом красоты

[1] Там же.
[2] Там же. С. 99.
[3] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 3. С. 647.



Б. М. КУСТОДИЕВ. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». Эскиз. 1916-1920

и культом высшей истины»[1]. Именно такую связь хранили в своем творчестве все истинно петербургские художники — А. Блок, А. Ахматова, Д. Шостакович, Г. Уланова, Г. Товстоногов...

О значении «Мира искусства» в истории русской культуры прекрасно сказал Серж Лифарь в своей книге о С. Дягилеве: «От “Мира искусства” — первого подлинно художественного русского журнала — пошло все новое. “Мир искусства” поднял эстетическое значение книги... От объединения “Мира искусства”, от дягилевского объединения пошли и другие объединения, другие общества, союзы и журналы... Всего не перечислишь — щупальцы “Мира искусства” захватывают все больше и больше все области русской художественной культурной жизни и создают новую художественную культуру и новое восприятие не только искусства, но и жизни, новое мироощущение... “Мир искусства” в то же время подготовлял... и новую публику; “Мир искусства” создавал и создал такой толстый слой художественно образованной элиты, какого никогда до того не знала Россия...»[2]

В этом контексте следует обратить особое внимание на развитую «Миром искусства» *петербургскую традицию сближения разных областей художествен-*

[1] Стернин Г. Ю. «Мои воспоминания» А. Бенуа... С. 623.
[2] Лифарь С. Дягилев. СПб., 1993. С. 70, 71.

ной, культуры — в журнале были специальные разделы, посвященные музыке, театру драматическому, музыкальному и хореографическому, литературе. Так утверждалась необходимость *преодолеть разрозненное существование искусств и выработать способы их соединения, синтезирования*. Эта потребность проявлялась широко и многообразно — и в синтезе архитектуры, прикладных и изобразительных искусств, осуществлявшемся стилем модерн[1], и в обостренном интересе к синкретичности античного театра, который мечтал возродить Мейерхольд, и в дягилевском балете, слившем воедино сценическое искусство, танец, музыку, живопись, и в представлениях Блока о присущности русской культуре единства всех искусств[2]. Такое стремление действительно было присуще художественной культуре *пушкинского Петербурга,* но оно заглохло во второй половине века, когда возобладало социально-критическое направление, выдвинувшее на авансцену художественной жизни искусство слова в его прозаических жанрах и побудившее все другие виды искусства равняться на литературу. Теперь, в начале XX столетия, в новой историко-культурной ситуации символистская эстетика с ее неоромантичной ориентацией развязала интегративные возможности художественного творчества для создания того иллюзорно-идеального мира, который должен был быть противопоставлен пошлой прозе повседневного бытия.

Примечательно, во всяком случае, что в том же 1899 году, когда родился «Мир искусства», В. Розанов предложил создать «Академию изящных искусств — в Петербурге или, еще лучше, в Царском Селе» как «питомник изящества и всяких изящных дисциплин», вдохновленный поэзией Пушкина[3].

Приведенные в этом кратком анализе петербургской художественной культуры первых десятилетий XX века факты позволяют утверждать, что между Петербургом и Москвой сложилось своеобразное «разделение труда»: Москва стала центром философской мысли, Петербург — центром художественного творчества. Хотя еще в 1893 году Д. Мережковский впервые теоретически обосновал рождение символизма как нового художественного движения («О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы») и в 1901 году стал проводить «религиозно-философские собрания», продолженные вскоре в теоретических дебатах на «башне» Вяч. Иванова, практическое воплощение это новое литературное течение получило все же в Петербурге. «Ошибочно было бы смотреть на среды как на религиозно-философские собрания... Это была сфера литературы, но с уклоном к предельному», — точно определил Н. Бердяев[4].

---

[1] Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989, гл. «Проблема синтеза искусств»; Мурина Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств. М., 1982; Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1990.

[2] Блок А. А. Собр. соч. Т. 5. М., 1971. С. 531, 532.

[3] Розанов В. Сумерки просвещения. М., 1990. С. 262.

[4] Бердяев Н. «Ивановские среды» // Из Приложения в кн.: Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. Париж, 1990. С. 321.

Если во второй половине XIX века столичная культура противопоставляла почвеннической ориентации Москвы почерпнутые на Западе сциентистско-техницистские устремления, то в начале XX столетия она как бы возвращается к традиции пушкинского Петербурга, берет в качестве символа веры провозглашенный Достоевским лозунг: «Красота спасет мир!» и упованию москвичей на религиозное обновление народа и человечества противопоставляет «религию красоты», эстетическую утопию, признание художественно-образного удвоения реальности наиболее эффективным способом перенесения человека в царство Духа. Вот почему Москва стала родиной религиозно-философской мысли, а Петербург — местом рождения художественного символизма. (Любопытно, что, по мнению историка литературы, острые различия между «москвичами» и «петербуржцами» не позволили «теории символизма сложиться в законченную стройную систему»[1].)

Эстетизм — качество *именно практики, предметной деятельности,* потому культура Петербурга создавала для него благоприятнейшие условия, прежде всего в искусстве, поскольку оно освобождается от свойственной реальному бытию грубой утилитарности, а затем и в самом бытии, в той мере, в какой оно могло получать эстетическое оформление. В Петербурге — Петрограде это было возможно в большей степени, чем в каком-либо другом российском городе, пока столичный статус поддерживал сложившиеся на протяжении двух веков традиции. И хотя в те же годы ширилось и крепло действие противоположных сил: с одной стороны, буржуазно-анархических, индивидуалистических, тотально-деструктивных в сфере культуры, а с другой, революционно-разрушительных, замахивавшихся не только на культурные традиции, но и на основы социального строя, — Петербург сохранял свой мощный эстетический потенциал.

5. Проблема стиля петербургской культуры

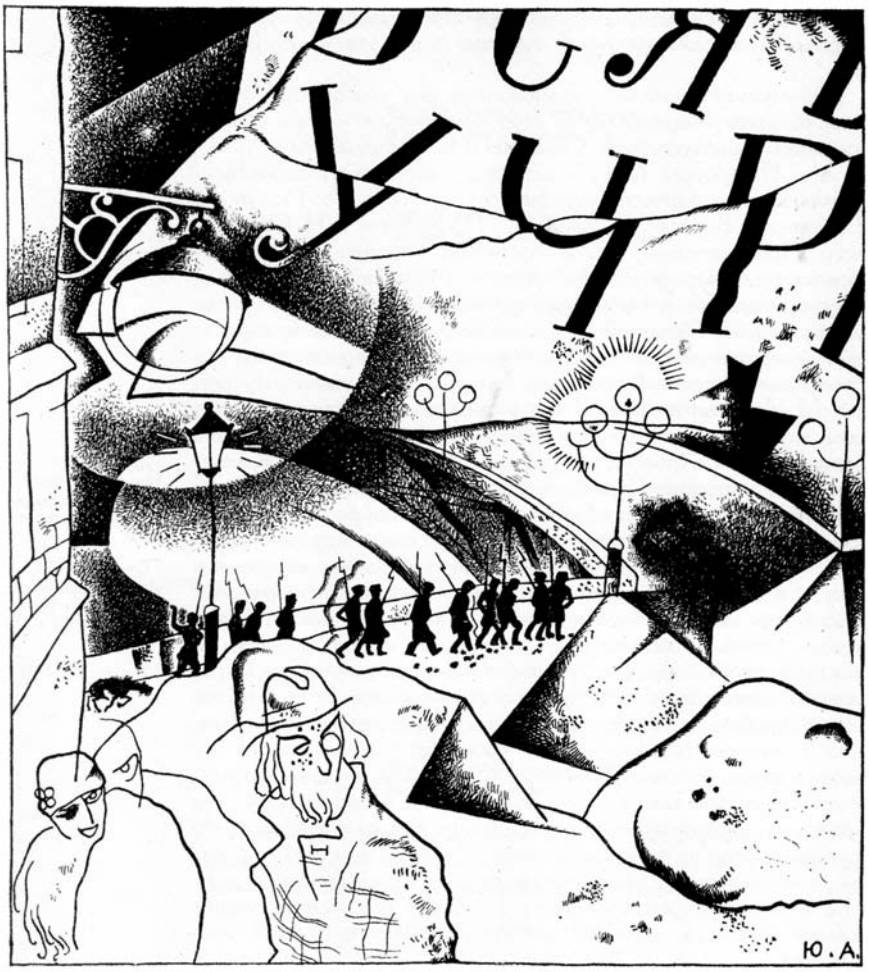
Разное соотношение рационального и эмоционального начал в общественном сознании двух российских культурных центров не могло не получить формального выражения; в изобразительных искусствах Петербурга оно сказалось в том приоритете рисунка над колористическим способом формообразования, который искусствоведы называют *графичностью* и который, начиная с творчества художников «Мира искусства», отчетливо противостоял импрессионистическим и экспрессионистическим тенденциям московской живописи.

Борис Григорьев, излагая в 1918 году свое творческое кредо в книге «Расея», писал в разделе «Линия»: «Она подобна молнии в сознании глаза», она есть «ближайший и скорейший изобразительный способ в творчестве»; «творческое сознание уже есть творческое изображение. Оно есть линия»[2].

---

[1] Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М., 1975. С. 187.

[2] Григорьев Б. Расея. Текст П. Е. Щеголева, Н. Э. Радлова, Б. Григорьева. Пг., 1918. С. 23, 24.



Ю. П. АННЕНКОВ.
А. А. Блок. «Двенадцать». Иллюстрация. 1918

Нельзя не согласиться с А. Федоровым-Давыдовым, что Петербург «в истории русского искусства нашего века ознаменовал себя принципиальной графичностью»[1]. Это суждение подтверждает и Ю. Анненков, справедливо полагая, что русское графическое искусство вообще родилось в Петербурге, в творчестве художников «Мира искусства»[2].

[1] Мастера современной гравюры и графики. М.–Л., 1928.
[2] Анненков Ю. Цит. соч. Т. 2. С. 179.

Однако проблема эта приобретает гораздо более широкое значение, ибо мирискуснически подчеркнутая, часто изысканная контурность изображения приобретала значение стиля культуры города, — из графики она переходила в живопись, скульптуру, архитектуру, в прикладное, оформительское, театрально-декорационное искусства, становясь неким эстетическим инвариантом в творчестве разных художников — таких, как К. Сомов и Ю. Анненков, М. Добужинский и А. Остроумова-Лебедева, Е. Лансере и Б. Григорьев, К. Малевич и И. Бродский, А. Головин и П. Филонов, и контрастируя с *живописностью,* характерной для московской школы. Это проявлялось не только в академическом искусстве и у мирискусников, но и у представителей нового поколения художников, отвергавших традиции классиков и искавших новые, современные пути творчества, однако в большинстве случаев не преодолевших в Петербурге *главенствующего значения линейно-графических структур в видении мира и формообразовании.*

Такое качество мышления, порождавшееся и традициями сложившегося в городе типа культуры, и влиянием на художественное сознание общей атмосферы жизни города, графичного по планировке, по прорисовке фасадов с их лепным декором и ажуром балконных решеток, по рациональной упорядоченности образа жизни, ее известной ритуальной «прорисованности», этикетности, четкости и строгости, особенно очевидно в сравнении со всем строем пластической сферы московской жизни с ее неупорядоченностью, непосредственностью эмоциональной экспрессии (вспомним приведенные выше суждения Бенуа, Бакста, Лунина).

Ощущение графичности петербургского пейзажа, особенно в белые ночи, было с поразительной точностью воссоздано в «Медном всаднике» Пушкина, в гравюрах Остроумовой-Лебедевой, в рисунках Добужинского к «Белым ночам» Достоевского. Характерно суждение иллюстратора, ценное именно тем, что выражает острое эстетическое восприятие города, изображению которого он посвятил многие произведения: «Я пристально вглядывался в графичные черты Петербурга»; «... все больше и больше меня влекло изображать графически сам по себе четкий и геометрический Петербург»[1].

Это различие стилей в искусстве двух главных российских городов подобно описанному Генрихом Вельфлиным противостоянию двух исторических типов западноевропейской художественной культуры — классического и барочного; психологический феномен здесь, в сущности, аналогичный. Графичность петербургского искусства начала XX века как специфический формообразующий принцип рациональна, освобождение же цветового восприятия из-под власти ограничивающих пластические формы очертаний современная экспериментальная психология считает приметой повышенного эмоционального восприятия мира. Не случайно направление московской живописи, опиравшееся на творчество В. Борисова-Мусатова и П. Кузнецова и самоутвердившееся на выставках «Голубой розы», получило в современной ему критике характерное название «эмоционализм»[2]. Оно логически

[1] Добужинский М. В. Цит. соч. С. 188, 190.

[2] *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX XX вв. С. 94, 210.

завершилось в абстрактном экспрессионизме В. Кандинского, пожелавшего уподобить живопись самому эмоциональному искусству — музыке, тогда как петербургский абстракционизм формировался в строго рациональной геометрически-стереометрической системе супрематизма К. Малевича.

И в музыке оказались возможными два аналогичных пути: более открыто-эмоциональное, неоромантическое — при всех их различиях — искусство А. Скрябина и С. Рахманинова в Москве, а в Петербурге более классичное, интеллектуально-конструктивное и мелодически «графичное» искусство А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова, позднее С. Прокофьева и И. Стравинского. Примечательно, что в партитурах Стравинского специалисты видели «графическую четкость», сам же он испытывал явное пристрастие к полифонии и называл фугу «совершеннейшей музыкальной формой», идеалом упорядоченности музыкальной ткани; «творческая свобода» художника расцветает, по его убеждению, лишь в «подчинении автора установленному порядку». М. Друскин подметил, что композитор «подсмеивался над своей страстью к упорядоченности и сравнивал ее со страстью садовника к подстриганию деревьев»[1]. И кажется вполне закономерным признание Стравинского: «Санкт-Петербург занимает такую большую часть моей жизни, что я почти боюсь заглядывать в себя поглубже, иначе я обнаружу, сколь еще многое во мне связано с ним»[2]. Говоря о значении зрительных, звуковых и даже обонятельных образов города для собственного творчества, композитор заключал: «Факт моего рождения и воспитания в городе... должен был частично обусловить собой направление культуры моей позднейшей жизни»[3]. Знаток творчества Стравинского имел основания предположить, что композитор «охотно подписался бы» под неоднократно цитированными словами Пушкина о «чувстве соразмерности и сообразности» как законе истинного вкуса, у самого Пушкина, в сущности, *именно графичного* — во всяком случае, проведенное в свое время автором этих строк исследование пушкинского описания природы показало, что поэт видел мир не в цвете, а в светотени, что по стилю он график, а не живописец (встречающиеся в его стихах цветовые эпитеты в подавляющем большинстве случаев обозначают знание окраски предмета, а не его непосредственное зрительное восприятие).

Очевидно, это особенность не столько индивидуального склада психики, сколько петербургского, и доказательство тому — «графичность» видения мира Блоком, Гумилевым, Ахматовой... В самом деле, поэзия Блока вся «гравюрна»:

Ах, какой бледный город на заре!
Черный человечек плачет во дворе..

Цикл его стихов «Снежная маска» (1907) открывался посвящением «женщине в черном». А вот строки из стихов 1910 года:

---

[1] *Друскин М. С.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.–М., 1974. С. 21.
[2] *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971. С. 15.
[3] Там же. С. 10–13.

За море Черное, за море Белое
В черные дни и в белые дни...

Или:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах...

И осень у Блока не привычно золотая, а «седая», в этом же стихе — «белые простыни», на которых поэту «грезится смерть» с необходимостью «железной», то есть черной... Поразительно, что даже красочную Италию от видит не в цвете: «окна ложные на небе черном», итальянка «с черным глазом», а в ее корзинке «белая записка». В стихотворении «Дикий ветер стекла гнет...» — предвосхищение мироощущения, выраженного позднее в поэме «Двенадцать»: «в час заутрени пасхальной» «глухота и чернота», «за окном черно и пусто», и сотрясает мир «дикий черный ветер»; черно-белая драматическая тональность последовательно проведена в «Двенадцати»: «черный вечер», потом «черное, черное небо» и «черная злоба», «винтовок черные ремни», «черный ус», «ночки черные», «чернобровушка» на контрастном фоне снежной белизны. А венчик из роз на голове Христа белый. И только в конце поэмы редкие цветные пятна — «родинка пунцовая», «золотой иконостас», «красный флаг», «кровавый флаг». Эта тональность сохраняется и в написанном три года спустя совсем мирном стихотворении «Пушкинскому дому»:

Как мы черный день встречали
Белой ночью огневой...

При всем различии художественных индивидуальностей Ахматовой и Блока их «гравюрное» восприятие мира поразительно схоже. Вот примеры петербургских пейзажей поэтессы:

На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком плыл...

Или:

Ива, дерево русалок!
Не мешай мне на пути!
В снежных ветках черных галок
Черных галок приюти...

Контрасты «черно-белое», «темное-светлое» становились у Ахматовой постоянными метафорическими эпитетами. В стихотворении «Петербург в 1913 году» на фоне «черных труб» городского пейзажа вырисовывается купол Исаакиевского собора, который видится не золотым, а из «литого серебра», образ же «черного ветра» вызывает в памяти «Двенадцать» Блока. И когда время от времени вдруг

сверкнет в стихах Ахматовой цвет, он кажется, как у Блока, локально окрашенным пятном в черно-белой гравюре, потому что выступает именно на таком фоне:

Черных архангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут...

А вот осенний пейзаж, такой, казалось бы, реально цветной в России, в стихах Зинаиды Гиппиус:

Длиннее, чернее
Холодные ночи,
А дни все короче
И небо светлее...

Только один раз в довольно большом стихотворении обозначена краска — в образе «берез золотистых», но и это не реальный, увиденный, а символический цвет. Поразительно, что даже в стихотворении под названием «Зеленое, желтое и голубое» «зеленая лампада», «желтые пятна» света на фоне обледеневшего голубеющего окна обобщаются не как многоцветье, а как многосветье:

О, мир так разнозвучен!
Так грубо разносветен!

И потому преодолением этой «грубости» может быть лишь поглощающая разносветье белизна: «белое», действительно, является излюбленной «краской» Зинаиды Гиппиус — ив прямом, зрительном, и в переносном, символическом значении: «Радостные белые, белые цветы», «одежда белая», которую посылает людям Господь, или:

Белый праздник, — рождается предвечное Слово,
Белый праздник идет, и снова —
Вместо елочной, восковой свечи,
Бродят белых прожекторов лучи... —

Это написано о рождестве в 1915 году, во время первой мировой войны...

Конечно, близость к стилю Пушкина творчества поэтов «серебряного века», как и живописца Бенуа или музыканта Стравинского, которого Б. Астафьев и М. Друскин считали «Пушкиным русской музыки»[1], не исчерпывается графичностью, но таково внешнее проявление их глубинной духовной связи, порожденной общей духовной атмосферой и пластическим обликом петербургского бытия.

Сказанное позволяет распространить понятие «графичность» и на стиль мышления петербургских философов с характерной для них строгостью дефиниций, четким очертанием «формы проблемы» в отличие от «живописного» стиля

[1] Друскин М. С. Цит. соч. С. 32.

типичных московских мыслителей, насыщенного образностью, расплывчатостью ассоциативных смыслов.

С известным правом антитезу «графичность-живописность» можно отнести и к характеру обыденной речи горожан. Специфика петербургского говора — в «своеобразной твердости произношения»[1], в отличие от певучего московского. «Москвич говорил примерно так (говорит и теперь, но не каждый), как на качелях качался, предударный слог возносил выше подударного, протяжно тянул, как пел, с растяжкой, а остальные безударные гласные проглатывал... Москвичей, в свою очередь, удивляла равномерность, ровность петербургского произношения... Говорят как сквозь зубы, будто высокомерно (а на самом деле с достоинством и без лишних эмоций)... Здесь четкие линии переходов, ровность тона, без подъемов и падений, выпуклость каждого гласного, вокруг любого из них спокойно расположены гласные»[2]. Очевидно, что эти фонетические особенности объясняются *разным соотношением рациональной и эмоциональной сторон психики;* оттого московский выговор, как заметил еще Пушкин, «чрезвычайно изнежен и прихотлив»[3], а петербургский — рационально упорядочен, строго организован.

Обобщением всего сказанного может быть точная и емкая характеристика различий двух главных российских городов, которую дал проницательный мыслитель Г. Федотов, вспоминая уже в эмиграции все то, что сам видел, ощущал, осмыслял в начале века: «Москва куда проще Петербурга, хотя куда пестрее его. Противоречия, живущие в ней, не раздирают, не мучат, как-то легко уживаются в нарядной полихромии. За что Россия так любила Москву? За то, что узнавала в ней себя. Москва сохраняла провинциальный уклад, совмещая его с роскошью и культурными благами столицы... Москва сравнялась с Петербургом как центр научный и обогнала как центр художественный. Здесь сложилась и крепла русская философская школа, здесь культивировались самые левые направления в живописи.

Щукин и Морозов ограбили Париж, Мясницкая старалась обскакать Монпарнас. Кабацкая Москва, ориентируясь на Монмартр, вещала самоновейшие слова. Все это было буйно, но молодо, всегда пленяло здоровьем, если не вкусом. По сравнению с Петербургом, здесь можно было скорее встретить «почти гениальное», но никогда — безукоризненное». И, подытоживая: «Западнический соблазн Петербурга и азиатский соблазн Москвы — два неизбежных срыва России, преодолеваемые живым национальным духом»[4].

---

[1] Колесов В. В. Язык города. М., 1991. С. 27.

[2] Там же. С. 179, 180.

[3] Там же. С. 182.

[4] Федотов Г. П. Историческая публицистика // Новый мир. 1989, №4. С. 212–215.



ЧАСТЬ II



ГЛАВА ШЕСТАЯ
Петербург как произведение градостроительного искусства

1. Становление эстетического самосознания города

Петербург — и потому, что стал новой столицей, и потому, что был задуман как политический и духовный оппонент Москвы, — быстро обретал «городское самосознание» и высокую самооценку. В этом убеждает серия гравюр А. Зубова «Панорама Петербурга» (1716): в ней, в отличие от многих других гравюр и рисунков, изображавших здания, сады или фрагменты города, был развернут его *цельный образ.* Гравюры сопровождало сочиненное Г. Бужинским «пространное описание похвалительное»: «Слово в похвалу Санкт-Петербурга и его основателя, государя императора Петра Великого...»[1]. В 1750 году Тредиаковский сложил «Похвалу ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу»:

Преславный град, что Петр наш основал
И на красе построил столь полезно;
Уж древним всем он ныне равен стал,
И обитать в нем всякому любезно...

В 1779 году вышло в свет первое фундаментальное «Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга, от начала заведения его, с 1703 по 1751 год, сочиненное г. Богдановым, со многими изображениями первых зданий; а ныне дополненное и изданное... В. Рубаном. В Санкт-Петербурге 1779 года». Оно открывалось обращением автора к Екатерине: «Петербург есть град знатнейший в Европе».

Пятнадцать лет спустя появилось второе, еще более обстоятельное (более 700 страниц) описание Петербурга — уже цитированное в первой главе сочинения И. Георги, в котором говорилось: «Положение к северу, большая часть разноплеменных жителей, совершенная свобода, при соблюдении законов, жить по своим обычаям и благорассмотрению и многие другие причины, производят во нраве Санктпетербургских жителей вообще и во образе

[1] Цит. по: Комелова Г. Н. «Панорама Петербурга» — гравюра работы А. Ф. Зубова // Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования. Л., 1977. С. 111.

жизни, нечто особенного и от других столиц отличающегося». С самого начала своего существования Петербург был «сборищем всего совершенного в Российском Государстве», а в царствование Екатерины II столица стала, «так сказать, общим благотворным светилом, которое училищами, народной надобности соразмерными, и другими действительными средствами вокруг себя свет простирает...»[1]

Свой завершенный художественный облик город получил в начале XIX века. «Какой город! Какая река!» — восторгался К. Батюшков. «Надобно расстаться с Петербургом, надобно расстаться на некоторое время, надобно видеть древние столицы: ветхий Париж, закопченный Лондон, чтобы почувствовать цену Петербургу. Смотрите — какое единство! Как все части отвечают целому! Какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями. Взгляните на решетку Летнего сада, которая отражается зеленью высоких лип, вязов и дубов! Какая легкость и стройность в ее рисунке... Посмотрите на Васильевский остров, образующий треугольник, украшенный Биржею, Ростральными колоннами и гранитною набережною, с прекрасными спусками и лестницами к воде. Как величественна и красива эта часть города!.. Теперь, от Биржи, с каким удовольствием взор мой следует вдоль берегов и теряется в туманном отдалении между двух набережных, единственных в мире!.. Адмиралтейство, перестроенное Захаровым, превратилось в прекрасное здание и составляет теперь украшение города... Вокруг сего здания расположен сей прекрасный бульвар, обсаженный липами... Прелестное, единственное гульбище, с которого можно видеть все, что Петербург имеет величественного и прекрасного: Неву, Зимний дворец, великолепные домы Дворцовой площади, образующей полукружие, Невский проспект, Исаакиевскую площадь, Конногвардейский манеж, который напоминает Парфенон... Сенат, монумент Петра I и снова Неву с ее набережными!»[2]

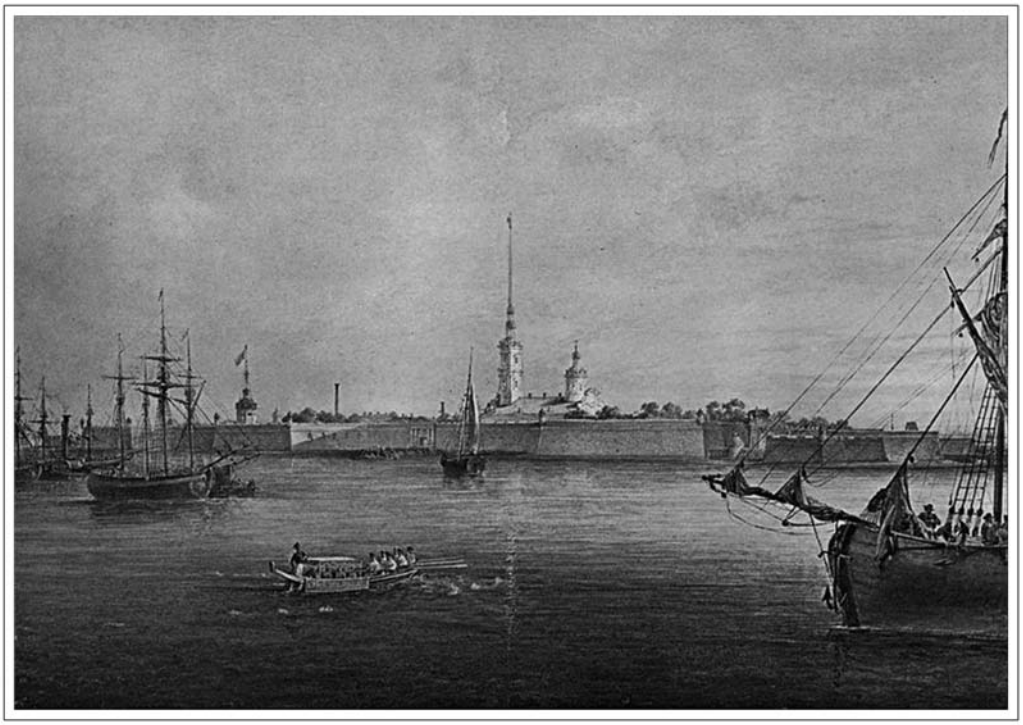
Невский проспект — центральная ось столицы — стал предметом особого эстетического к себе отношения. В серии переведенных в гравюры рисунков В. Садовникова «Панорама Невского проспекта (1830—1835)» представлены дом за домом — от Адмиралтейства до Аничкова моста, сначала с одной стороны улицы, затем с другой. Каждое здание изображено с любовным вниманием к архитектурным деталям, и из их соседства с очевидностью вырастает целостный ансамбль главной столичной перспективы. Какой еще город породил такое удивительное документально-художественное произведение?!

Именно в это время родилось и классическое изображение Петербурга в пушкинском «Медном всаднике».

Но в середине XIX столетия городское пространство «стало ощущаться иначе... город, еще недавно казавшийся “вершиной архитектурной гармонии”, теперь воспринимался как воплощение пространственной бесконечности, по-

[1] Георги И. Г. Цит. соч. С. 328–332.

[2] Батюшков К. Прогулка в Академию художеств // Избр. проза. М., 1987. С. 96–98.



В. С. САДОВНИКОВ, П. С. ИВАНОВ. Вид на Петропавловскую крепость. 1830-е гг.

давляющей человека». Такое «отрицательное восприятие Петербурга» сохранялось до конца века, ибо в архитектурном образе города «удивительно отражались все тончайшие нюансы исторической атмосферы своего времени, все оттенки общественных настроений. Так, после Отечественной войны 1812 года ликующая монументальность, победная праздничность триумфальных ансамблей России без малейшей натяжки должны были восприниматься как символ торжества победившего русского народа. В той же мере все более казенная казарменная атмосфера николаевского царствования не могла не наложить отпечаток на восприятие позднего классицизма. Холодная парадность огромных пустынных площадей вновь, как при Павле I, обернувшихся бесконечными плацами... скучные суховатые формы последних классических зданий начали вызывать все больший протест, воспринимаясь как воплощение злой и беспощадной воли, подавившей в самом сердце Петербурга столь еще недавнее восстание декабристов»[1].

[1] Борисова Е. А. Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX в. М., 1979. С. 253–255.



В. С. САДОВНИКОВ. Панорама Невского проспекта, левая сторона. 1835

Интересны наблюдения историка литературы над изменением образа Петербурга в литературе и изобразительном искусстве: «Величие, красота, пышность северной столицы как символ величия и исторического значения самих петровских преобразований не привлекали внимания русских писателей ни в XIX, ни в XX веке. Но зато резко выдвинулся на первый план, заслонив все остальные аспекты, трагический Петербург, город тяжелых, мрачных красок, город не Петра, но Медного всадника, бросающегося в погоню за бедным разночинцем». Впрочем, эта традиция и нарушалась: «в работах и статьях А. Бенуа, В. Серова, Е. Лансере, А. Остроумовой-Лебедевой, в иллюстрациях М. Добужинского зрители увидели совершенно новый Петербург — яркий, красочный, энергичный, частично идиллический...» «Мирискусники» сознательно стремились «воскресить забытое — ту красоту и прелесть города, которая пленяла людей давным-давно и которая ныне оказалась вытесненной все более глубокими и сложными проблемами — судьбой “маленького человека” среди грандиозного скопища дворцов и архитектурных ансамблей...»[1]

Такое резкое изменение отношения к городу отразилось в воззвании, опубликованном в 1902 году в «Мире искусства», и в статье А. Бенуа «Живописный Петербург». На открывшейся в 1903 году выставке «Старый Петербург» город предстал «во всей красе... в гравюрах, литографиях, рисунках и отчасти в кар-

[1] Долгополов Л. К. Петербург Александра Бенуа // Ленинградская панорама. Л., 1984. С. 398–400.



тинах за все время его существования. Выставка была одним из стимулов к возникновению у нас в последующие годы культа Старого Петербурга, к появлению множества книг, ему посвященных, а затем и организации Музея старого Петербурга»[1] в 1908 году; появилось Общество охраны памятников искусства и старины; журналы «Художественные сокровища России», «Старые годы» и по-прежнему «Мир искусства» уделяли большое внимание этой теме. И все же продолжалось разрушение старого города, названное Г. Лукомским «вандализмом 1900—1915 годов»[2] .

Однако это не помешало Петербургу войти в историю русской и мировой архитектуры как уникальное художественное явление, как неповторимый город, особым образом воздействующий на психологию, характер, мироощущение человека.

2. Пластический строй архитектуры Петербурга

Историки и теоретики отечественной архитектуры не раз пытались определить, в чем состоят отличительные черты петербургской архитектуры, выживающие вопреки функциональной, технической и стилевой унификации застройки обеих столиц. Их сравнением И. Грабарь в начале XX века открыл в предисловии «Москва и Петербург» посвященный петербургской архитектуре XVII–XIX столетий третий том «Истории русского искусства»: «Архитектура Москвы совер-

[1] Добужинский М. В. Цит. соч. С. 194.
[2] Лукомский Г. К. Цит. соч. С. 33.

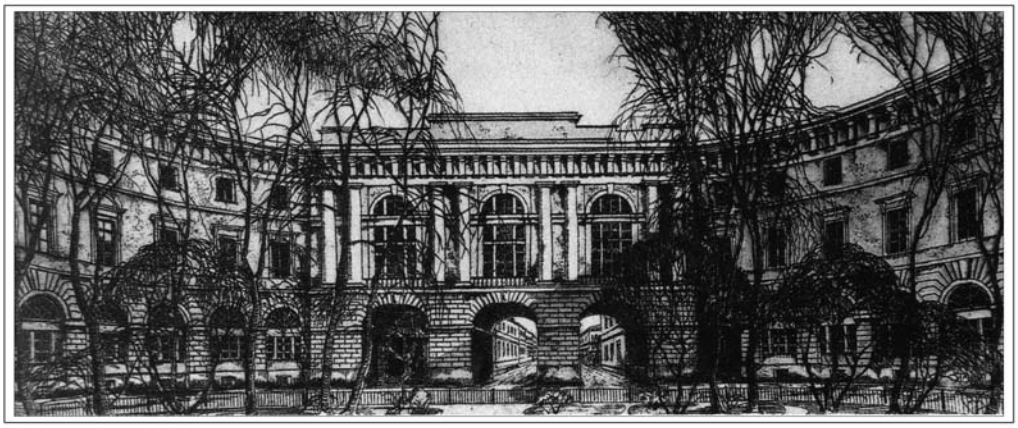
шенно иная, нежели в Петербурге. С одной стороны, старый город, живописно раскинувшийся "на семи холмах", с патриархальными нравами, с упрямым тяготением к старине,... с другой стороны — вновь воздвигнутый на ровном месте, "на болоте", гигантский город, с правильно распланированными прямыми улицами, вначале застроенный кое-как, наспех, потом весь век чинившийся с выраставшими по щучьему велению на месте разнообразных мазанок затейливыми дворцами, каких не много в Европе... » В ряду главных особенностей архитектуры двух российских столиц Грабарь отметил, в частности, что петербургский архитектор «отделывал и оттачивал свое произведение до последней возможности, — оттого он всегда строже и логичнее, если нередко и впадает в излишнюю сухость и академичность», московскому же зодчему свойственны «легкость и эластичность его творчества, так предательски часто переходящие в разгильдяйство, в нелогичность, временами в прямой сумбур... Первый самой природой обречен был на некоторую серьезность, чопорность. Москва же родилась уже разнузданной и "на распашку"»[1].

Несколько позже В. Курбатов посвятил специальную главу ставшей широко известной книги об архитектуре Петербурга особенностям петербургского зодчества. Здесь отмечались и достоинства планировки города, и художественные качества барочных и классических зданий, и «не имеющие равных по красоте» гранитные набережные, и множество прекрасных мостов, и высокие колокольни и шпили, и уличные фонари, и большие оконные проемы, и аркады вдоль улиц, открытые и застекленные. В следующей, специально посвященной этому главе описывались украшения и памятники. К сожалению, *целостного, системного представления* об архитектуре Петербурга все эти точные и тонкие наблюдения не давали, ибо описание «по частям» не может создать образа целого.

Попытаемся же выявить *логику этой системы — целостного пластически-пространственного образа города на берегах Невы.* Он определился с самого начала и последовательно развивался как взаимосвязь четырех *главных подсистем: улица — площадь — парк (сад, сквер) — река (канал) с набережной;* элементы этих подсистем — отдельные здания, мосты, ограды, памятники, газоны и т. д. Все элементы и подсистемы взаимосвязаны композиционно, ибо Петербург, в отличие от большинства других городов, — «умышленный город» (Ф. Достоевский), задуманный в едином пространственном образе, который сохранялся в основе своей при всех исторических перипетиях.

а) О петербургских улицах проще всего сказать: прямые и ровные, со сплошной застройкой пластически уравновешенными домами; почти каждый по-своему красив и выразителен, но не хочет перекричать соседей, а стремится слиться с ними в единую шеренгу разных и равных участников общего пластически-пространственного действа, имя которому — Улица, Проспект, Площадь. Д. Лихачев обратил внимание в одном из газетных интервью на то, что для пространственной структуры Петербурга характерно сочетание трех уровней горизонтальной протя-

[1] Лукомский Г. К. Цит. соч. С. 33.



И. А. ФОМИН. Чернышева площадь. 1911–1912

женности — уровня воды в реках, занимающих столь существенное место в композиции города, уровня набережных, улиц, проспектов и уровня приблизительно равновысотных крыш, воспринимающихся также как перспективно сближающиеся горизонтали... Эта распластанность города подчеркивается тем, что время от времени дисциплинированный строй домов прерывается градостроительными акцентами: зданием, выделяющимся своим назначением и художественным образом (дворцом, театром, вокзалом или сквером, мостом, памятником), — заставляющими остановиться, вглядеться, перед тем как продолжить движение по прямой и широкой, но соразмерной человеческому масштабу, улице.

Это был принципиально новый для России тип застройки: вместо «пунктирной», по выражению историка архитектуры, постановки домов, каждый из которых стоял посреди обширного участка отдельно от соседей, — «переход к регулярной застройке прямых улиц домами, выдвинутыми на красную линию и смыкающимися своими фасадами в непрерывный ряд»[1]. Однако меру этой регулярности не следует преувеличивать, что очевидно в сопоставлении со сплошной застройкой улиц европейских городов — и средневековых, и выстроенных в Новое время, например, в Париже, с гладью плоских равновеликих фасадов, одноцветных благодаря общей каменной поверхности, оживляемой лишь ажурными лентами чугунных балконных решеток и белыми прямоугольниками ставен. Вот почему трудно согласиться с автором «Заметок петербургского зеваки» (возможно, им был Аполлон Григорьев), будто «главная черта Петербурга состоит в том, что он “регулярен” — для него, иронизировал критик, нет ничего на свете «важнее регулярности», ибо все его улицы вытянуты «в удивительную линию», а очертания площадей «геометрически равны», и что «если где-нибудь, в заневских сторонах дома и погнулись немножко набок, но все-таки изогнулись чрезвычай-

[1] Иконников А. В. Петербург и Москва (К вопросу о русской градостроительной традиции) // Эстетическая выразительность города. М., 1986. С. 106, 116, 117.

но регулярно...»[1] Автор этих заметок, конечно, москвич, к тому же, вероятно, не бывавший в Европе и потому не знакомый с действительной регулярностью. А в Петербурге регулярность общей планировки и композиции каждой улицы и площади всегда включает в себя *элемент иррегулярности,* что определяет своеобразие их пластического и цветового облика. Здесь каждый дом имеет выступающие части — эркеры, балконы, карнизы, выносные элементы пластического декора; меняется и высота домов, время от времени между ними возникают пространственные паузы и вертикальные акценты. Вертикали — башни, шпили, колокольни, причем не только и не столько церковные, как в старых русских городах, но и светские, в системе градостроительных акцентов играют особую роль — шпили Михайловского замка и Адмиралтейства, башни Кунсткамеры и Таможни, Александрийский столп и Ростральные колонны, купол Казанского собора и башня Думы — выявляют иерархию смыслов в городской среде. Все это создает живые, как бы колышащиеся, обрамления улиц, противоречиво соединяющих стреловидную прямизну с разнообразием пластики и окраски зданий.

Единство и богатство окраски создало устойчивый колористический облик города. Барочные здания окрашивались в зеленый, красный и голубой цвета с непременными элементами белого и образовывали декоративные пятна, выделявшие из их окружения, — скажем, здание Двенадцати коллегий Трезини, Зимний дворец и Смольный собор Растрелли. Ампир предпочитал желтую стену с белой колоннадой — такое сочетание стало цветовой эмблемой города. В соединении с голубым небом, сталью речной воды, серо-черным обрамлением гранитных парапетов набережных и чугунными решетками, с зеленью парков и скверов это образовывало строгую и звучную гамму, особенно выразительную в рассеянном свете белых ночей, но не менее красивую зимою, при снежной белизне партера и черном ажуре оголенных ветвей.

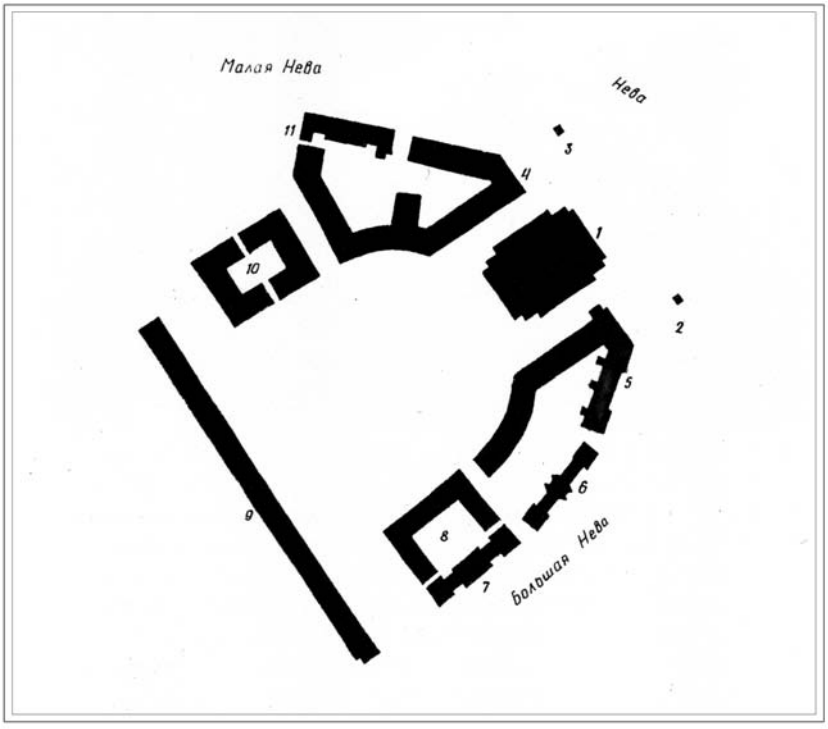
В середине XIX века колорит Петербурга начал меняться, не лишаясь, однако, сдержанной строгости и целостности: «Прежде каменные дома столицы были почти исключительно белого, желтого и иногда розового цвета. Хотя и теперь первые из этих цветов могут почитаться господствующими, однако в лучших петербургских улицах встречаются дома темно- и светло-шоколадного цвета, бледно-зеленого и светло-серого. Цвет светло-шоколадный употребляется особенно часто, и он очень идет к большим зданиям, а особенно украшенным лепною работою. Некоторые дома покрываются этою краскою сплошь, другие красятся так, что стены их светло-шоколадного, а украшения того же, только несколько более темного цвета»[2].

б) Но все же И. Стравинский утверждал: «Единица Петербурга — площадь, а не улица»[3]. И действительно, город *насыщен площадями* — большими, средними, малыми; только в центре, начиная от Адмиралтейства, расположены

[1] Петербург в русском очерке XIX века. С. 313.

[2] Лунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 323.

[3] Друскин М. С. Игорь Стравинский. С. 26.



Ж.-Ф. ТОМА ДЕ ТОМОН.
План площади у Биржи на Васильевском острове. 1804

Дворцовая, Сенатская, Исаакиевская площади, площади у Александринского театра, у Манежа, перед Московским вокзалом и у Александро-Невской лавры, серия предмостных площадей вдоль Фонтанки, грандиозное Марсово поле... Это создает *петербургский простор,* связывает застройку с открытостью равнинного пространства.

И вот на что хотелось бы обратить особое внимание: петербургская площадь получила специфическую и многократно повторяющуюся конфигурацию, идеальным образцом которой стала Дворцовая площадь, образованная вытянутым прямоугольником Зимнего и полукружием Главного штаба. Подобным образом И. Старов хотел организовать и площадь перед Адмиралтейством; его замысел не был осуществлен, но архитектор использовал свою идею на другом конце Невской перспективы — перед Александро-Невской лаврой. Точно так же А. Воронихин раскрыл площадь у Казанского собора, отодвинув здание в глубину и соединив его с проспектом полукруглой колоннадой, а полукружие монументальной решетки собора образовало еще одну площадь такой же конфигурации; третью полукруглую площадь должна была сформировать вторая дуга колоннады, в проекте расположенной за собором. Любопытно, что воронихинскую композицию повторил (хотя и в более скромном и несколько русифицированном виде) А. Постников

при строительстве Крестовоздвиженской церкви на Лиговке; дуги колоннад образовали площадь перед колокольней.

Эта пространственная идея сохранялась, став характерным для городской планировки устойчивым пластическим мотивом. Такова конфигурация предмостных площадей на Фонтанке: первая, спроектированная К. Росси площадь Чернышева (ныне Ломоносова) образована широким полукругом зданий, следующие за ней Семеновская и Обуховская имеют ту же композицию. Такова и конфигурация внутренних дворов растреллиевых дворцов Строганова и Воронцова и даже форма водного зеркала пруда в Летнем саду!

Чтобы оценить своеобразие этого архитектурного приема, нужно сравнить конфигурацию петербургских площадей с *асимметричностью* стихийно образовывавшихся московских (типичный образец — Красная площадь), а с другой стороны, с абсолютной *симметричностью* многих парижских площадей (таковы квадратная площадь Вогезов, двенадцатилучевая площадь Звезды). Любопытно, что в плане строительства, составленном Леблоном, Петербург разбит на множество квадратов и несколько звездообразных площадей, ни одной полукруглой формы в этом плане нет, однако осуществлен он не был — в Петербурге не оказалось ни одной двусторонне-симметричной площади парижского типа! По чертежу Леблона (1717), отвергнутому Петром, можно судить о том, что такое последовательно проведенный принцип регулярности — здесь безраздельно царствует симметрия в планировке всех кварталов и площадей.

Видимо, такая необычная конфигурация площади порождена петербургским ландшафтом — прежде всего, формой вдающегося в водное пространство Невы закругленного мыса на стрелке Васильевского острова, который находится в его центре; здесь, по замыслу Петра, должна была быть «главная площадь города»[1], между водным окаймлением мыса и лентой правительственного здания Двенадцати коллегий. Хотя, как рассказывают, Петр осерчал, увидев фундамент, заложенный перпендикулярно реке, ибо рассчитывал, что здание будет располагаться вдоль Невы, это было вряд ли недоразумением, скорее, точным расчетом архитектора на ансамблевую застройку площади на мысе; свидетельства тому — и первый план Петербурга, составленный Леблоном, и созданные сто лет спустя Захаровым и Тома де Томоном[2] проекты возведения на стрелке ансамблей, в которых четко вырисовывался облик площади, образованной вытянутым прямоугольником здания Двенадцати коллегий и полукружием пакгаузов, замыкавшимся Биржей. Эта структура удваивалась в площади перед Биржей, ограниченной ее фасадом и дуговым абрисом набережной на оконечности стрелки, а ее полукружие подчеркивалось строго вычерченной дугой гранитной набережной, вдоль которой были посажены деревья, для чего пришлось намыть грунт. (К великому сожалению, возведенная в начале XX в. в центре Университетской площади громада гинекологической клиники разрушила истинно петербургский художественный замысел.)

---

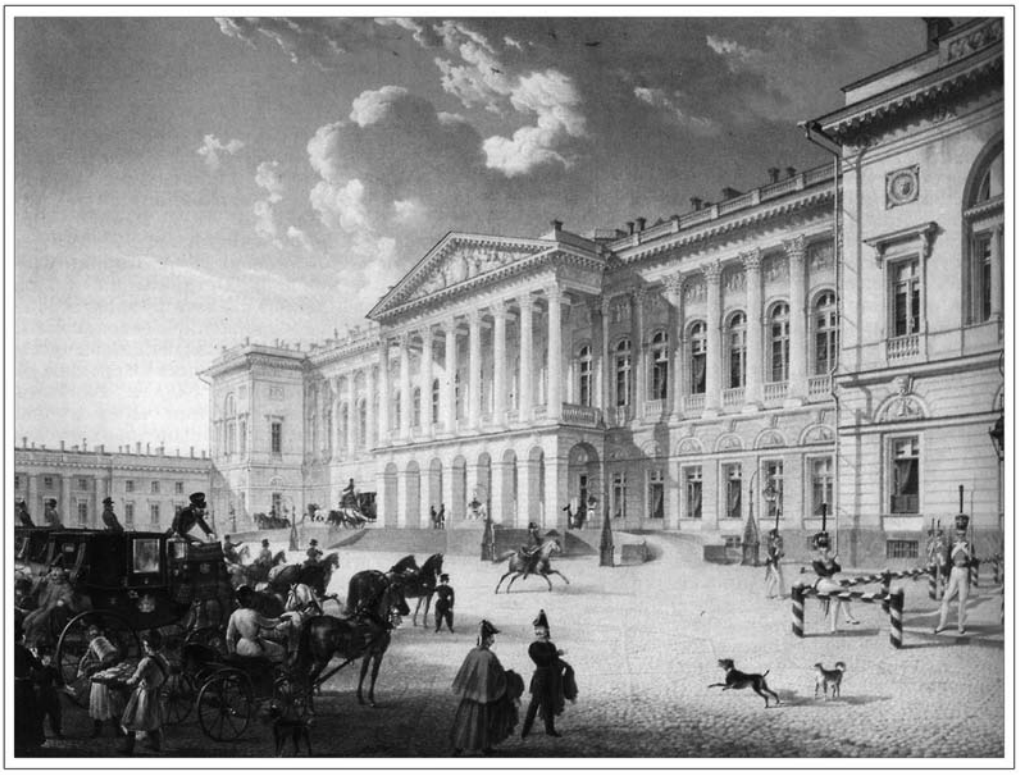
[1] Иогансен М., Лисовский В. Ленинград. Изд. 2-е. Л., 1973. С. 64.

[2] Кочедамов В. И. Набережные Невы. Л.; М., 1954. С. 101–106.



А. КОНОППИ. Арка Главного штаба.
Вид на Дворцовую площадь. Около 1827

Дело, однако, не в данной градостроительной находке как таковой. *Соединение жесткой прямоугольной формы с мягкой, округлой стало в Петербурге своего рода сквозной пластической интонацией, повторяющейся в абрисе всевозможных элементов сооружений:* в аркадах, подлинных или ложных, часто использовавшихся в сооружениях разного назначения, начиная со здания Двенадцати коллегий и Гостиного двора; в конфигурации ворот, одиночных и грандиозных, как в зданиях Адмиралтейства, Новой Голландии, Главного штаба, Сената и Синода, или объединенных в триптихи, как в Зимнем дворце, и повторяющихся даже в композиции жилых домов в эпоху модерна — например, на Невском, на Кирочной, на Пантелеймоновской, на Троицкой; в рисунках мостовых пролетов; в форме окон,



К. П. БЕГГРОВ. Михайловский дворец. 1832

получавших в Петербурге верхнее округление — если не на всех этажах, хотя нередко и это (на Дворцовой набережной, на Исаакиевской площади, на Невском проспекте), то почти непременно в одном или двухэтажных поясах; в силуэтах цилиндрических башен петербургских соборов, как правило, заменявших луковичные завершения куполообразными, и светских сооружений — от Кунсткамеры и Таможни до здания Народного дома.

Конечно, сами эти архитектурные формы — арки и аркады, полукруглые завершения окон и ворот, купола, мосты — отнюдь не являются чем-то исключительно петербургским, но только Петербург насыщен ими до такой степени, что они постоянно оказываются в поле зрения и воспринимаются как *примета интонационного строя городской архитектуры, связывающая ее разнородные элементы,* подобно музыкальным интонациям в творчестве композитора. В результате в архитектурном облике города возникает система «пластических созвучий» или «пластических рифм», играющих ту же роль, какую звуковые рифмы играют в поэме. В этом легко убедиться, если пройти взглядом, например, по зданию Кунсткамеры и оценить рифмующиеся полукружия оконных лент первого этажа, башни и такие же завершения в стоящих один на другом

башенных барабанах, если зрительно соотнести их с рядом грандиозных полуциркульных проемов соседнего здания таможенных пакгаузов, ложных арок над окнами Биржи, а потом обойти их по набережной Невки и поднять глаза на здание Таможни, в котором дугообразный контур окон повторяется в форме завершения башни. И таких примеров в городе множество, включая пригородные дворцовые ансамбли и многие здания, воздвигнутые в конце XIX — начале XX столетия, создатели которых хранили верность стилевой установке классической петербургской архитектуры, стремившейся на протяжении всей истории города соединять, при всей своей рациональной основе, *искусственность прямоугольных форм с естественностью округлых, жесткость и мягкость очертаний, сухость и сочность пластических форм*. Эта же установка, а не только соображения удобства передвижения, так часто заставляла петербургских архитекторов отказываться от строго прямоугольных сочленений улиц и округлять углы зданий, расположенных, скажем, на скрещении Невского проспекта и Большой Морской, Малой Морской, Екатерининского канала, Садовой и на многих других перекрестках.

Одна из особенностей классической архитектуры Петербурга — широкое применение такого композиционного приема пространственно-пластической организации здания, а нередко и ансамблей, как *симметричная трехчастность с вертикально акцентированием центром*. В первых сооружениях города — Петропавловской крепости, здании Двенадцати коллегий, дворцах Петра и Меншикова — этот прием еще не применялся, но он явственно намечается в произведениях Б. Растрелли, в композиции всех трех фасадов Зимнего дворца, в здании Академии художеств Ж. Валлен Деламота, уже ярко выражен в композиции Таврического дворца И. Старова или Павловского дворца Ч. Камерона, а в начале XX века становится преобладающим: в Адмиралтействе это два мощных ризалита, фланкирующие увенчанный шпилем центральный корпус, в Главном штабе и Михайловском дворце К. Росси — вынесенные вперед флигели, соединенные мощным центральным объемом, в ансамбле Театральной улицы — здания по обеим ее сторонам, перспективно сходящимся к величественному массиву Александринского театра, в Казанском соборе — крылья колоннады, распростертые по сторонам здания с могучим куполом и завершающиеся останавливающими их движение скульптурами полководцев, в композиции стрелки Васильевского острова — вновь две архитектурно- скульптурные формы (Ростральные колонны) по обе стороны Биржи. Трехчастная форма с акцентированным центром оказалась весьма популярной в XIX и XX веках в арочных триптихах ворот жилых домов эпохи модерн.

Психологический эффект, достигаемый таким композиционным приемом, очевиден — ощущение *рациональной организованности, уравновешенности и спокойной величавости* сооружения и ансамбля. При этом архитекторы, создававшие пространственно-пластическую среду Петербурга, стремились связать в художественное целое экстерьеры и интерьеры, а в последних — оформление стен, плафонов и полов, а затем и внутреннего убранства помещения — мебели, утвари. Отсюда ощущение *музыкальности предметной среды,* царящей в ней гармонии,

возникающее при переходе от созерцания дворца с улицы к его восприятию изнутри, при движении из зала в зал.

в) Обратимся к рассмотрению двух природных компонентов города — *растительного и водного,* ибо в уникальном архитектурном облике Петербурга они играют очень большую роль. Петербург не принадлежит к числу самых зеленых городов мира, но, когда речь идет о его специфическом облике, дело не столько в количестве зелени, сколько в том, какими способами, структурами, формами включена растительность в его общую композицию. Для Петербурга эта проблема, имевшая и эстетическое, и гигиеническое, и престижно-политическое, и, в конечном счете, философское значение, с самого начала была одной из существеннейших, ибо в город на болотистой равнине растительность могла быть только искусственно привнесена системой специальных посадок.

И действительно, сад, сквер, парк — своеобразная *вариация площади и одновременно ее антитеза.* Уже Летним садом Петр определил место и значение данного компонента городской среды — и как непосредственного окружения своего дворца, и как места отдыха, и как открытого музея классической скульптуры, и как самостоятельного произведения садово-паркового искусства французского типа со строгой геометрической планировкой, прудами, фонтанами и гротом. Впоследствии Летний сад обрел уникальную ограду, подчеркивавшую эстетическую ценность ограничиваемого пространства, прекрасный памятник И. Крылову и монументальную декоративную каменную вазу. Сад оказывался *культурным организмом, призванным формировать сознание горожан*[1], — вспомним упоминание о его роли в воспитании Евгения Онегина и многочисленные его изображения, от гравюры А. Зубова петровского времени до картин И. Бродского, литографий А. Остроумовой-Лебедевой, стихов А. Ахматовой — для нее это был «единственный сад».

Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой

.....
Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.
И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

Так развивалась идея основателя Петербурга, который, «пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству; Петр отлично понимал, что сад имеет не просто архитектурное или “санитарно-гигиеническое” значение, но есть прежде всего

[1] История Летнего сада описана и в многочисленных книгах о садово-парковом искусстве, от В. Курбатова до Д. Лихачева, и в специально посвященных ему искусствоведческих работах — см.: Дубяго Т. Б. Летний сад. М.: Л., 1951.



И. И. БРОДСКИЙ. Аллея Летнего сада осенью. 1928

место просвещения и воспитания. Сад учил русских людей европейской символике, эмблематике и мифологии, что позволяло русским людям общаться с иностранцами на общей культурной почве, понимать друг друга в светском обществе и не чувствовать себя невеждами»[1]. Можно добавить, что сад воспитывал *эстетическое отношение к самой природе и чувство единства природы и искусства* — чрезвычайно важный аспект мировоззрения ренессансного типа.

Проектирование придавало саду важный для эстетического сознания эпохи идейно-философско-художественно-образный смысл — неодинаковый в так называемых регулярном и пейзажном типах парковых композиций, «голландском», «французском» и «английском». Вот почему в Петербурге, как отмечали современники[2], появлялось все больше садово-парковых включений («рощ»): рядом с Летним садом выросли Михайловский сад и сквер вокруг дворца Павла, раскрылась огромная площадь Марсова поля, менявшая свое назначение (от плац-парада до историко-мемориального комплекса), но сохранявшая неизменной свою градостроительную функцию — оформление открытого пространства, связывающее в ансамблевое целое величественное ампирное здание Павловских ка-

[1] Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 121, 142.
[2] Богданов А. Цит. соч. С. 202.

зарм и соседние дома, образующие единый стилевой комплекс, Михайловский сад, Летний сад и набережную Невы с перекинутым позднее через водный поток великолепным Троицким мостом; всю эту грандиозную композицию центрировал памятник А. Суворову.

Интересно, что система бульваров, органически вошедшая в планировку таких разных городов, как Париж и Москва, не прижилась в Петербурге. Но это не засушило образ города — и потому, что компенсировалось множеством крупных включений растительности в парках, скверах, садах, и благодаря прорезям каменного ландшафта Невой, ее притоками и связывающими их каналами.

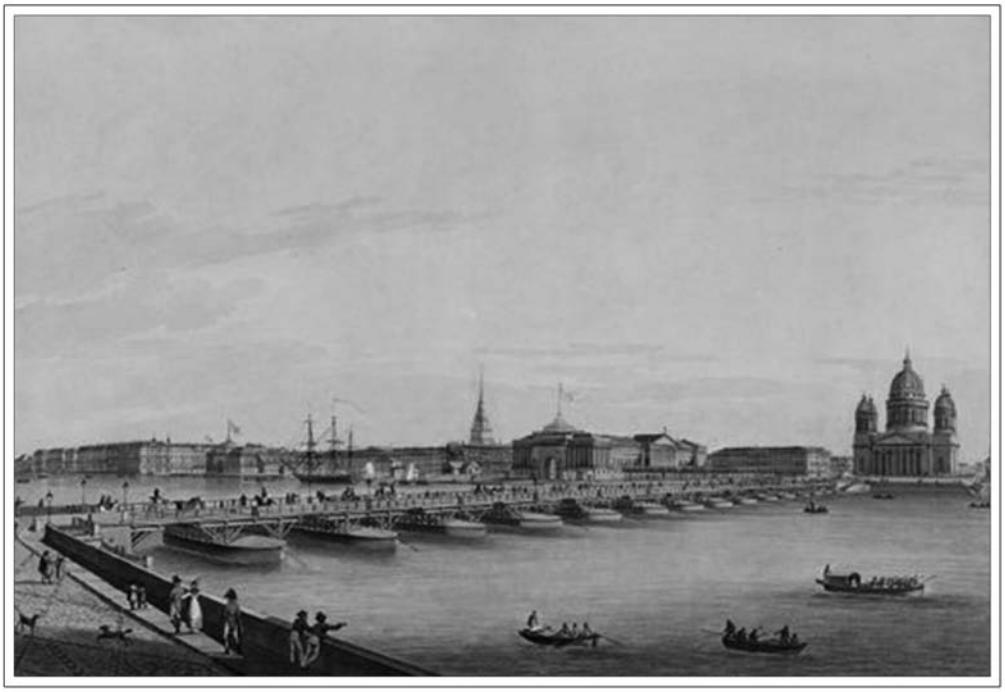
г) Город строился на берегах Невы, Нева была и остается главной его «героиней», «независимым проспектом воды», по остроумному выражению Ю. Тынянова. Дело не только в ширине реки и в множестве ее разветвлений и притоков, но прежде всего в ее градостроительной роли — роли *пространственного организатора всего городского ансамбля.* Не удивительно, что в ностальгических стихах-воспоминаниях В. Набокова о Петербурге на первом месте неизменно Нева:

Я помню, над Невой моей
бывали сумерки, как шорох
тушующих карандашей.
(Ut picture poesis)

Орлы мерцают вдоль опушки.
Нева, лениво шелестя,
как Лета, льется. След локтя
оставил на границе Пушкин.
(Санкт-Петербург)

Роль рек и каналов в создании уникального образа Петербурга чрезвычайно велика. «По количеству рек и каналов, — утверждал А. Бенуа, — Петербург может соперничать с Венецией и Амстердамом»[1]. Существует, видимо, и некоторое сходство планировки Петербурга и других российских городов, построенных у слияния рек, с кремлем на мысу и распространением застройки по их берегам[2]; все же различий тут кажется больше, чем сходства, — потому что берега Невы, в отличие от большинства российских рек, равновысоки, что создает особые условия для застройки города, уравнивая и прочно связывая правобережье и левобережье. К тому же в самом центре Петербурга от главного русла Невы отходит сеть рукавов и притоков, на протяжении всего XVIII века дополнявшаяся каналами, которые изгибались, подобно живым рекам, и органично включались в городскую среду. При осуществлении принципа единения природы и искусства, который обусловливал композицию петербургских садов и парков, водные

[1] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 1–3. С. 16.
[2] Иконников А. В. Цит. соч. С. 112.



Вид на Исаакиевский мост и новый собор.
Литография по рисунку Г. ТРЕТТЕРА. 1820-е гг.

потоки обрамлялись гранитно-чугунными набережными, связывавшими их с возвышавшимися по берегам домами; река оказывалась «ограненной» силою искусства, а набережная превращалась в улицу с односторонней застройкой. Аббат Жоржель, посетивший Россию в конце века, восхищенно писал, что «набережные Невы, Мойки, Екатерининского и Николаевского каналов, Фонтанки, одетые в гранит, с тротуарами для пешеходов, образуют ансамбль, делающий Петербург одним из самых прекрасных городов мира»[1]. «Тридцать верст петербургских гранитных набережных, в которых воплощен труд человека, достойный украшаемой ими прозрачной воды», восхищали и Жермену де Сталь[2], и многих других путешественников, даже весьма критичного по отношению к городу маркиза де Кюстина[3].

Историки архитектуры с полным основанием считают петербургские набережные «грандиознейшим из градостроительных начинаний второй поло-

[1] De Gréve Cl. Op. cit. P. 216.
[2] Ibid. P. 223.
[3] Ibid. P. 231.

вины XVIII в.»[1]; «ни один из городов мира в XVIII и XIX веках не знал столь значительных градостроительных мероприятий по укреплению берегов рек и каналов, как Петербург»[2]. Только за 25 лет, в 1760—1780-е годы, в городе было построено свыше 30 километров гранитных набережных — на Неве, Фонтанке, на Екатерининском и Крюковом каналах. На Неве каменными были парапеты, иногда гранитную стенку завершала чугунная узорчатая решетка, звенья которой соединялись ритмически расставленными гранитными тумбами.

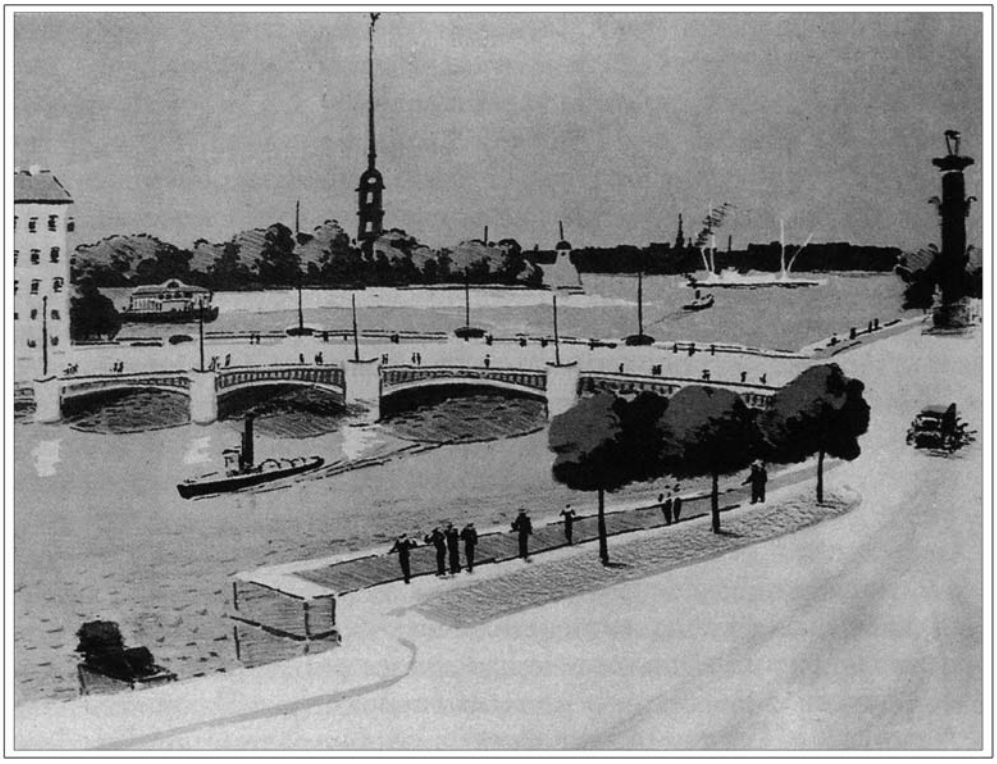
В начале XIX века через реки и каналы было перекинуто 156 мостов, в том числе 7 чугунных и 29 каменных[3]. Всего в центральной части города сооружено 315 мостов, а в нынешних его границах — 539, большинству из них свойственно сочетание высоких инженерных и художественных качеств, разнообразие конструктивных и стилистических решений[4]. Мосты стали необходимым компонентом архитектурного образа города, вместе с набережными они эстетически связывают сушу и воду, природу и искусство, подчиняя прихотливость естественных форм строгому рисунку, порожденному человеческим разумом.

д) В основу формирования Петербурга был заложен принцип, который в градостроительном искусстве именуется *ансамблевостью*. Слово «ансамбль», французское по происхождению и буквально означающее «совместность», приобрело более конкретный смысл — «целостное единство разнородных элементов». Именно в таком смысле говорят о музыкальном, актерском, архитектурном ансамбле.

В биографиях разных городов принцип ансамблевости играет далеко не одинаковую роль. Если в застройке Москвы — в силу ряда историко-культурных обстоятельств — он не имел решающего значения (показателен в этом отношении облик Кремля с хаотическим нагромождением башен, храмов, тоновского Большого Кремлевского дворца и представляющего советскую архитектуру Дворца съездов), то Петербург изначально формировался как *целостная композиция,* и постоянные изменения проектов не меняли того решающего обстоятельства, что каждый архитектор должен был ориентироваться на предшествующую застройку улицы, квартала, площади, района, города в целом. Город рос как *ансамбль ансамблей,* многие из которых органически вписывались в уже существующие.

Решение каждого исторически складывавшегося ансамбля обусловливалось конкретными градостроительными обстоятельствами, но оно, как некий нравственно-эстетический императив, обязывало связывать здания в целостную архитектурную композицию. Так, Адмиралтейство было ориентировано на связь с Невской перспективой и двумя лучами-проспектами, со зданием Зимнего дворца, с одной стороны, и Медным всадником, с другой, наконец, с застройкой противоположного берега Невы — ансамблем «Двенадцать коллегий — Академия наук — Кунсткамера»; так, Казанский собор, Александринский театр, Михайловский

[1] История русского искусства. Т. 4. М., 1961. С. 244.
[2] Кочедамов В. И. Цит. соч. С. 6.
[3] Свиньин П. Цит. соч. Ч. 1. С. 12.
[4] Бунин М. С. Мосты Ленинграда. Л., 1986. С. 5, 6.



А. С. ВЕДЕРНИКОВ. У моста Строителей. 1969

дворец организовали пространство центральной части Невского проспекта, а Павловские казармы — архитектурно-парковый ансамбль Марсова поля.

Возникавший при этом диалог исторических стилей требовал от каждого нового включения в свою «пластическую речь» известных приемов, средств, интонационных оборотов, которые позволили бы связать его с предшественниками; так, ампир объединил унаследованные от классицизма торжественно-величавую ордерную систему, симметричную строгость уравновешенных горизонталей и вертикалей, рациональную логику тектонического соотнесения верха и низа, включение аллегорической скульптуры в общую композицию сооружения с перенятыми у барокко пластичностью решения самого тела здания, со скруглением его общей формы (Главный штаб), или углов (Публичная библиотека, Сенат и Синод, Императорские конюшни), или полуокружностью колоннады (Казанский собор, Крестовоздвиженская церковь), или арок монументальных ворот (Адмиралтейство, Главный штаб, Сенат и Синод), оконных проемов и ниш для скульптур, с повышенным вниманием к скульптуре, дополняющей аллегорически повествовательные образы эмблематически-орнаментальными и чисто декоративными рельефами, иногда даже с раскреповкой карниза и стены (напри-

мер, в Здании Сената и Синода). (Трудно согласиться поэтому с теми историками русской архитектуры, которые отказываются от понятия «ампир», называя этот стиль «классицизмом», — ампир *синтезировал принципы обоих своих предшественников,* преодолев рационалистическую сухость, аскетизм, статичную геометричность классицизма и эмоциональную экзальтированность, пластический динамизм, безмерную декоративность барокко.)

Гениальность Захарова, Воронихина, Тома де Томона, Росси, Стасова не только в ярком индивидуальном пластическом мышлении каждого, но еще и в том, что, подобно большим актерам в театральной труппе, каждый из них тонко ощущал сложившийся до него и развивавшийся при нем *образ города как единого целого* и стремился органично вписать в это целое свои творения. Здесь сокрыта главная тайна обаяния Петербурга: завершавшие процесс формирования его образа ампирные строения не обосабливались самовлюбленно и эгоистично от своих предшественников и не отрицали их высокомерно и пренебрежительно как эстетически неполноценных по сравнению с собственными художественными принципами, а *вступали с ними в диалог как равные с равными, но другими по строю выраженного в них мироощущения и пластическому языку*. Именно на этой основе (философ назвал бы ее *межсубъектной,* а эстетик — *диалогической)* складывались такие поразительные петербургские ансамбли, как Дворцовая площадь — диалог ампирного Штаба и барочного Зимнего при посредничестве Александровской колонны; как стрелка Васильевского острова — диалог вытянутых в струнку Двенадцати коллегий, приземистой подковы биржевых складов, величественного периптера самой Биржи и совсем поиному, как медь в оркестре, звучащих Ростральных колонн, завершающих всю композицию и связывающих ее пластически, ассоциативно и изобразительно с рекой, конфигурацией мыса, открытым пространством равнинного приморского города...

После основания Петром I новой столицы и «всей последующей архитектуре роковым образом суждено было направиться по двум параллельным руслам — московскому и петербургскому», однако их различие сохранялось лишь до середины XIX века, когда «настала эпоха эклектизма», и «разные дотоле пути обоих городов слились, — по мнению Грабаря, — в одну общую дорогу... Начиная с этого времени петербургские мастера то и дело строят в Москве, а московские — в Петербурге»[1]. Это, конечно, так, но сегодня, в исторической перспективе, быть может, лучше видно то, чего не ощущали искусствовед и художник в начале века: и в так называемом эклектизме, и, как принято сейчас говорит, в «историзме», и в модерне *сохранялись особенности зодчества обоих городов*. Проектируя здания и в Петербурге и в Москве в едином стилевом ключе, архитектор не мог абстрагироваться от общего образного строя Северной Пальмиры. Петербургский модерн даже в доходных домах (на Большой и Малой Морских улицах или на Каменноостровском проспекте) отличался более величественным и строгим

[1] Грабарь И. Цит. соч. С. 5, 580.



А. А. УШИН. Дворец Кшесинской. 1968–1969

декоративным оформлением фасадов и интерьеров, чем в московских зданиях того же стиля. В Москве, как и во всей провинциальной России, «многие сооружения модерна... отличались видимой иррациональностью», столичному же модерну были присущи «черты рационалистичности»; более того, в Петербурге сложился «особый вариант модерна» — он сохраняет «налет присущей этому городу «классичности», «сдержанности» и «строгости» художественных решений[1]. (Весьма существенно, что эти отличия «петербургского течения модерна» обнаруживаются и в ювелирном искусстве, которому свойственна «постоянная оглядка на классику и утонченные, чуть суховатые формы», тогда как «московская ювелирная школа была более живописна, красочна и тяготела к прямым ассоциациям с декоративными мотивами чистого модерна»[2].)

История строительства Петербурга XIX—XX веков была отнюдь не идиллической. Известный историк города Г. Лукомский имел основания утверждать: вторая половина XIX века — это «эпоха безразличия к облику града св. Петра», что не могло не отразиться пагубно на самом виде столицы: «почти нет тех обширных, цельных ensemble'efi и совершенно нет того единства зданий, улиц и всех атрибутов уличных вывесок, фонарей, мостов, что были прежде. Лишь отдельные здания выделяются теперь среди массы современных, иногда красивых, но не гармо-

[1] Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1990.
[2] Там же. С. 293.

нирующих с физиономией Петербурга Александровского и Екатерининского, а часто совсем нелепых и безвкусных построек.

Многие реликвии старины и искусства близки к разрушению, некоторые погибают, а иных уж нет. Причина этого бедствия — беспощадно новая струя жизни с ее современными строительными потребностями в доходных домах...»[1]

И все же смена стилей не разрушила образного единства города, хотя это всегда было серьезной эстетической проблемой. Тот же Лукомский писал в 1916 году о новой застройке Петрограда: «Стили квази-русский, псевдо-ренессанс, романский, мавританский (и всякий другой, какой заблагорассудится) — врезались между связными по духу Александровскими постройками, вышли из стройной линии улиц, и вот нам говорят: нет стиля у Петербурга! Нет характера, к которому следовало бы приспособлять новую архитектуру! Это неверно. У Петербурга, несмотря на все позднейшие наслоения, есть свой характер, есть свой стиль... Правда, жизнь изменилась в корне, многие ее потребности и цели стали иными. Зодчество — искусство, так тесно связанное с жизнью, — не может быть только слепым повторением хотя бы гениальных произведений прошлых эпох»[2].

Появление новых типов зданий (государственных учреждений, контор и банков, научных и учебных институтов, гостиниц и больниц, вокзалов и ресторанов, а на окраинах — фабрично-заводских и складских строений, наконец, во всем пространстве города — жилых доходных домов), применение металлических и железобетонных конструкций и складывавшаяся на этой основе новая система формообразования, новый стиль происходили в Петербурге *в согласии, а не в противоборстве с уже сложившимся его пластическим образом* — барочно-классицистически-ампирным. Город не «разваливался» при переходе к новому способу строительства и новому типу художественного мышления, а сохранял цельность, лишь расширяя заложенный в нем еще в XVIII веке принцип *единства в многообразии,* то есть *пространственно-пластической гармонии.*

Конечно, процесс этот имел и явные негативные стороны — многоэтажный доходный («спекулятивный») дом, ставший основной единицей застройки, принес с собой и так называемый двор-колодец, контрастно противостоявший красивому фасаду; вместе с тем эстетическое решение самого фасада далеко не всегда учитывало облик соседних зданий, вступая с ними подчас отнюдь не в диалогические отношения, а в соперничество; отсюда нередкое нарушение славной петербургской традиции ансамблевых решений, «штучное» проектирование, независимо от архитектурного контекста сооружения — вплоть до прямого вторжения в классическую архитектуру. Показательнейший пример — включение четырех доходных домов в пространство, фланкируемое могучими крыльями Адмиралтейства на набережной Невы, осуществленное по решению специальной комиссии в нача-

[1] Лукомский Г. К. Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам столицы. Пг., 1917. С. 7, 18, 31, 32.

[2] Лукомский Г. К. Современный Петроград: Очерк возникновения и развития классического строительства. 1908–1915 гг. Пг., б, д. С. 35, 41.

ле 1870-х годов; застройка является «одним из самых ярких проявлений нашего архитектурного вандализма», — писал спустя полвека П. Столпянский. Между тем проект был одобрен Александром II, в связи с чем историк язвительно, но справедливо заметил: «Отсутствие художественного чутья — это специфическая черта всех Романовых, начиная с Александра I...»[1] Купеческое стремление к повышенной декоративности сдаваемого в наем здания и уровень буржуазного вкуса порождали стилевую эклектику и подчас неумеренное украшательство. Все же сила петербургской архитектурной традиции в большинстве случаев превозмогала подобные издержки буржуазной эпохи, и потому ни так называемый историзм, ни модерн не разрушали целостный образ города, а обогащали его дворцово-парковый центр, обрамляли пушкинский Петербург новыми улицами и площадями, хотя и лишенными великолепия барокко, классицизма, ампира, но дополнявшими их собственными художественными решениями, которые отвечали новому строю жизни и демократизировавшемуся вкусу.

Поначалу такой вкус в архитектуре и прикладных искусствах требовал «присвоения» современным художеством декоративных средств былых исторических стилей — и античного, и готического, и ренессансного, и барочного, сочетания западноевропейских, древнерусских и восточных элементов; в этом эстетическом ретроспективизме, эклектической всеядности утверждалось право собственности новых хозяев жизни на все культурное наследие, что неизбежно должно было вести к нарушениям норм высокого вкуса, отвергающего всякую эклектичность, и остается лишь удивляться, как в Петербурге архитекторам и мастерам прикладных искусств удавалось сохранять завещанное пушкинской эпохой чувство меры, «соразмерности и сообразности».

Еще в 1831 году Гоголь, как бы программируя грядущий архитектурный стиль, именуемый сейчас «историзмом», писал: «Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны и легко выпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и восточная митра, и плоская крыша итальянская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск»[2]. Но эстетическая проблема состояла в том, чтобы это соседство разностильных зданий — как и элементов разных стилей в облике одного и того же здания — не порождало хаоса форм, пропорций, структур, сохраняя то «единство многообразия», в котором греки видели сущность гармонии. Петербургские зодчие чаще всего справлялись с этой сложной задачей.

Постепенно, однако, вызревала потребность в выработке собственного, нового, современного стиля (на Западе он назывался «модерн» — новый, современный, или «югендштиль» — юный, молодой стиль). Суть этого, если так можно

---

[1] Столпянский П. Н. Старый Петербург. Адмиралтейский остров. Сад Трудящихся. Историко-художественный очерк. М., Пг., 1923. С. 66.

[2] Гоголь Н. В. Цит. соч. Т. 6. С. 86.

выразиться, «буржуазного рококо», приобретшего универсальный характер и распространившегося на оформление экстерьеров и интерьеров зданий, мебели, одежды, на все отрасли прикладного, декоративного, ювелирного искусства, а затем и на живопись, скульптуру, книжно-журнальную графику, искусство рекламы, заключена, во-первых, в повышенном удельном весе орнамента на плоскости, прежде всего скульптурного (разного рода элементы лепнины), а затем живописного и графического (в росписи, мозаике, витраже), и, во-вторых, что наиболее существенно, в новых формах самих орнаментальных мотивов и декоративных композиций.

Метко описал характер такого орнамента А. Луначарский: его «основным мотивом было подражание длинному и гибкому ростку вьющегося растения: все шло в длину, увеличивало свою протяженность щупальцами, извивалось, возносилось вверх и оттуда падало и гибко никло вниз в манерной усталости. Это было торжество растения, но растения немощного, как вьющиеся паразиты, как увядающие цветы, как колеблемые влагой водоросли»[1].

Понятно, что в архитектурных сооружениях разных жанров — в жилых домах, рассчитанных на богатых квартиросъемщиков, и в зданиях акционерных обществ, в больницах и универмагах, в гимназиях и в фабричных зданиях — мера декоративности и ее средства не были одинаковыми.

е) Особое место в пространственно-пластической среде Петербурга принадлежит *скульптуре*. В средние века скульптура имела в России весьма ограниченное распространение, если вообще существовала за пределами фольклорной резьбы или таких редких очагов, как замечательная пермская деревянная раскрашенная религиозная скульптура. Оно и естественно: победив иконоборчество, православие ограничило возможности изображения евангельских сюжетов иконописью, светское же искусство не имело условий для развития. Одной из новаций Петербурга стало *признание полноценности скульптуры и в станково- портретных, и в монументально-портретных, и в декоративных формах*. Петр превратил Летний сад в музей античной скульптуры. По его заданию из Западной Европы вывезли более 300 мраморных статуй, из которых в Летнем саду в 1710 году было поставлено 30; в 1770 году их было здесь уже 169[2]. Позже Екатерина создала Академию «трех знатнейших художеств», одним из которых была скульптура.

И. Грабарь считал, что существенные различия Петербурга и Москвы в сфере пластических искусств видны в зодчестве, а не в живописи и скульптуре, ибо для мастера изобразительного искусства «часто безразлично, работает ли он в Петербурге или в Москве, между тем как архитектор, имея дело все время с почвой, сам к ней прикрепляется»[3]. Характерна тут, однако, оговорка «часто» — хотя связь с городом у архитектора, действительно, гораздо крепче, чем у живописца

[1] Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. С. 351.

[2] История русского искусства. Т. 5. С. 439.

[3] Грабарь И. Цит. соч. С. 8.

или скульптура, творчество последних психологически включено в атмосферу своего города; это отчетливо выявляет развитие пластических искусств в Москве и в Петербурге в XVIII—XIX и даже в XX веке. А. Синявский обратил внимание на то, какое влияние на формирование сознания Пушкина оказала царскосельская скульптура (видимо, и скульптура Летнего сада):

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.
...и слезы вдохновенья
При виде их рождались на глазах...
.....
...все кумиры сада
На душу мне свою бросали тень.

Поэт часто обращался к описанию статуй — его влекло к этому «родство душ и совпадение в идее — желание задержать убегающее мгновенье, перелив его в непреходящий, вечно длящийся жест... Статуи — одна из форм существования пушкинского духа»[1].

В конечном счете в Петербурге *скульптура так тесно срослась с архитектурой, как ни в одном другом городе России*. Показательны в этом отношении поставленные Тома де Томоном перед Биржей великолепные Ростральные колонны — одновременно утилитарные сооружения (маяки) и декоративные компоненты городского пейзажа; они стали даже более емким пластическим символом города, чем воспринимаемые обычно в этой роли Медный всадник и кораблик Адмиралтейства. В самом деле, Ростральные колонны обозначают и портовую функцию города, и военную, и торговую, и культурную (скульптурное оформление ростр раскрывает все аспекты жизни Петербурга). Вместе с тем колонны играют важную композиционно-организующую роль, свидетельствуют о значительности эстетического начала для повседневного бытия города, о присущей ему потребности облагородить прозаическую деятельность биржи и указывающих путь к ней маяков. Их эстетическая значимость раскрывается в соединении идущей из античности архитектурной формы, европейской традиции связывать архитектуру со скульптурой и аллегорической трактовки сидящих у подножья колонн четырех каменных фигур, олицетворяющих русские реки — Неву, Волхов, Волгу и Днепр. Наконец, в облике колонн присутствуют характернейшие для столичного града, созданного по плану Петра, монументальная торжественность, строгость, ритмически развернутая вознесенность и мягкость округлых очертаний и текучей пластики, сочетающей разные фактуры и тона камня и металла.

Связь скульптуры с архитектурой начала складываться в эпоху Барокко — Б. Растрелли и его последователи активно применяли в декоративном оформле-

[1] Терц А. Цит. соч. С. 111–113.



П. А. ШИЛЛИНГОВСКИЙ. Ростральная колонна. 1923

нии построек лепнину орнаментального и изобразительного характера: обрамление оконных и дверных проемов, маски зооморфного и антропоморфного типов, полуфигуры атлантов и кариатид. Синтез архитектуры и скульптуры, умеренный в зодчестве классицизма, шире применявшийся в ампирных сооружениях, доходивший до предела возможного в архитектуре модерна и принципиально отвергнутый конструктивизмом и функционализмом в XX столетии, стал *непременным и важным элементом пластической культуры Петербурга*. Особое распространение получил *здесь* сюжетный барельеф — его можно увидеть в экстерьерах и интерьерах едва ли не всех значительных сооружений.

Еще более характерно для пластического облика Петербурга превращение декоративного рельефа в круглую скульптуру, сохранявшую, однако, сюжетную и эстетическую связь с самим зданием; таково богатое скульптурное убранство Адмиралтейства и Горного института, Биржи и Ростральных колонн, Исаакиевского собора и Нового Эрмитажа, таковы колесницы на крышах Главного штаба и Александринского театра, на Нарвских воротах, наконец, многочисленные львы и грифоны на набережных и мостах; наиболее развитая форма этого способа синтезирования скульптуры и архитектуры — композиции, созданные Клодтом для Аничкова моста на Невском проспекте.

Следующий шаг к самостоятельному, хотя и неотрывному из архитектурной среды, существованию скульптурного произведения — памятник на площади или в парке. Большинство произведений монументальной скульптуры в Петербурге — конные статуи. Видимо, такой тип монумента, широко варьи-

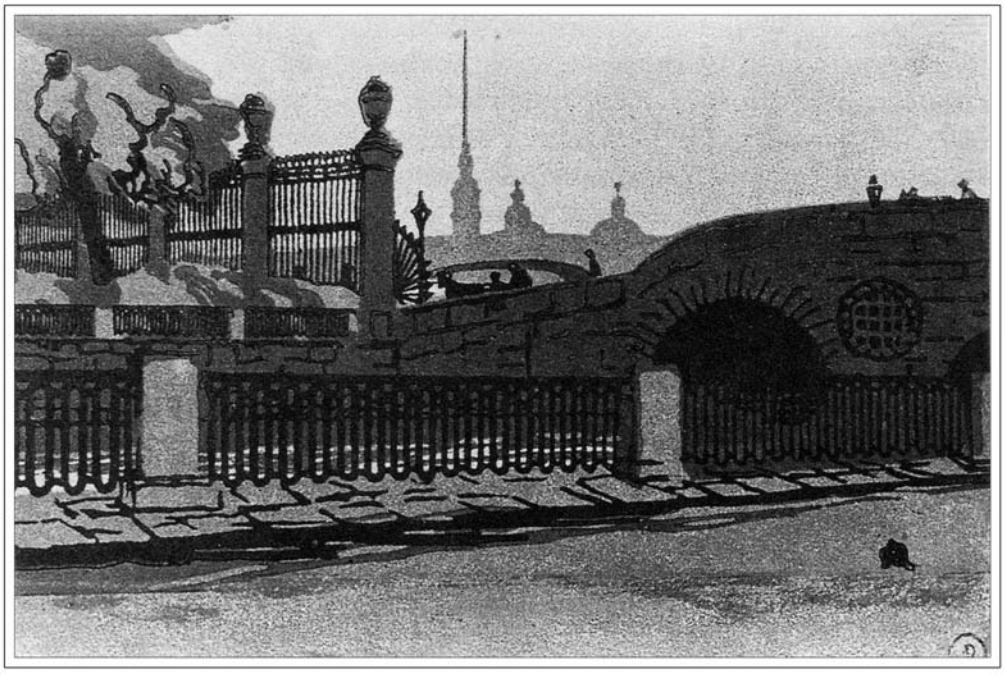
ровавшийся в портретных, аллегорических, декоративных композициях, был создан автором Медного всадника — за отношениями человека и коня ощущалась тема *противоборства разума и стихии, в высшей степени петербургская*. В европейской скульптуре идея конных памятников строилась, как правило, на единстве всадника и коня, природного и человеческого начал, Петербург же рождал *идею покорения человеком строптивой, сопротивляющейся его воле природы*.

Широкое включение скульптуры в пространство города имело существенные последствия и для архитектуры, и для самой петербургской скульптуры, — в ней прочно утвердились *тектоничность, логическая выстроенность, четкая структурность* пластического образа, причем эти качества, естественные в монументальной и монументально-декоративной скульптуре, оказывались свойственными и скульптуре станковой; они формировались и в педагогической системе Академии художеств, сохраняясь в искусстве и преподавании даже таких неортодоксальных художников, как Александр Матвеев. С другой стороны, возникло обратное влияние скульптуры на архитектуру и градостроительство: петербургское зодчество *высокопластично,* что проявляется как в композиции отдельных сооружений, так и в построении их нелинейного ряда на улице и их ансамбля на площади. Особенно ясно это выявляется при сравнении Петербурга и Москвы — старинный русский город *живописен,* новая столица — *скульптурна*. Московская панорама открывается зрителю в свободном и контрастном чередовании объемов, материалов, цветовых пятен, сооружений и зеленых массивов, ее с равным правом именовали белокаменной и златоглавой; соседство деревянных и кирпичных домов, особняков и рядовой застройки, бульварных дуг и неожиданно возникающих бесформенных площадей рождает истинно живописное впечатление. В Петербурге же и каждый дом, и включающие его ансамбли, и цепи фасадов на улице и набережной, и мосты с их оградами — *все «вылеплено», объемно и трехмерно,* и каждый компонент городской среды не самостоятелен, не стоит, как в Москве, особняком, в буквальном смысле этого слова, но перетекает в смежные, *образуя единое пространственное движение;* ансамблевость, о которой шла речь выше, и является *скульптурным, пластическим принципом построения формы в трехмерном пространстве*.

Известно ставшее классическим в эстетике сближение архитектуры и музыки, выразившееся в метафорах «архитектура — застывшая музыка», «музыка — движущаяся архитектура»; понятны поэтому слова А. Бенуа: «Во всем Петербурге царит изумительно глубокая и чудесная музыкальность», у этого города «есть своя душа, а ведь душа по-настоящему только и может проявляться и общаться с другими душами посредством музыки»[1].

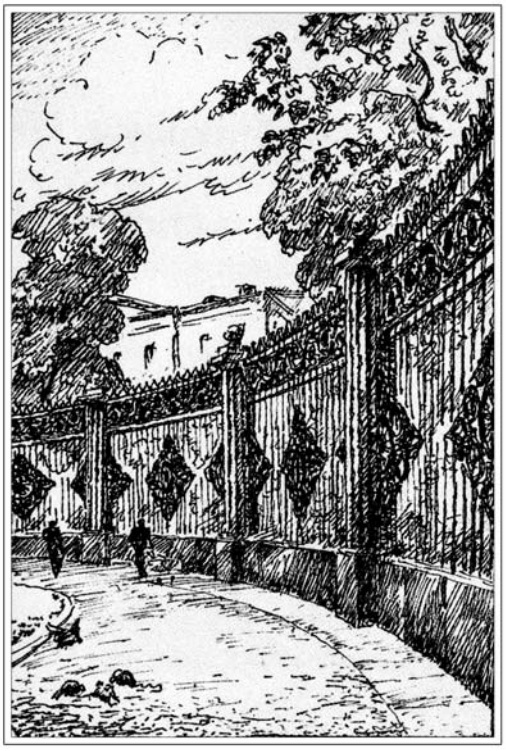
ж) Наконец, компонент, как бы завершающий образование петербургской пространственно-пластической градостроительной системы, — *чугунная решетка*. Можно, пожалуй, утверждать, что ни в одном другом городе страны, да и Европы,

[1] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 1–3. С. 16.



А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА. Решетка Летнего сада. 1909

она не приобрела такого художественного веса. Монументальные чугунные «кружева» использовались, подобно скульптуре, в широком спектре жанровых модификаций, реализуя все возможные способы служения архитектуре; на одном краю этого спектра — небольшие оконные и балконные решетки, участвующие вместе со стенной лепниной в декоративной «разделке» фасада, на другом — монументальная воронихинская ограда, почти самостоятельное произведение искусства, подобно Триумфальной арке или Александрийскому столпу. Между этими полюсами — целый ряд полос спектра: дворцовые ворота, фигурные кронштейны, поддерживающие козырьки навесов, ограда парапетов на набережных, ограды садов и парков. Так создавалась узорчатая связь разных архитектурных компонентов городской среды, обладавшая благодаря своей графической строгости неповторимым изяществом и одновременно значительностью, часто эмблематической содержательностью. «Оград узор чугунный» — без него трудно представить себе облик Петербурга. В. Курбатов справедливо подчеркнул «исключительную художественную ценность» созданного в этой области искусства — и в городе, и в Павловском парке, и в Царском Селе. Показательно, что авторами этих решеток были сами зодчие — Растрелли, Фельтен, Ринальди, Кваренги, Росси, Стасов, Монферран, Штакеншнейдер, чьи творения величаво-монументальны, в отличие



А. В. ЛАНИН. Решетка у Казанского собора. 1994

от «характерных изяществом ковки» французских решеток в Париже, Версале, Нанси; «в этом отношении, — заключал историк, — даже приблизительно равных им на Западе нет»[1]. Существенно и замечание Добужинского, что «решетки Петербурга больше всего... таили в себе поэзию петербургской старины»[2]; он подтвердил это иллюстрациями к «Белым ночам» Достоевского.

Отличие пространственно-пластической структуры Петербурга от архитектурного строя европейских городов, служившего отправным пунктом в работе архитекторов, которые строили новую столицу России, не всеми оценивалось по достоинству. Наиболее яркий пример — оценка города французским путешественником маркизом де Кюстином, посетившим Россию в 1839 году и не увидевшим в Петербурге ничего, кроме противоречившего правилам высокого вкуса примитивного подражания европейской архитектуре. Впрочем, иногда путешественнику не удавалось устоять перед очарованием города: «Петербург

[1] Гермонт Г. Решетки Ленинграда и его окрестностей. Вступительный очерк В. Курбатова. М., 1938. С. 23.

[2] Добужинский М. В. Цит. соч. С. 188.

прекрасен, несмотря на дурной стиль его архитектуры!»[1]. Но противоречивы и его московские впечатления: архитектура Кремля, храма Василия Блаженного и «ужасает» его, и привлекает своей экзотичностью, российско-азиатским характером[2]; в Петербурге он хотел бы видеть нечто подобное, считая, что «Московия будет всегда более сродни Азии, чем Европе. Дух Востока царит над Россией, которая отрекается от себя, идя вслед за Западом»[3].Такое убеждение не позволило де Кюстину оценить по достоинству и творчество Пушкина (правда, он был знаком лишь с некоторыми его произведениями в переводе) — маркиз увидел в нем не «настоящего московитского поэта», а просто подражателя Байрона, французских и немецких писателей; аналогичной оказалась и его оценка живописи Брюллова[4].

Поверхностность и субъективность суждений путешественника, до крайности раздраженного и бытовыми неудобствами, и дикостями самодержавного строя, изумлявшими иностранца, особенно очевидны при сравнении с мнением другого француза, посетившего Петербург четверть века спустя и обладавшего не менее изощренным вкусом, чем маркиз де Кюстин, — поэта Теофиля Готье. В книге, посвященной поездке в Россию, Готье восторгался петербургской архитектурой, особенно выразительной зимой, на фоне снежного покрова, он описал бал в Зимнем дворце, посещение рынка, театров, художественного салона Беггрова, Исаакиевского собора; по мнению Готье, собор — «самая прекрасная современная церковь», архитектура которой «чудесно соответствует Петербургу, самой молодой и самой новой из европейской столиц»[5]. Особое место писатель уделил роли Невы в жизни города: «Нева в Санкт-Петербурге является своего рода державой, ей отдают почести и с большой помпой благословляют ее воды. Эта церемония, которую называют крещением Невы, состоялась 6 января...» — и подробно ее описал[6]. Тонкий эстет, автор известного поэтического сборника «Эмали и камеи», Готье оценил и колористический облик петербургских улиц: «Цвета домов — розовые, желтые, мышино-серые, которые могли бы показаться странными в обычное время, образуют гармоничную тональность, ретушированные искрящимися нитями и сверкающими чешуйками снега»[7].

Разумеется, за четверть века, разделявшую эти два описания, в городе произошло немало изменений, но существо различий в его восприятии де Кюстином и Готье определялось все же не качествами зодчества, а позициями путешественников. Мы увидим вскоре, что и россияне, в частности петербуржцы, были далеко не единодушны в оценке города — расхождение их оценок имело глубокие мировоззренческие корни.

---

[1] Николаевская эпоха: Воспоминания французского путешественника маркиза де Кюстина. М., 1910. С. 30.

[2] Николаевская эпоха... Цит. соч. С. 82 сл.

[3] Там же. С. 27, 28.

[4] Там же. С. 68, 121.

[5] Gautier Th. Op. cit. P. 400.

[6] Gautier Th. Op. cit. P. 188–192.

[7] Ibid. P. 153.

3. Город как «расширяющаяся вселенная»: центр, окраины, пригороды

Уже во времена Пушкина и Гоголя в единой культуре Петербурга проявилось противоречие между «городом пышным» и «городом бедным». Прошло еще несколько десятилетий, и фокус общественного зрения стал перемещаться с первого на второй, вошедший в историю как «Петербург Достоевского» и в свое время породивший название популярного романа В. Крестовского «Петербургские трущобы».

«Петербург — не на одном Невском проспекте, Морских и набережных, — писал И. Панаев в очерке «Галерная гавань», — и Галерная гавань — Петербург, и там живут люди, к тому же люди, о которых мы не имеем ни малейшего понятия... Аристократическая часть Васильевского острова — это его великолепная набережная, и так называемая Первая линия — это его Невский проспект. На одном конце его Биржа со своим великолепным портиком и монументальными маяками; на другом — Галерная гавань со своими полусгнившими и покрытыми мхом и плесенью домишками; на одном конце — счастливцы, кушающие устрицы в биржевых лавках и запивающие их шампанским; на другом — люди, не имеющие, может быть, и насущного хлеба — контраст, к которому все мы, впрочем, пригляделись и который беспрестанно встречается в жизни не на одном Васильевском острове»[1]. А вот описание Петербургской стороны в очерке Е. Гребенки: «Советую вам прогуляться на Петербургскую сторону, эту самую бедную часть нашей столицы; посмотрите на длинные ряды узких улиц (из которых многие даже не вымощены), обставленных деревянными домами... Чем далее от Большого проспекта, тем тише, мрачнее, беднее...»[2]

В Коломне, где жил некоторое время Пушкин и с которой он связал трагедию героя «Медного всадника» и комическое происшествие «Домика в Коломне», в конце 1840-х годов в доме преподавателя Петербургского университета М. Петрашевского собирался кружок последователей идей утопического социализма. Видимо, сам этот дом мало изменился с пушкинских времен: «Домик был деревянным, маленьким, типичным домиком старой Коломны; наверху крыши шел резной конек, резьба была и под окнами; на улицу выходило крылечко с покосившимися от времени ступеньками; лестница в два марша вела на второй этаж; ступеньки и дрожали и скрипели... Тогда в особенных случаях, по вечерам, лестница освещалась вонючим ночником, в котором коптело и чадило конопляное масло»[3].

«Город бедный» представлял собой систему окраин и предместий «города пышного». Однако потребность непрерывного расширения центральной части

---

[1] Петербург в русском очерке. Л., 1984. С. 177.

[2] Там же. С. 129.

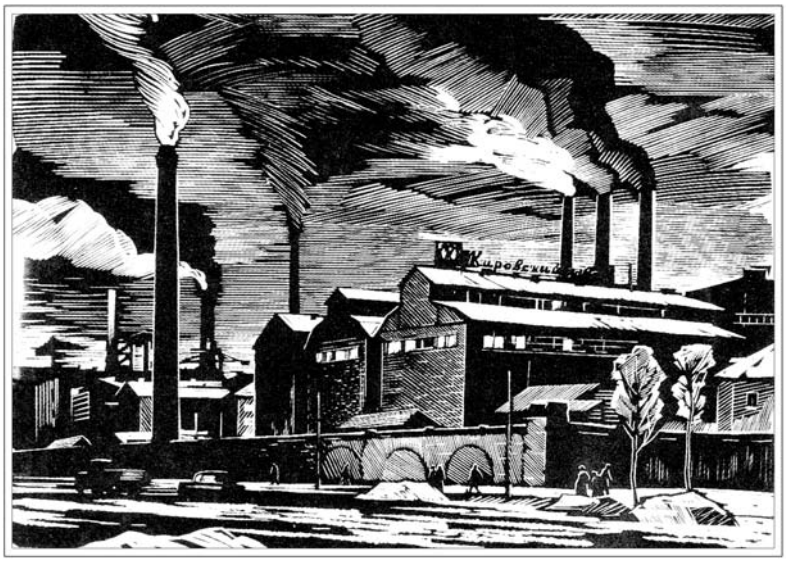
[3] .Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. С. 21.

приводила к перестройке примыкавших к ней кварталов, петербургские трущобы постепенно отодвигались все дальше и дальше, а центр расширялся и архитектурно обновлялся. Если в середине XIX столетия находившийся в нескольких сотнях метров от Невского Загородный проспект получил свое имя от положения «за городом», Каменноостровский проспект уводил «на острова», к дачам, а Коломна воспринималась как поселение, скорее противостоящее, чем принадлежащее Петербургу, то в начале XX века застройка роскошными монументальными домами в стиле модерн утвердила петербургский характер этих мест, переставших быть предместьями. Отодвигались и рабочие окраины, где строились новые заводы и фабрики, селился рабочий люд и мелкие служащие, но собственно петербургскими эти районы не становились ни по психологическому климату, ни по архитектуре и всей предметной среде, — такими оставались еще в начале XX века Охта, Невская застава, Выборгская сторона. «Формировавшаяся в середине и второй половине века панорама Обводного канала, в которой все более явственно начинали господствовать здания фабрик и заводов, — это итог промышленной революции и порождение наступающей новой эпохи — эпохи капитализма. Аналогичная картина стала складываться и в других районах Петербурга — на Выборгской стороне, за Невской заставой, у взморья. Новые речные и морские фасады Петербурга, формируемые промышленными зданиями, складами, эллингами, прихотливым ритмом высоких кирпичных труб, создавали совершенно иной ландшафт — явно социальную и архитектурную антитезу репрезентативному и импозантному облику центра столицы Российской империи»[1].

В 1839 году «Северная пчела» так описала одно из предместий Петербурга, расположенное вдоль Шлиссельбургского тракта по правому берегу Невы: «Десять лет тому назад это место было пусто и земли тут можно было купить, даже по набережной, за две, за три тысячи рублей десятину! Теперь же десятина стоит 75 тысяч рублей!..

Изумленные, воздерживаете вы бег вашей лошади, чтоб успеть обозреть множество предметов человеческого ума и трудолюбия. Здесь представляются фабрики шелковых тканей, на которых ежедневно занимаются тысяча человек; тут паровая пильная мельница, возле нее мануфактуры тканей из льна и пеньки, щедро награждающие смышленую работу своих полутораста ежедневных ремесленников; несколько далее фабрика прядения хлопка, которая занимает своим делом 200 человек; за этою видите огромные каменные здания отца-живителя всех этих мануфактур чугунолитейного Александровского завода, который приготовляет между множеством другого и паровые машины и для этих мануфактур, и для морских пароходов. Там, на берегу Невы, шумит его лесопильная мельница, также парами движимая...» А на другом берегу «привлекают внимание две новые фабрики писчей бумаги и щегольских бумажных обоев. Вскоре затем приближаетесь к огромному зданию совершенно нового в России заведения: для изготовления прядильных и ткацких станков, которые до сих пор выписывались к нам

[1] Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. С. 325.



А. А. УШИН. Кировский завод. 1968–1969

из Англии и Бельгии за дорогую цену денег и времени». Еще шаг, и вы «видите казенный фарфоровый завод; там долее глаз ваш любуется рядом красивых строений Александровской мануфактуры»[1].

«К середине XIX столетия в Петербурге сложилось и топографически обособилось уже несколько промышленных округов: устье Фонтанки и Екатерингофки, район Обводного канала, Охта, остров Голодай, Василеостровские Чекуши, Выборгская сторона, Нарвская и Невская Заставы», что, естественно, вело к размежеванию «сред обитания» разных слоев населения[2].

Рабочие окраины оказывались неким городским «поясом», за которым пролегал третий градостроительный слой — дворцово-парковый и дачный, где «город пышный» получал непосредственное продолжение, словно доказывая неорганичность для Петербурга «города бедного»...

В культуре Нового времени отношения города и пригорода имели ряд аспектов — экономический, гигиенический, эстетический, философско-мировоззренческий и самый глубокий, как мы сказали бы сегодня, *экологический,* содержащий представление о *соотношении несомых городом и пригородами образов жизни* — «культурного» и «натурного», отгороженного от природы и связанного с нею, цивилизованного и сельского. История показала, что это соотношение понималось

---

[1] Цит. по: Столпянский П. Н. Жизнь и быт петербургской фабрики за 210 лет ее существования. 1704–1914. Л., 1925. С. 95–97.

[2] Китанина Т. М. Цит. соч. С. 50, 51.

по-разному — от *культа природы,* естества, первобытности (типа руссоистской или рерихианской концепций) до *культа культуры* и техницистского презрения к девственному бытию природных стихий («Мы не можем ждать милостей от природы!..»); между этими крайностями располагались разные формы сопряжения цивилизованного и естественного существования человека.

Соответственно, элементы природной среды более или менее широко включались в градостроительную композицию — в виде садов, парков, скверов, бульваров (по остроумному замечанию Герцена, «в Москве дом окружен двором, а в Петербурге двор — домом»[1]); устанавливались более или менее тесный контакты с пригородами, в которых если и не сохранялся сельский образ жизни, то соотношение природы и цивилизации было противоположным городскому.

Петербург больше других российских городов нуждался в дополнении пригородами — дворцово-парковыми ансамблями, поместьями, усадьбами, которые соединялись бы с городом сравнительно короткой и удобной дорогой и позволяли строить жизнь знатных и состоятельных горожан на взаимодополнении городской и загородной, цивилизованной и натуральной форм. Вместе с тем, по политическим и дипломатическим соображениям, двору нужны были некие «филиалы» вблизи своего основного местонахождения; к тому же каждый новый монарх и большинство членов царствующей фамилии, а затем фавориты и фаворитки, и приближенные ко двору представители знати желали иметь собственные дворцы в пригородах столицы; в результате ее дворцово-парковое окружение было несравненно богаче, насыщеннее и разнообразнее, чем у Москвы, не говоря уже о других российских городах. Это обстоятельство чрезвычайно важно для историка культуры, ибо если значение подмосковных дворцов и усадеб *локально,* то в Петербурге аналогичные, казалось бы, дворцово-парковые ансамбли оказывались *органическими и весьма важными участниками повседневной жизни города и играли существеннейшую роль в развитии его культуры* — вспомним знаменитый Царскосельский лицей, вырастивший Пушкина и целую плеяду деятелей отечественной культуры — научной, военной, политической, художественной, материальной.

Пригородные комплексы рождались и развивались вместе с городом, образуя его ожерелье: Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум — на западе, Царское Село, Павловск, Гатчина — на юге, Каменный, Крестовский, Елагин, Аптекарский острова — на Севере. Иностранцев поражала Петергофская дорога, по обеим сторонам которой на всем протяжении возвышались великолепные постройки, окруженные парками. Согласно замыслу Петра, это было не простое повторение Версаля, но воплощение «триумфа России, вышедшей к морю, победившей Швецию и обзаведшейся своим морским побережьем»[2].

О том, какое широкое просветительское значение придавал Петр сооружению садов и парков в пригородах, говорит данное им в 1721 году распоряжение «срисовать Петергоф и Стрелину, огороды и парки каждой, также и каждую фонтану и

[1] Герцен А. И. Цит. соч. Т. 2. С. 102.

[2] Лихачев Д. С. Цит. соч. С. 137.

прочее хорошее место в першпективе, как французские и римские чертятся, и велеть Пикарту, чтоб делал печатные доски»; этот приказ был выполнен в середине века М. Махаевым и большой группой граверов[1]. В пейзажах Семена Щедрина, как и в поэзии Г. Державина и В. Жуковского, петербургские пригороды представали не только в собственном великолепии, но и как продолжение города, как форма идеального срастания и уравновешивания натуры и культуры.

В вышедшем в 1818–1828 годах в Санкт-Петербурге капитальном — в пяти томах — сочинении П. Свиньина «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (на русском и французском языках параллельно), иллюстрированном гравюрами С. Галанскова по рисункам самого Свиньина, город с пригородами рассматривается как одно целое (из пригородов здесь присутствуют Павловск, Царское Село, Стрельна, Кронштадт, Петергоф). А в 1833 году было издано постановление «О присоединении к Санкт-Петербургской столице дач, мест и островов, вокруг оной находящихся». Примечательно, что с самого начала истории Петербурга Канцелярия от строений руководила строительными работами не только в самом городе, но и в Стрельне, Петродворце, Кронштадте, Шлиссельбурге, Сестрорецке[2]. «Огромные дворцово-парковые ансамбли и отдельные памятники архитектуры, расположенные в пригородах Ленинграда, несмотря на индивидуальный характер каждого из них, в совокупности представляют собой целостный грандиозно-архитектурный комплекс, единство которого определено исторической, композиционной и функциональной связью всех составляющих частей с архитектурой города на Неве», — справедливо подчеркнуто во вступительной статье к книге-альбому о ленинградских пригородах[3]. Следовало бы лишь добавить, что связь Петербурга и его пригородов не только «историческая, композиционная и функциональная», но и *социально-психологическая, и эстетически-стилевая*. И не случайно бывшие пригородные царские дворцы превращены в музеи или комплексы музеев, знакомство с которыми существенно дополняет представление о культурном прошлом Петербурга. Вместе с тем каждый из них имеет свое лицо и ведет свою партию в полифонии петербургской истории.

«В мой культ родного города, — писал А. Бенуа, — были включены и его окрестности»; он называл Петергоф, Ораниенбаум, Павловск, Царское Село, Гатчину и прилегающую к городу часть Финляндии[4] и посвятил их описанию целые главы своих воспоминаний. В одной из них встречается такой проницательный анализ собственной психологии: «Не потому ли еще живет во мне чувство любви к Павлу, что я узнал его черты через Павловск, что я подошел к

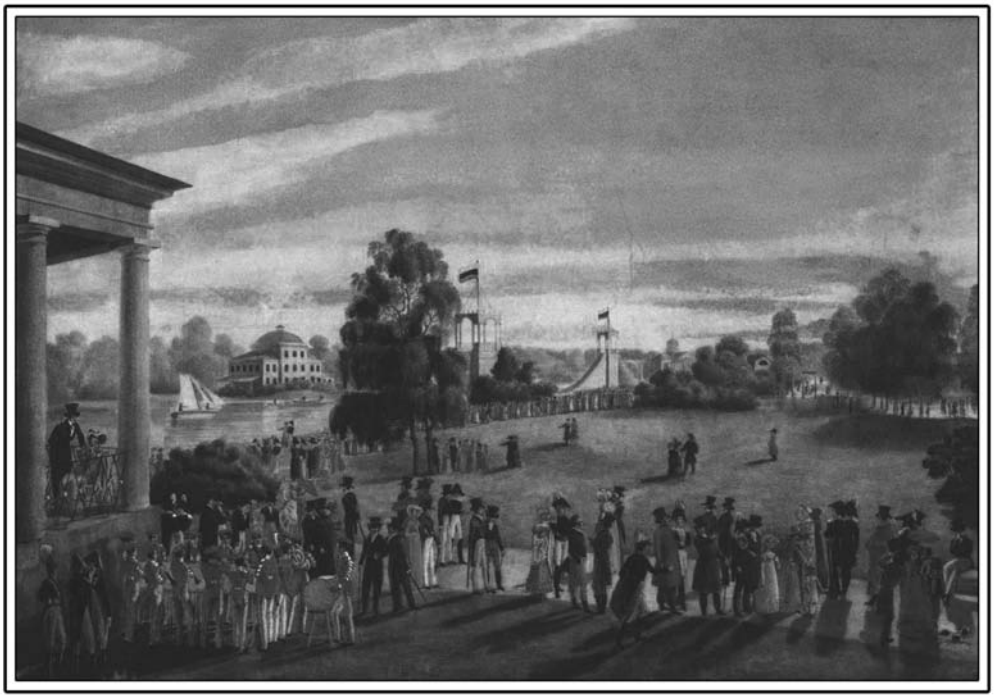
---

[1] Гаврилова Е. И. Явился здесь живописец Федор Васильев // Первые художники Петербурга. М.; Л., 1984. С. 94.

[2] Малиновский К. В. Первая государственная архитектурно-строительная организация России // Сов. искусствознание. Вып. 26. М., 1990. С. 287, сл.

[3] Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985. С. 12.

[4] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 1–3. С. 20.



А. П. БРЮЛЛОВ.
Гуляние на Крестовском острове. 1822

нему через поэзию этого зачарованного мира так же, как прадеда Павла — Петра Великого — я полюбил через поэзию Петергофа?»[1]

А вокруг дворцов и вельможных усадеб вырастали дачные поселки, становившиеся не только местом отдыха горожан, но и центрами интенсивного духовного общения собиравшейся здесь интеллигенции. «Берега Невы с островами, с первых лет существования столицы, служили дачным местом петербургских жителей. Здесь всякий от знатного и богатого, и до немного зажиточного, избирал себе летнее жилище; ряд красивых дач, прикрытые зеленью липы и березы, в то время почти всплошную обрамляли живописные изгибы берегов Невы»[2].

В 1830–1840-х годах на одном из островов на дачах жили Пушкин, К. Батюшков, М. Глинка, А. Даргомыжский и многие деятели русской культуры; в 1850-х годах у графа Г. Кушелева-Безбородко «почти безвыездно проживали все лето некоторые из наших литераторов» — А. Писемский, Л. Мей, В. Курочкин, А. Дружинин, А. Григорьев и другие, здесь жил и Дюма-отец; тут часто устраивали домашние спектакли, живые картины, маскарады, праздничные приемы,

[1] Там же. С. 258.
[2] Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889. С. 1.

как у князя П. Вяземского, у Л. Нарышкина, у П. Мятлева[1]. На мызе Приютино, принадлежавшей А. Оленину, летом жил И. Крылов. На даче Н. Львова собирался кружок писателей — Г. Державин, И. Хемницер, Капнист и др.; на даче В. Мятлева, построенной Б. Растрелли, была великолепная коллекция произведений изобразительного и прикладного искусства, включавшая картины Рафаэля, Пуссена, Верне, античные камеи[2].

«Дачемания, — свидетельствовал современник, — болезнь, довольно люто свирепствующая между петербуржцами, гонит всех из города; люди, по словам одного поэта,

И скачут, и ползут,
И едут, и плывут

вон из Петербурга, кто побогаче, а бедняки — на Петербургскую сторону; она, говорят, та же деревня, воздух в ней чистый, а главное — недалеко от города»[3]. Вместе с тем Каменный, Крестовский и другие острова становились местом проведения концертов, общественных гуляний, спортивных занятий в яхтклубе и водных прогулок[4]; в 1827 году на площадке перед Елагиным островом был выстроен большой деревянный театр с необыкновенно красивым шестиколонным портиком (он сохранился и после перестройки театра в 1844 г.), а в 1851 году в Красном Селе — театр, на первом представлении которого присутствовал император; актеров из Александринского театра привозили на больших дилижансах[5].

В дневнике А. Никитенко читаем такую запись: «Вчера был на великолепном петергофском празднике. Поутру, в семь часов, заехал за мной Д. В. Поленов, и мы на дрожках отправились с ним в Петергоф. Вдоль всей дороги уже тянулись непрерывной цепью экипажи — от Петербурга до самого Петергофа. Разнообразие этих экипажей, лиц, пестрота одежд представляли занимательную картину. В Петергофе мы с трудом отыскали дом училища, где нам отведена была квартира, и квартира прекрасная, какой могли бы позавидовать многие ... Кажется весь Петербург нахлынул в этот день в Петергоф и запрудил его маленькие улицы. Окрестные поля были усеяны экипажами и палатками»[6].

Об интенсивности духовной жизни в петербургских пригородах — Красном Селе, Петергофе, Стрельне — в конце XIX — начале XX века можно судить и по воспоминаниям М. Кшесинской[7]. В истории художественной культуры города хорошо известна роль домов И. Репина и К. Чуковского на Карельском пере-

---

[1] Там же. С. 61.

[2] Там же. С. 63, 66, 67, 161, 168.

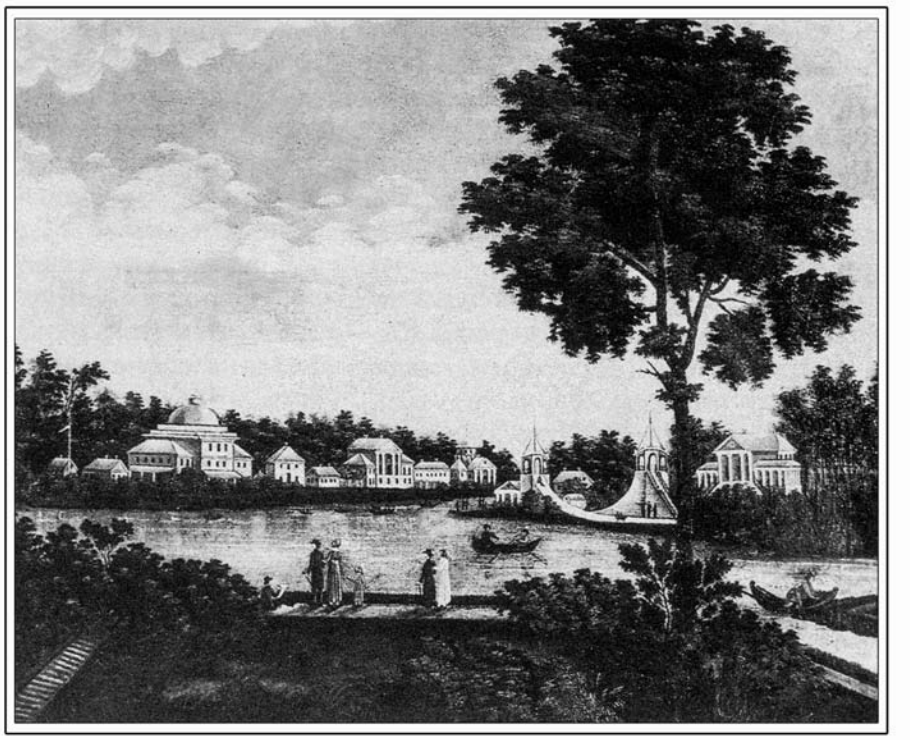
[3] Гребенка Е. П. Петербургская сторона // Петербург в русском очерке. С. 133.

[4] См.: Витязева В. А. Каменный остров. Архитектурно-парковый ансамбль XVIII — начала XX века. Л., 1991.

[5] См.: Пыляев М. И. Цит. соч. С. 431–434.

[6] Никитенко А. В. Дневник. Т. 1. С. 91.

[7] См.: Кшесинская М. Воспоминания. М., 1992.



С. Ф. ГАЛАКТИОНОВ. Вид с Каменного острова на Крестовский и Аптекарский острова. 1820-е гг.

шейке. В Парголове на протяжении почти тридцати лет снимал дачу В. Стасов, и его постоянными гостями, участниками бесед, споров, чтений, концертов были Н. Римский-Корсаков и А. Бородин, М. Антокольский и И. Гинзбург, М. Савина и Ф. Шаляпин, писатели, ученые. С Царским Селом связано творчество И. Анненского, Н. Гумилева, А. Ахматовой. Здесь перед Великой Отечественной войной начиналась деятельность группы молодых поэтов, будущих фронтовиков — Б. Смоленского и его товарищей; в 1930-е годы здесь работал А. Толстой, и его дом был местом встреч многих писателей, художников, ученых — тут постоянно бывали В. Шишков и О. Форш, композиторы Ю. Шапорин, Г. Попов, живописец К. Петров-Водкин, физик А. Иоффе. По свидетельству одного из завсегдатаев этого дома, в нем царил специфически петербургский «культ высокого интеллектуального искусства» в сочетании с «традициями пушкинского декабристского культа дружбы и вина»[1]. И в соседнем доме, у Шишкова, по пятницам собиралась ленинградская творческая интеллигенция. «Провести вечер у Шишковых, —

[1] Цит. по: Полянская М. И. «...Художник весенней жизнерадостности» // «Одним дыханьем с Ленинградом»: Ленинград в жизни и творчестве советских писателей. Л., 1989. С. 192.

вспоминал М. Слонимский, — означало омыть и очистить душу от всякого сора и хлама, слушать и беседовать о самом существенном в жизни...»[1]

И Павловск — это не только источник эстетических впечатлений, это особая культурная зона со своим пучком ассоциаций и духовным контекстом. «Самое светлое и счастливое событие в "Идиоте" — свидание князя Мышкина и Аглаи — совершается в Павловском парке, и его невозможно перенести в какое-либо другое место», — заметил Д. Лихачев[2]. Б. Асафьев утверждал, что «лирика Чайковского рождалась в поездке на лодке по Неве в "пейзажные и жанровые края" петербургских островов и в поэзию их лесистых парков, не говоря уже о тихости красоты белых ночей Петербурга и их молчания, молчания умиротворенной бытовой музыки, но живой лепечущей музыки природы в парках Павловска, Гатчины, Царского Села и Петергофа... Я не мыслю мелодии вальсов "Лебединого озера" без царственных кустов сирени Павловска и Гатчины эпохи младости Чайковского»[3].

Под Петербургом были использованы оба принципа садово- парковой архитектуры, разработанных в Европе: так называемые «французский» и «английский». Петергофский парк спланирован рационально-геометрически, зелень газонов, кроны деревьев, водоемы подчинены искусственной реорганизации, призванной повысить в глазах рационалистов той эпохи эстетическую ценность природы. Павловский создан как природный организм, царскосельский же соединил принципы французского и английского паркового искусства. И все же в этой области искусства, отмечают специалисты, «невозможен прямой перенос предшествующего опыта из одной страны в другую», ибо природный материал парка всегда своеобразен, уникален, неповторим. Ряд черт российских парков XVIII–XIX веков определялся местными традициями — характером народной архитектуры, прикладного и декоративного искусства со специфическим строем орнамента: «сочетание "геометричности" со свободным размещением планировочных элементов ансамбля, тяготение к многоплановости, живописной иррегулярности в размещении архитектурных сооружений, гибкая привязка к рельефу местности, зрительная ориентация композиции в сторону речных долин и других открытых пространств, а с другой стороны — цветовая насыщенность, которая как бы компенсирует сдержанность природной цветовой гаммы, узорчатость и орнаментальность рисунка, идущая, возможно, от украшения народного жилища, домотканой одежды, деревянной утвари и других предметов быта»[4].

Такова самая общая характеристика пластической среды, которая в значительной мере формировала специфический строй психики и поведения горожан, называющих себя *петербуржцами*.

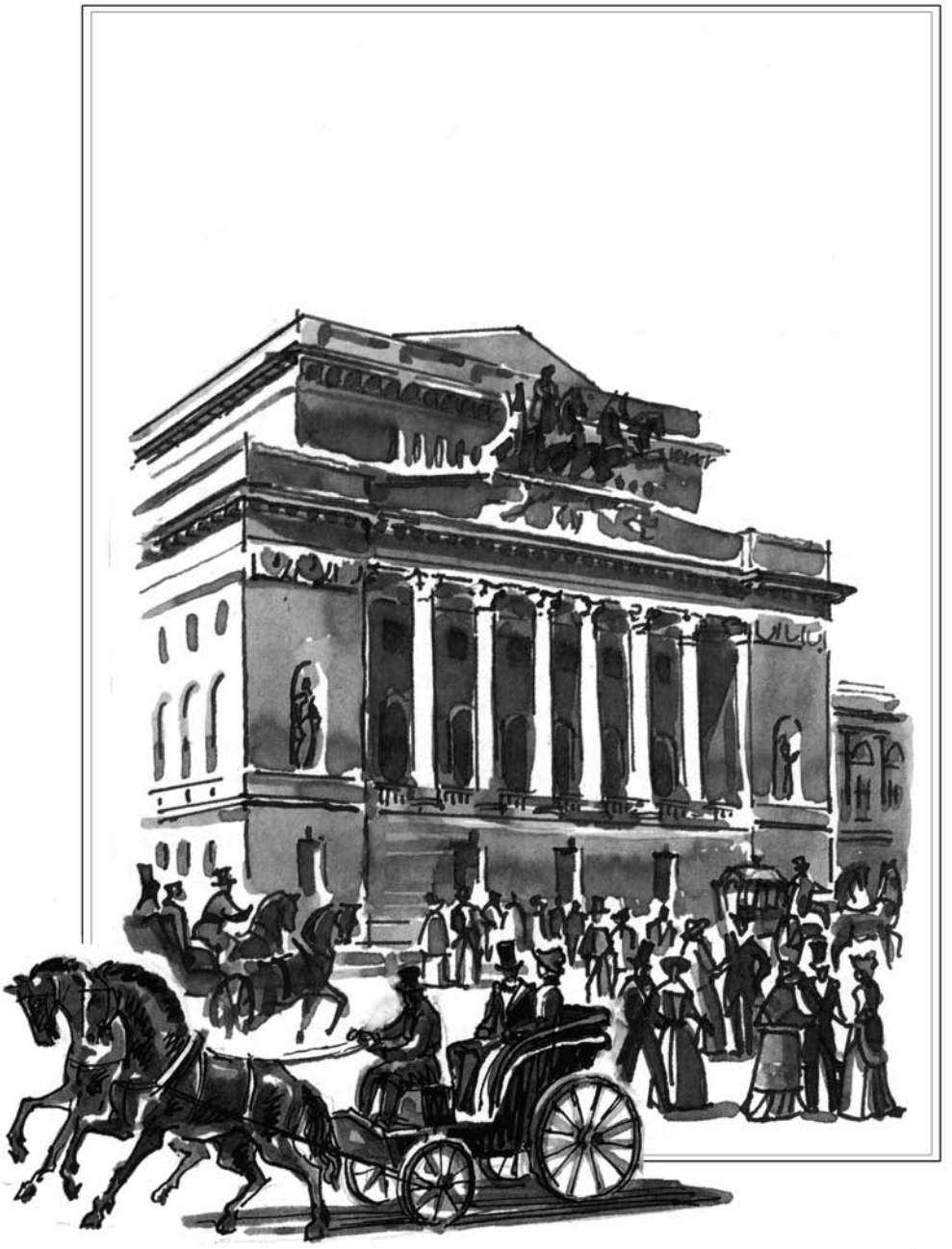
---

[1] Там же. С. 207.

[2] Лихачев Д. С. Цит. соч. С. 256.

[3] Асафьев Б. О балете. С. 209, 210.

[4] Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. М., 1988. С. 10, 11, 14.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ
Петербуржцы

1. О смысле понятия «интеллигенция»

Когда говорят о петербуржцах, имеют в виду не просто население города, а *особый тип горожанина,* отличающийся специфическими психологическими качествами, поведением, вкусами, даже речью. Что же представляет собой этот социально-психологический тип — *петербуржец?*

Теоретическое осмысление этого своеобразного культурного явления сразу же наталкивается на его совпадение с характеристикой *русского интеллигента.* Попробуем разобраться в том, чем объясняется такое совпадение.

В точном смысле слова «интеллигент» — не синоним «образованного человека» или «работника умственного труда» (как считали в последние десятилетия, по мере вымирания истинной интеллигенции и ее замены поколениями людей с дипломами о высшем образовании, полагавших, что это автоматически делает их интеллигентами), интеллигентность не производна от социального положения или профессии человека. Образование — а нередко и самообразование — только *условие интеллигентности,* необходимое, но далеко не достаточное. Примечательно, что в других европейских языках нет слова «интеллигенция», оно было произведено писателем П. Боборыкиным от французского intelligence (интеллект, ум) и вошло в обиход именно потому, что стало обозначать неизвестное в мире и отсутствовавшее в средневековой России специфическое социально-культурное явление. «Русская интеллигенция, — справедливо отмечал Н. Бердяев, — есть совсем особое, лишь в России существующее, духовно-социальное образование», возникшее в XVIII веке «в результате дела Петра»[1]. С Бердяевым вполне солидарен Г. Федотов: «По-настоящему как широкое общественное течение интеллигенция рождается с Петром»[2], и рождается в Петербурге, ибо оттуда исходили реформы; понятно, что процесс этот постепенно захватывал Москву и остальную Россию, но *источником его, эпицентром* была и оставалась вплоть до 1917 года новая столица. «Между Москвой и интеллигенцией, — точно заметил Г. Федотов, — лежит импе-

[1] Бердяев Н. А. Цит. соч. С. 64, 65.

[2] Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. С. 418.

рия»: именно здесь, в ее столичном центре рождается новый тип человека — «русский европеец», становившийся интеллигентом[1], т. е. *личностью, испытывавшей потребность связывать познание мира с нравственной оценкой всех жизненных явлений* (связывать «правду-истину и правду-справедливость», как говорили тогда). Слова героя «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева: «Я взглянул окрест меня — и душа моя страданиями человеческими уязвлена стала», — историк русской общественной мысли совершенно справедливо определил как «слова, которые русская интеллигенция могла бы взять своим “мотто”»[2].

«Самые противоположные течения мысли, учения, направления переплелись одно с другим, не приводя кочующие мысли русского интеллигента к определенному выводу, к какому-нибудь удовлетворяющему порыву его исканий — его мучительных исканий — исходу»[3]. Искания эти были действительно мучительны, ибо русские интеллигенты — это, если можно так выразиться, «образованные люди с больной совестью», больной оттого, что они остро переживали пропасть, отделяющую их от народной массы, главным образом крестьянской, и воспринимали этот разрыв как свою вину, а не только беду народа. «Кающийся дворянин», писал С. Венгеров, используя выражение Н. Михайловского, и интеллигент-разночинец были сходны в том, что «желали искупить перед народом вину вековой привилегированности», и это отражается в истории русской литературы, от Радищева до Толстого[4]. «У всех этих людей есть идеал, — писал Г. Федотов, — которому они служат и которому стремятся подчинить всю жизнь: идеал достаточно широкий, включающий и личную этику, и общественное поведение; идеал, практически заменяющий религию..., но по происхождению отличный от нее. Идеал коренится в “идее”, в теоретическом мировоззрении, построенном рассудочно и властно прилагаемом к жизни, как ее норма и канон... Говоря простым языком, русская интеллигенция “идейна” и “беспочвенна”. Это ее исчерпывающие определения»[5].

Не со всеми такими характеристиками можно согласиться, но несомненным представляется, что суть интеллигентности — в единстве нравственно-политических установок, убеждений, идеалов и высокого уровня образованности, иначе говоря, *в единстве ценности знания и знания ценности*.

Метко замечание Луначарского, что «немецкий Фауст гносеологичен, а русский этичен», равно как и бердяевское сопоставление миросозерцаний Руссо и Льва Толстого: Толстого отличало «русское сознание своей вины, которого у Руссо не было»[6].

Скрещение просвещенности и нравственности рождало у российского интеллигента особый стиль мышления — отнесение каждого конкретного факта, вхо-

---

[1] Федотов Г. П. Письма о русской культуре. С. 178–180.

[2] Левицкий С. А. Цит. соч. Т. 1. С. 29.

[3] Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусства. М., 1910. С. 4.

[4] Венгеров С. А. Цит. соч. С. 13.

[5] Федотов Г. П. Цит. соч. С. 406–408.

[6] Бердяев Н. А. Цит. соч. С. 165.

дившего в его поле зрения, к общим проблемам бытия, к «смысложизненным» вопросам. Это придавало мышлению философическую окраску в той специфической ее тональности, которую можно было бы назвать экзистенциалистской, но в варианте, связывавшем воспитанный православием глобализм мироосмысления с принесенным буржуазной цивилизацией индивидуализмом, и вело к столь характерной для героев Достоевского напряженности духовной жизни личности, как бы отказывавшейся от своего суверенитета в пользу общих идей — Бога, Справедливости, Красоты, Человечности, Общения...

Хорошо сказал об этом наш современник, описывая зарождение евразийского движения в 1921 году в кругу эмигрантов, оказавшихся в Софии (Н. Трубецкой, П. Савицкий, Г. Флоровский, П. Сувчинский, А. Ливен): «...перед нами вновь "русские мальчики" Достоевского, что, сойдясь в новом Скотопригоньевске на краю славянских земель, решают все те же вопросы о Христе и России, о смысле истории и назначении человека»[1], конкретные же выводы, в которых выражалось это решение, имели второстепенное значение.

Американский историк русской культуры правомерно противопоставил *интеллигенцию мещанству*[2], ибо мещанство — не в социологическом, а в культурологическом смысле — есть исключение нравственного критерия из регулирования собственного поведения, подмена этого критерия чисто эгоистическими интересами индивидуального благополучия. Но в пределах этого антимещанства и просвещенности спектр идеологических позиций, политических или религиозных (или атеистических) убеждений и конкретных форм поведения весьма широк — они могли быть религиозными и атеистическими, революционными и консервативными, критически реалистическими и отвлеченно-символистскими; интеллигент мог быть идеалистом и позитивистом, эстетом и сциентистом, анархистом и государственником, западником и славянофилом, нигилистом и охранителем по отношению к существующему положению вещей, ибо интеллигентность определялась не содержанием идей, а способом их выведения и страстной приверженностью им, доходившей до готовности самопожертвования, психологической или практической. Потому-то в истории нашей страны интеллигенты часто оказывались по разные стороны баррикад — и в 1825, и в 1905, и в 1917 году. Один из авторов вышедшего в 1910 году сборника «Интеллигенция в России» Н. Гредескул подчеркивал, что русский интеллигент имеет много разных ликов: это и Радищев, «впервые заговоривший о страданиях и обидах крепостного народа», и Рылеев и Бестужев, «попавшие на плаху из-за этого "народа", и Белинский, Герцен, Добролюбов, Михайловский и другие «вожди русского интеллигентного общества, всю жизнь свою положившие на идейную защиту прав и интересов того же самого "народа", и "кающиеся дворяне" 40-х годов, и разночинцы 60-х, и народники 70-х и 80-х, и марксисты

---

[1] Хоружий С. С. Карсавин, евразийство и ВПК // Вопросы философии. 1992. № 2. С. 79.

[2] См.: Billington J. Op. cit. P. 233.

90-х»[1]. Не удивительно, что и в оценках русской интеллигенции так резко расходились наши мыслители — и восхваляя ее, и проклиная, и возлагая на нее все надежды в развитии страны по пути прогресса, и обвиняя ее во всех катаклизмах, пережитых Россией в XIX–XX столетиях[2].

В 1906 году В. Боровский писал: «Беспокойное искательство истины, редкая чуткость и отзывчивость на человеческое горе и страдание, горячая любовь к угнетенным и обездоленным, страстная вера в лучшее будущее, дух мятежа и протеста против всякой неправды, всякой несправедливости... качества революционной русской интеллигенции»[3], которую он называл «мятущейся» и которой противопоставил «мечущихся» буржуазных интеллигентов, имея в виду Н. Бердяева и его единомышленников. (Правда, Г. Федотов находил определенную логику в мировоззренческих исканиях русской интеллигенции: «Она целый век шла с царем против народа, прежде чем пойти против царя и народа (1825–1881) и, наконец, с народом против царя (1905–1917)»[4].)

«Можно по-разному относиться к борьбе русской интеллигенции с монархией, — писал в эмиграции другой русский философ Ф. Степун. — С монархически-синодальной точки зрения ее можно считать безумием и даже преступлением; с либерально-гуманитарной и революционно-социалистической — в ней нельзя не видеть основного смысла новой русской истории. Об одном только как будто бы невозможен спор: о грандиозном размахе и даже вдохновенности нашего за сто лет до октябрьского переворота начавшегося освободительного движения.

Глава декабристов, прямолинейно-волевой Пестель, мечтавший на якобинский лад осуществить “русскую правду” и по свершении своего подвига уйти в монастырь; вселенский бунтарь Бакунин, считавший, что для народа не только не надо выдумывать несуществующего Бога, как думал Вольтер, а надо убить, пожалуй, и существующего (в существовании Бога Бакунин далеко не всегда сомневался); пламенный политик и патетический лирик Герцен, лучшие страницы которого и поныне нельзя перечитывать без волнения; ясный и светлый анархист Кропоткин, которому лишь чрезмерная чуткость социальной совести помешала вырасти в того большого ученого, которым он был создан; народовольцы, выходившие после 25-летнего заключения из тюрьмы такими же несокрушимо верующими в революцию юношами, какими они в нее попадали; тысячи юношей и девушек, которые, отказываясь от всех благ жизни, шли в народ, чтобы постичь его правду и принести ему свободу; восторженный, почти святой террорист Каляев, искренне благодаривший суд за вынесенный ему смертный приговор, — все это люди громадных размеров, еще ждущие для уразумения своих душ и дел второго Достоевского и русского Шекспира в одном лице»[5].

---

[1] Интеллигенция в России. СПб., 1910. С. 14, 15.

[2] См., например, хорошо составленную, хотя, разумеется, далеко не полную, антологию «Интеллигенция. Власть. Народ». М., 1993.

[3] Боровский В. В. «Мятущиеся» и «мечущиеся» // Соч. Т. 2. М., 1931. С. 20.

[4] Федотов Г. П. Цит. соч. С. 421.

[5] Степун Ф. Бывшее и несбывшееся / / Смена. 1991, 17 апреля.

Известно, сколь неоднозначной была реакция интеллигенции на Октябрьскую революцию: и самоустранение от нее, и тревожное ожидание ее последствий, и эмиграция, и прямая борьба против советской власти, и активное участие в переустройстве жизни общества и даже в гражданской войне. Но интеллигенция оставалась сама собою, независимо от места, которое занимал в этой борьбе тот или иной ученый, адвокат, врач, писатель, музыкант, актер, и от нередкого изменения этого места (вспомним весьма типичную историю героя романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и многих персонажей произведений М. Булгакова, А. Платонова, А. Толстого), поскольку ее поведение определялось не эгоистическим интересом, а *обретавшимся в душевной борьбе представлением о соответствии пути служения народным интересам идеалу добра и справедливости*.

На какую бы политическую, философскую, этическую, эстетическую позицию ни становился русский интеллигент, он всегда принимал ее *сознательно, в ходе напряженного обсуждения с другими и с самим собой,* ибо диалогический путь к идейному выводу и был выражением нравственного чувства ответственности за сделанный выбор, а уже потом могла возникнуть фанатическая преданность идее.

Но в раздираемом противоречиями обществе «две души живут и борются» «в груди интеллигента», несущего «высшие функции по организации опыта, его сохранению и развитию, как в области знания, так и в области чувства»[1], приводя к острому конфликту индивидуализма и коллективизма. Породившее интеллигенцию развитие *личностного начала* в бытии и сознании — своеобразие поведения и духовного мира индивидуума, высокий уровень его самосознания, рефлективности, чувство собственного достоинства и одновременно критичнейшее отношение к себе — в крайних своих формах оборачивалось *индивидуализмом,* который осознавался как качество, губительное для нравственных и гражданственных устремлений личности. Так возникала противоположная потребность интеллигента — стремление к *отречению от индивидуальной особенности, к слиянию с массой других людей, саморастворению в общенародном коллективе;* в русской культуре эта потребность обозначалась и религиозным понятием «соборность», и политически осмыслявшимся понятием «коллективизм»: соборность и есть религиозный коллективизм, отличный от знакомых Западу авторитарности и индивидуализма[2]: Бердяев точно усматривал в идеях Иванова, утверждавшихся на «башне», характернейшее для русской интеллигенции «тепличное томление по всенародной, органической, коллективной, соборной культуре», то есть именно то устремление, которое сделало непримиримыми противниками буржуазного индивидуализма и религиозных философов, и мыслителей марксистской ориентации.

Общность антибуржуазных, антииндивидуалистических позиций облегчала частые переходы от марксизма к религиозному идеализму, а подчас и обратное движение мысли. Во всяком случае, сам Бердяев подчеркивал, что позиция

---

[1] Луначарский А. В. Об интеллигенции. Сб. статей. М., 1923. С. 6, 10.

[2] См.: *Бердяев Н. А.* О характере русской религиозной мысли XIX века // Н. А. Бердяев о русской философии. Ч. 2. Свердловск, 1991. С. 14.

«главарей русского символизма», которые стали «противополагать соборность индивидуализму», сближала их с «течением, вышедшим из марксизма»[1], — имелись, очевидно, в виду А. Луначарский, М. Горький, А. Богданов (Луначарский бывал на собраниях в «башне»). Интересна в этом отношении книга Н. Пунина и Е. Полетаева «Против цивилизации», написанная в Петербурге во время империалистической войны и явно основанная на богдановской концепции пролетарской культуры, где резко и безоговорочно противопоставлены индивидуализм и коллективизм как буржуазный и пролетарский типы мировоззрения[2].

В чем же состояла особенность *петербургской* интеллигенции?

2. Петербургские интеллигенты

Н. Анциферов отметил у Достоевского весьма выразительное признание «власти города как органического целого над его обитателями»[3]. Это наблюдение подтверждает современная наука: не только в городе, но и в различных его частях поведение жителей обладает весьма существенными различиями; образ жизни населения центральной части может служить «моделью городского поведения», ибо «проживание или регулярное пребывание в центре крупнейшего города оказывает самостоятельноевоздействие на образ жизни и стиль поведения»[4]. Из-за резких контрастов «города пышного» и «города бедного», говоря языком Пушкина, это чрезвычайно важно для понимания связи структуры Петербурга—Ленинграда и психологии его обитателей. Но есть у этих «городов» и нечто общее — это все же взаимосвязанные части единой системы; поэтому правомерно стремление осознать и попытаться сформулировать «психологический инвариант» петербуржца.

Теоретически описать духовные реалии — задача в высшей степени трудная, если вообще выполнимая. Полноценное ее решение доступно только образным средствам искусства. Оно и делало это, начиная со «смолянок» Левицкого и образа радищевского путешественника, через пушкинских Онегина и Германна — этого «совершенно петербургского типа», как сказано о нем в «Подростке», к многочисленным образам петербуржцев у Достоевского, Толстого, Чайковского, Репина, Крамского, Ге, Блока, Ахматовой, Шостаковича...

Можно понять Д. Овсянико-Куликовского, который построил свою «Историю

---

[1] Бердяев Н. А. Самопознание. С. 147.

[2] См.: Пунин Н., Полетаев Е. Против цивилизации. Пг., 1918.

[3] Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. С. 52, 53.

[4] Шведов С. С. Центр крупнейшего города и некоторые социально-культурные характеристики поведения городских жителей // Развитие городской культуры и формирование пространственной среды. М., 1976. С. 25. Об уровне исследования отношений человека и городской среды можно судить по материалам конференции «Человек и среда: психологические проблемы», прошедшей в Таллинне в 1981 г. (тезисы докладов опубликованы в сб. под приведенным названием).



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ. Портрет Н. А. Львова. 1774

русской интеллигенции» как «последовательное развитие и смену наших общественно-психологических типов», поскольку они были художественно воплощены в образах Чацкого, Онегина, Печорина, Рудина, Лаврецкого, Тентенникова и Обломова, а все другие данные — эпистолярные, мемуарные, поэтические и т. п. — использовались ученым в качестве дополнительных[1].

Все же у культуролога есть потребность описать это явление — *психологию жителя Петербурга*. Истинный петербуржец Д. Лихачев не раз делал это в своих статьях и выступлениях: «Интеллигенты — это не просто люди, занятые умственным трудом, имеющие знания или даже просто высшее образование, а воспитанные на основе своих знаний классической культуры, исполненные духа терпимости к чужим ценностям, уважения к другим. Это люди мягкие и ответственные за свои поступки, что иногда принимается за нерешительность. Интеллигента мож-

[1] Овсянико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX в. Ч. 1. Изд. 2-е. М., 1907. С. 5.

но узнать по отсутствию в нем агрессивности, подозрительности... Агрессивен только полуинтеллигент, теряющий себя в шаманизме "массовой культуры"[1]. В другом его выступлении выделены иные оттенки этого духовного качества: «Для меня интеллигентность — это повышенная восприимчивость к культуре, искусству, деликатность в отношении других людей, принципиальность. И еще: интернационализм... отсутствие национальной спеси... И еще качество подлинного интеллигента: его жизнь осмысленна. Над смыслом ее он задумывается всю жизнь, не считая, что ответ найден раз и навсегда»[2].

Конечно, интеллигентность не является привилегией петербуржцев — русские интеллигенты живут и в Москве, и в Саратове, и в Екатеринбурге, и во Владивостоке, да и за пределами России — в Киеве, Минске, Тбилиси, Париже, Нью-Йорке, Иерусалиме, однако качество это, как мы видели, *сформировалось в Петербурге и получило здесь свое идеальное выражение*. Не случайно Мережковский назвал Петра Великого «первым русским интеллигентом»[3], а в XVIII–XIX веках Петербург стал центром русского Просвещения и одновременно социально- освободительного движения — не только как политического, но и нравственного императива. Не повторяя сказанного в предыдущих главах об укорененности в Петербурге и декабризма, и народничества, приведу несколько примеров иного масштаба, но не менее характерных в рассматриваемом сейчас отношении.

В 1861 году в знак протеста против полицейских репрессий из Петербургского университета ушла группа профессоров — К. Кавелин, А. Пыпин, Б. Утин и другие. Десять лет спустя декан Петербургского земледельческого института профессор А. Энгельгардт за участие в студенческих сходках был уволен без права преподавания и выслан из столицы. Еще десять лет спустя философ В. Соловьев на публичной лекции призвал миловать приговоренных к казни первомартовцев и был навсегда отстранен от педагогической деятельности. В 1887 году был уволен из Петербургского университета профессор О. Миллер, критиковавший на лекциях реакционные действия Каткова. В 1890 году ушел из университета вступившийся за студентов Д. Менделеев[4]. Известно множество выступлений видных ученых, писателей, художников, далеких от профессиональной революционной деятельности: А. Шахматова, Н. Бекетова, П. Лесгафта, М. Шателена, В. Скобельцина, Л. Толстого, В. Короленко, М. Горького, А. Блока, И. Репина, подчас целых коллективов профессоров, ученых советов институтов с заявлениями протеста против действий властей, в защиту студентов, рабочих, евреев, невзирая на репрессии, которыми грозили подобные акции. Так, после избиения казаками студенческой демонстрации на Казанской площади в марте 1901

[1] Лихачев Д. С. Агрессивность «бездуховности» // Литературная газета. 1990, 30 мая. С. 6.

[2] Лихачев Д. С. Лики слова// Ленинградская панорама. Л., 1984. С. 277.

[3] Мережковский Д. С. Мещанство и русская интеллигенция// Полярная звезда. 1905, № 1. С. 39.

[4] См.: Лейкина-Свирская В. Р. Цит. соч. С. 189–198.

года недавно созданный Союз писателей выступил с возмущенным письмом, собравшим 69 подписей; когда ни одна газета не решилась его напечатать, общее собрание Союза приняло обращение к министру внутренних дел, основанное на тексте этого письма, за 155 подписями. Ответом на него было закрытие Союза взаимопомощи русских писателей и высылка из Петербурга ряда его членов. Как писал один из них, Союз «сам пошел навстречу смерти, когда этого потребовало достоинство печати и ее представителей»[1]. Из литераторов подписали опубликованный в издававшейся за рубежом газете «Искра» протест против полицейской расправы над демонстрацией петербургских студентов в ноябре 1904 года[2]. Совет профессоров Петербургского электротехнического института под председательством А. Попова отказался выполнять изданный в октябре 1905 года приказ генерал-губернатора Д. Трепова о запрещении митингов; совет заявил, что «не имеет не только возможности, но и нравственного права препятствовать устройству публичных собраний в помещениях института» и потребовал немедленно созыва Учредительного собрания, отмены смертной казни, амнистии политическим заключенным[3].

Хотелось бы подчеркнуть, что все эти *политические* акции были проявлением обостренного *нравственного* чувства, выливавшегося в сознание ответственности человека за судьбу ближнего и переводившего рефлексию в реальное действие. При этом сознание и поведение петербургского интеллигента были лишены фанатической ослепленности, проистекающей всегда из некоего эгоцентризма — политического, этнического, религиозного, эстетического; напротив, важной приметой интеллигентности, порожденной всей историей этого уникального города, была *толерантность, терпимость к чужому мнению,* как бы ни отличалось оно от твоего собственного, а значит — *готовность к диалогу.* Поведение типичного петербургского интеллигента вообще *не импульсивно, а рационально* по своей психологической опосредованности — ведь формировался такой тип сознания в рационально выстроенном городе. Исследователь «культурного мира русского западничества», как назвал В. Щукин свою очень интересную статью, прекрасно описал эту черту «аксиологического сознания западников»: в нем «особое место занимала группа ценностей, связанных с понятием терпимости (толерантности). Западники всегда подчеркивали свой интернационализм, чуждались партикулярности и провинциальности... Они были горячими сторонниками свободного обмена идеями и культурными достижениями разных народов, включая неевропейские». Автор счел необходимым подчеркнуть, что такая позиция «противостояла традиционной авторитарности, то есть той линии в истории русской гуманитарной культуры, которая шла от протопопа Аввакума к славянофилам, Толстому и далее в XX век»[4].

---

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] См.: Лейкина-Свирская В. Р. Цит. соч. С. 112, 113.

[4] Щукин В. Г. Культурный мир русского западника // Вопросы философии. 1992, № 5. С. 77.

Следовало бы лишь добавить, что обе позиции имели *четкую локализацию* — вторая была традиционно московской, а первая сформировалась в Петербурге и представляла *диалогическую интернациональность сознания столичной интеллигенции.* Идейный абсолютизм, основанный на отождествлении собственной системы ценностей с ценностями как таковыми[1], отчего носитель иных убеждений становится смертельным врагом, а не участником совместного поиска истины, уверенность в том, что истина дана только тебе, что всякое инакомыслие — гибельная ересь, а еретиков следует разоблачать, клеймить, уничтожать если не физически, то духовно, представляли собой сублимацию укоренявшегося веками религиозного сознания и потому были *органически чужды петербургским интеллигентам.*

Такая духовная позиция вела и к решительному освобождению от русского шовинизма и изоляционизма, порождая уважение ко всем другим народам и культурам. Присущее и Петру, и Екатерине, и западникам в XIX веке, и мирискусникам в XX столетии презрение ко всяческим формам низкопоклонства перед западной культурой и к пустому подражанию ей, к примитивному смешению «французского с нижегородским» не мешало вести диалог с культурами других стран во имя обогащения, развития, прогресса своей собственной. Петербург для русских людей и представителей других народов Российской империи стал «центром национально-культурных движений»[2], — не случайно в конце 50-х — начале 60-х годов польские студенты составляли треть учащихся столичного университета (400—500 чел.). Работала здесь и группа профессоров-поляков[3].

Петербург был создан, рос и ширился как *город межнационального общения;* «в Москве чужестранцы жили отдельным, отгороженным от всего пригородом, куда русские люди почти не имели доступа, и... сами могли обходиться без того, чтобы прибегать к непосредственному постоянному общению с московским людом... Такого обособленного города при городе в Петербурге не было, а, напротив, правительство Петра и его преемников всячески поощряло смешение своих подданных с пришлыми элементами, продолжавшими насаждать желанную (и необходимую) заграничную культуру...»[4]

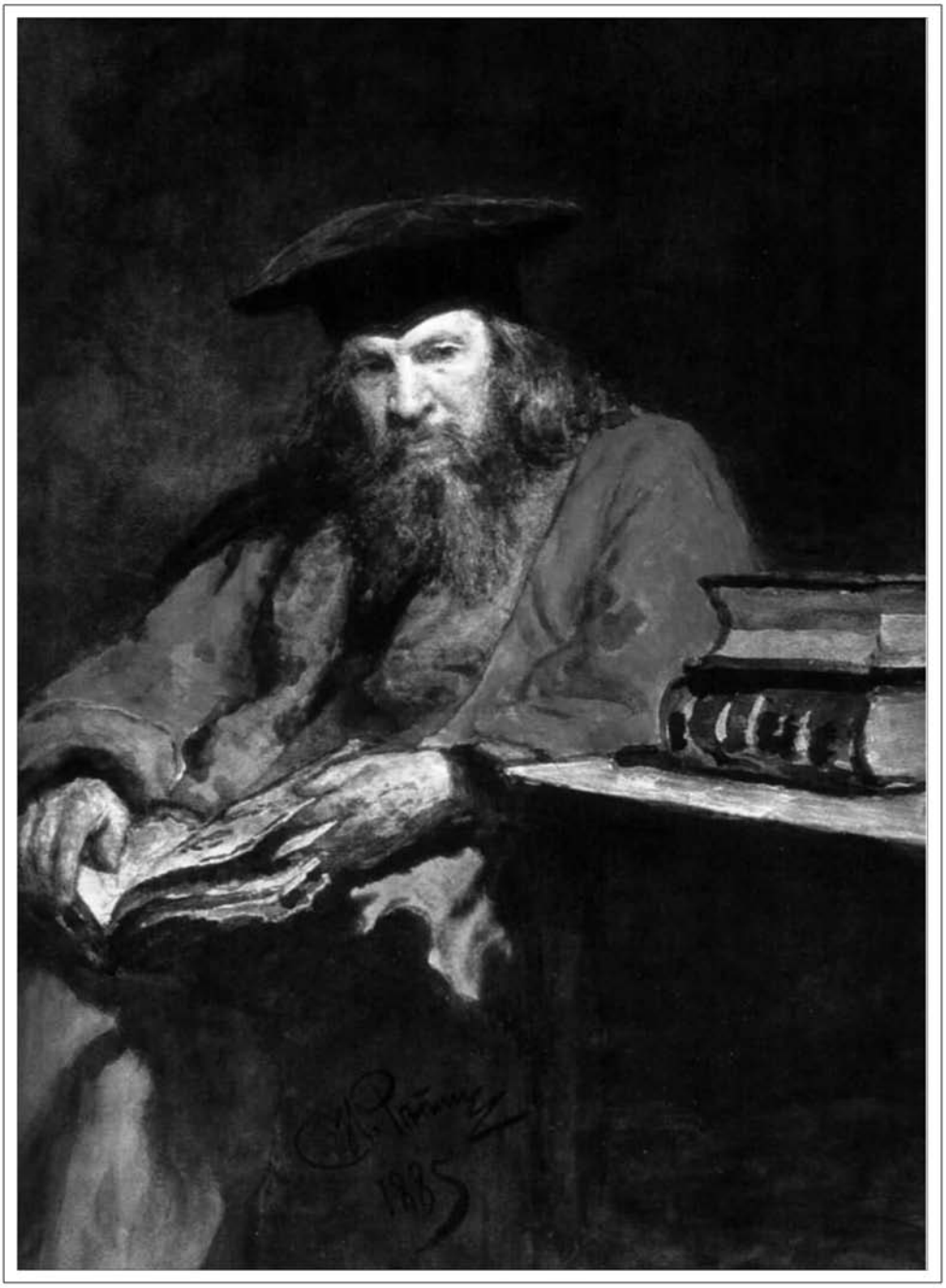
Типична для интернациональной генетики петербургской интеллигенции генеалогия семьи Бенуа, давшей культуре города и всей страны так много прекрасных архитекторов, художников, композиторов, театральных деятелей; в роду Бенуа — выходцы из Франции, Германии и Италии, но «обработка этой мешанины была произведена в России»: «Чисто русские элементы стали постепенно проникать посредством браков в нашу семью», и «дети, рождавшиеся от этих браков, крещеные по православному обряду, постепенно теряли более явственные следы своего происхождения, и только по-иностранному звучавшая фамилия выдавала

[1] См.: Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты. Л., 1979. С. 162.

[2] Юхнева Н. В. Петербург как центр национально-культурных движений народов России. Этнокультурные процессы в Петербурге. Л., 1987. С. 4, 5.

[3] См.: История Ленинградского университета. С. 68, 69.

[4] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 1—3. С. 27.



И. Е. РЕПИН. Портрет Д. И. Менделеева в мантии профессора Эдинбургского университета. 1885

в них то, что в их жилах еще течет известная доля французской, немецкой или итальянской крови». У самого Александра Бенуа, у его братьев и сестер русской крови не было «даже и в гомеопатической дозе», однако это не помешало им «стать “вполне русскими”, и не только по подданству и по языку..., но и по бытовым особенностям и некоторым свойствам... характера», хотя «тут замечаются известные вариации»[1].

Интернациональная структура петербургского бытия так отчетливо осознавалась жителями города, что была запечатлена в петербургском раешнике, исполнявшемся на народных гуляниях на Марсовом поле:

— А вот и я, развеселый грешник,
Великопостный потешник —
Петербургский раешник
Со своей потешной панорамою:
Верчу, поворачиваю,
Публику обморачиваю,
А себе пятачки заколачиваю!
.....
А это — город Питер,
Которому еврей нос вытер.
Этот город — русский,
Хохол у него французский,
Рост — молодецкий,
Только дух — немецкий!
Да это ничего: проветрится![2]

Едва ли не наиболее ярко чуждость петербургской интеллигенции националистическим предрассудкам выразилась в положении евреев в столице Российского государства. В. Топоров, исследовавший эволюцию отношения русского народа и евреев, отметил новую ситуацию, сложившуюся в «петербургский период» истории страны: при Петре несколько евреев, приехавших из Европы, заняли видное положение при дворе, а в конце царствования Екатерины в столице существовала уже небольшая, но представительная колония, и в русское подданство были приняты евреи бывших польских территорий. Это привело «к появлению принципиально нового статуса существования евреев в России — петербургского еврея, поскольку этот статус открывал кратчайший путь к русской культуре для евреев и к знакомству с евреями и их жизнью для русских (в полосе оседлости эти возможности были, конечно, существенно более ограниченными)... Евреям позволялось приезжать в город с семьями и останавливаться надолго; складывались и некоторые постоянные институции...» В 1804 году было принято специальное «Положение о евреях», «выдержанное в либеральном духе...», «евреям было дано право обучаться во всех училищах, гимназиях и университетах, “без всякого раз-

[1] Там же.
[2] См.: Бахтиаров А. Цит. соч. С. 315.

личия от других детей", отменялся запрет евреям покидать губернии черты оседлости... Для Петербурга особенно важным было появление в нем с этой поры новой прослойки — еврейских ремесленников. Этими мероприятиями и особыми условиями петербургской жизни было положено начало сложению нового специфического типа русского еврея, коренным образом отличного от традиционного типа белорусского, украинского, литовского, польского еврея».

В середине XIX века «и опять-таки именно в Петербурге», продолжает историк, полнее всего проявляются характерные черты этого нового этапа истории русского еврейства — его выход в «широкий и современный мир европейской культуры», познаваемый в значительной степени через его «русские отражения... Именно в этот период Петербург становится центром еврейского просвещения»[1], центром развития еврейской культуры в России. В 1886 году один из авторитетнейших русских критиков В. Стасов вместе с бароном Д. Гинзбургом выпустил роскошный альбом «Древний еврейский орнамент по старинным рукописям». В 1901 году издается первое собрание еврейских народных песен, в 1908-м учреждается Общество еврейской народной музыки (вскоре оно насчитывало около 400 членов) и начинается деятельность Еврейского историко-этнографического общества, а в 1914-м публикуется книга С. Раппопорта «Еврейская этнографическая программа», сыгравшая большую роль в развитии еврейской культуры в России. В 1915 году в Петрограде был открыт Еврейский национальный музей, в следующем возникли Общество еврейской литературы и искусства, Еврейское театральное общество и Еврейское общество поощрения художников[2].

В конце XIX — начале XX века в Петербурге выходит несколько десятков еврейских журналов на русском языке, иврите и идише[3]. В 1908—1913 годы Брокгауз и Ефрон, завершив издание Энциклопедического словаря, выпускают 16-томную Еврейскую энциклопедию на русском языке. В 1917 году учреждается Петроградское еврейское учительское общество, перед тем — три еврейских литературных общества. На студенческой сходке в университете в 1906 году принимается решение «признать принцип открытых дверей в университет, то есть прием без различия национальности, вероисповедания, возраста и пола»[4]. «Петербургский еврей мог, если хотел, получать солидное еврейское образование, выписать еврейские газеты и журналы на разных языках, присоединиться к любой из множества национальных партий, общественных организаций, посетить еврейский клуб, музей, еврейскую библиотеку...»[5] Историк заключает, что российская столица «становится на какое-то время центром, координирующим направление культурной жизни в других еврейских центрах — Варшаве, Одессе,

---

[1] Топоров В. Н. «Спор» или «дружба»? // Сб. памяти о. Александра Меня. М., 1991. С. 141–143.

[2] См.: Казовский Г. И. Еврейское искусство в России. 1900–1948 гг. Этапы истории // Сов. искусствознание'27. М., 1991. С. 242, 243.

[3] См.: Бейзер М. Евреи в Петербурге. Printed in Israel, 1989. С. 299–308.

[4] Там же. С. 97.

[5] Там же. С. 2.

Киеве, Харькове»[1], благодаря, в частности, и тому, что «антисемитизм не знал здесь тех диких форм, которые с 70–80-х годов были характерны для Одессы с ее серией погромов»[2]. «Несмотря на все ужасы и массовые преступления, направленные против евреев в России последних двух царствований, в настоящее время (1905—1907 гг. — *М. К.)* ясно, что антисемитизм не есть наше органическое зло и никогда им не был. Это преходящий нанос... Дело еврейского равноправия и дело русской свободы неразрывны», — так выразил позиции петербургской интеллигенции А. Амфитеатров[3]. Чтобы оценить значимость этого суждения, нужно иметь в виду популярность его автора в ту эпоху.

Еще одна характерная черта петербургского интеллигента — *радикальное изменение традиционного в средневековой Руси домостроевского отношения к женщине.* Начало этого процесса было показано О. Чайковской в ходе анализа русской портретной живописи и мемуарной литературы XVIII века[4]. Немалое значение имела тут и деятельность Екатерины II — первой европейски просвещенной женщины на российском троне; показательно и то, что первым президентом Петербургской Академии наук могла стать женщина — Екатерина Воронцова-Дашкова. Это было событие, уникальное в Европе.

Если в 1823 году А. Пушкин писал А. Дельвигу: «Чего бояться читательниц? Их нет и не будет на русской земле, да и жалеть не о чем», — то уже несколько лет спустя он, по свидетельству П. Вяземского, «замышлял действовать посредством своего журнала на русских женщин, которых... уважал несравненно более, чем мужчин, признавая... несравненно просвещеннее»[5]. В этой связи следует оценить образ Татьяны Лариной, которая не остановилась на сентиментальных романах Ричардсона и Руссо, прочла в библиотеке Онегина серьезные книги; ее ответ Онегину говорил не только о нравственной высоте, но и о силе интеллекта; В. Белинский считал создание этого образа самым значительным «подвигом нашего поэта»[6], а *утверждение духовного превосходства женщины стало одной из примечательных особенностей петербургской литературы.*

Существенная примета петербургского интеллигента — *особая эстетическая чувствительность, важная роль требований вкуса во всех сферах жизни горожан;* данное свойство сознания формировалось средой — архитектурной и природной, бытовой и игровой, речевой и художественной. Высокий эстетический потенциал развернулся в полную силу в пушкинскую пору петербургской истории культуры, он сохранялся, достигая крайних форм эстетизма, в начале XX столетия. Следует подчеркнуть, что речь идет не только и даже не столько об особой потребности в

---

[1] Казовский Г. И. Цит. соч. С. 232, 233.

[2] Топоров В. Н. Цит. соч. С. 143.

[3] Амфитеатров А. Женщины в общественных движениях России. СПб., 1907. С. 66.

[4] См.: Чайковская О. Как любопытный скиф...

[5] Цит. по: Лихачева Е. Материалы для истории женского образования в России (1796–1828). СПб.. 1893. С. 291–301.

[6] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 7. С. 473.



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ. Портрет Е. Р. Дашковой (1743–1810). 1784

искусстве, о высоком уровне художественного вкуса, сколько о *широте, даже универсальности действия эстетических критериев как регуляторов деятельности, поведения, общения*. Для петербургского интеллигента характерно не только стремление к единству *истины и добра,* но столь же властное желание *единения добра и красоты*. Жажда универсального проявления красоты была свойственна, при всех психологических и эстетических различиях, подчас противоположности, и аристократической позиции мирискусников, и демократическим взглядам идеолога передвижничества В. Стасова. Именно ему принадлежат слова: «Есть еще пропасть людей, которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, в картинах, в статуях, в громадных соборах, наконец, во всем исключительном, особенном, а что касается до остального, то можно расправляться как ни попало — дескать, дело

пустое и вздорное. Что может быть несчастнее и ограниченнее таких понятий! Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом себе искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверное, будет значительна и интересна, по мысли и форме, и архитектура, и, вслед за нею, живопись, и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие, общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней...»[1]

Правда, в Петербурге же зародилось и антиэстетическое движение, возглавленное Д. Писаревым и теоретически обоснованное им в статье «Разрушение эстетики», оказавшей огромное влияние на умы молодого поколения петербургской интеллигенции — образ этого поколения воплощен в тургеневском Базарове как представителе целого движения нигилизма. Однако нельзя не согласиться с Д. Овсянико-Куликовским: «Разрушитель эстетики сам был натурой эстетическою». Его «протест против эстетики» и пресловутое «развенчание» Пушкина были «восстанием против себя самого, родом самоотречения»[2]. Во всяком случае, влияние идей Писарева и нигилизм в целом не смогли парализовать в Петербурге те эстетические устремления, которые на рубеже XIX–XX веков породили и мирискусничество, и символизм, и модерн в архитектуре и художественной промышленности; точно так же возрождение «эстетического нигилизма» после Октябрьской революции, когда сами слова «красота», «изящество», «эстетика» стали рассматриваться как «пережитки капитализма в сознании людей», еще очевиднее, чем в случае с Писаревым, оказалось *иной формой того же эстетизма:* он лежал в основе теоретической разработки «художественной культуры» (Н. Пунин) — эстетической по сути концепции, он был существом ее практического претворения (К. Малевич), он выразился в движении «жизнестроения». Даже в трагические годы военного коммунизма, голода и разрухи сохранялся и действовал эстетический «стимулятор и регулятор» жизни петербуржцев, проявлявшийся и в декоративном оформлении города в праздничные дни, и во внедрении по-новому понимаемых эстетических начал в производство посуды, и в масштабах самодеятельного движения студий Пролеткульта, и в провозглашении Наркомпросом «художественной культуры» главной ценностью творчества.

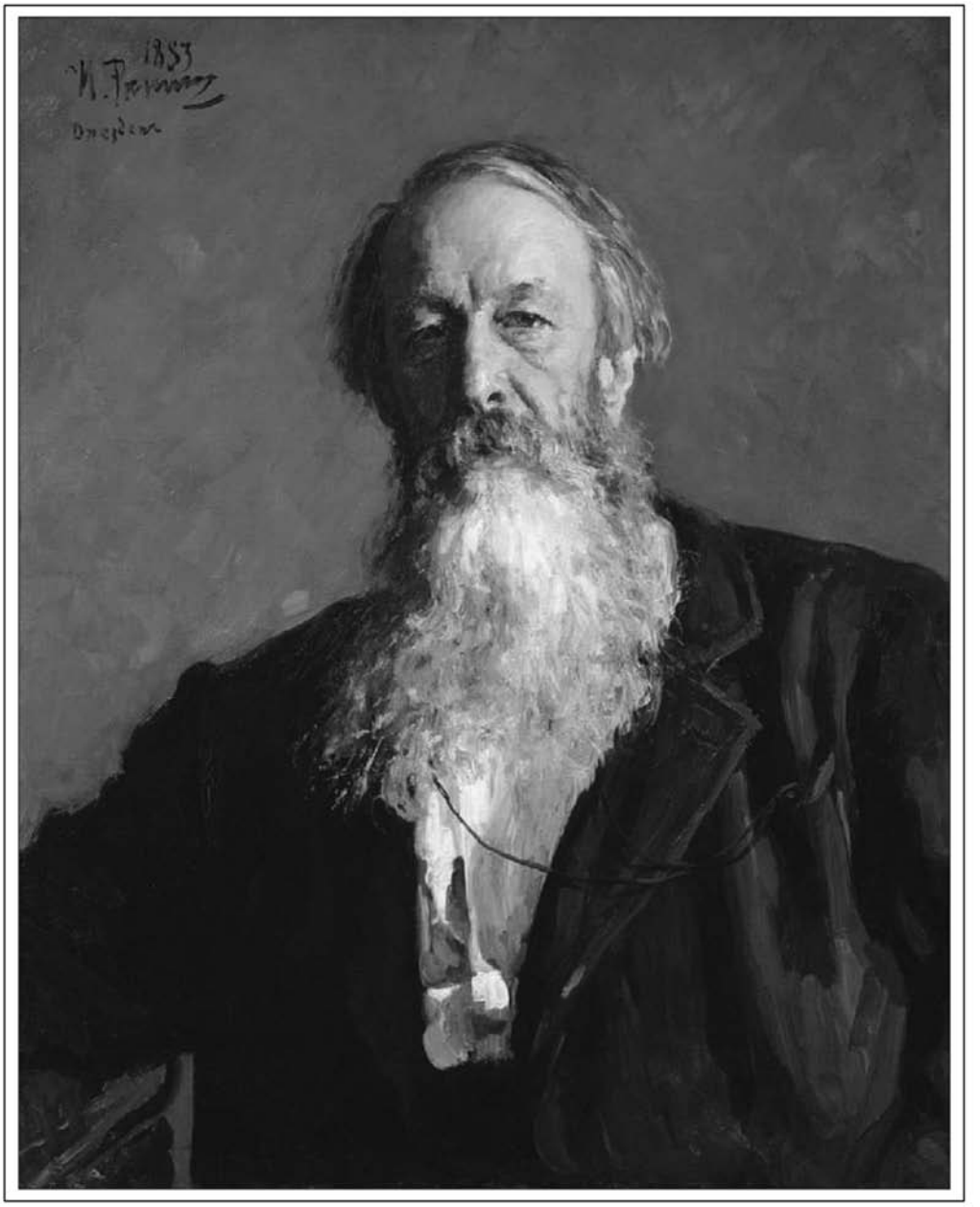
Отсюда становится понятным и такое проявление петербургской интеллигентности, как активная и разносторонняя деятельность меценатов и целых обществ, занимавшихся просветительной деятельностью во многих сферах культуры[3].

---

[1] Стасов В. В. Избр. соч. Т. 1. С. 540.

[2] И. Е. Репин. Портрет В. В. Стасова. 1883.

[3] Эта проблема впервые детально освещена в специально посвященной ей диссертации — см.: Казовская Т. М. Просветительные общества и меценаты в формировании культурной среды Петербурга (конец XIX — начало XX в.). Автореферат. СПб., 1994.



И. Е. РЕПИН. Портрет В. В. Стасова. 1883

Отличительной чертой петербуржцев стал, наконец, *особый строй речи*[1]. Главная тому причина — интернациональный характер населения города с самого начала его существования. Француз, посетивший Петербург в середине XVIII века, изумлялся: «Не найти другого такого города в мире, где, так сказать, всякий житель говорил бы на стольких языках. Даже среди слуг самого низкого ранга нет таких, что не говорили бы по-русски, по-немецки и по-фински, а среди лиц, получивших какое-то образование, нередко встречаются такие, которые говорят на восьми или девяти языках. ...Иной раз они из этих языков образуют довольно забавную смесь»[2]. А в конце века И. Георги отмечал, что «москвитяне санктпетербургских жителей гораздо в чистоте и правильности» русской речи «превышают», ибо в столице «во многих домах научаются малые дети всем трем языкам — русскому, немецкому и французскому», и «в многолюдных обществах говорят обыкновенно на всех трех языках»[3]. Это не могло, естественно, не сказываться на характере русского языка в Петербурге, который сложился *на основе петербургского диалекта,* — об этом прямо говорил такой авторитетный лингвист, как С. Обнорский: « Не приходится доказывать, что язык наших писателей есть язык северной столицы, не язык Москвы», и потому «в основу русской грамматики должен быть положен именно он»[4].

Характеристика особенностей петербургского диалекта русского языка предполагает три лингвистических уровня: *лексический, стилистический и фонетический*. Первый проявлялся в обогащении речи бытовыми словами и специальными терминами, заимствованными из французского и немецкого. Хотя заимствования эти казались подчас неоправданными и ненужными, как правило, они были необходимы, ибо порождались потребностями Просвещения: новая лексика обозначала понятия и предметы, отсутствовавшие в российском обиходе, в традиционной культуре. «Множество иностранных слов входило в русский язык со множеством новых предметов и понятий, впервые появлявшихся на Руси и известных уже на Западе, имевших там свои названия»; вместе с тем «новые свойства человека требовали новых слов»[5].

В связи с произнесенной президентом Академии наук А. Шишковым на торжественном акте речью, в которой доказывалось «превосходство» русского языка перед другими, А. Бестужев иронически заметил: «Можно ли найти в летописи

---

[1] Об общих аспектах проблемы «язык города» — см.: Шахматов А. А. Введение в курс истории русского языка. Пг., 1916; Ларин Б. А. О лингвистическом изучении города // Русская речь. Новая серия. Вып. 3. Пг., 1828; Виноградов В. В. Избр. труды: История русского литературного языка. М„ 1978.

[2] Бродель Ф. Цит. соч. С. 572.

[3] Георги И. Г. Цит. соч. С. 616.

[4] Обнорский С. П. Рецензия на «Грамматику русского языка» Р. Кошутича // Изв. отд. русского языка и словесности Имп. Академии наук. Т. XXI. Кн. 1. Пг., 1916. С. 322; см. также: *Виноградов В. В.* О связях истории русского литературного языка с исторической диалектологией. С. 209.

[5] Гуковский Г. А. Цит. соч. С. 7.

Нестеровой термины физические или философские? — Не было у нас Невтонов, Лейбницев, ни Бюффонов, зато нет и языка философского, нет номенклатуры ученой»[1]. К. Батюшков же восклицал в одном из писем Н. Гнедичу: «Любить отечество должно. Кто не любит его, тот изверг. Но можно ли любить невежество? Можно ли любить нравы, обычаи, от которых мы отделены веками, и что еще более, целым веком просвещения? Зачем же эти усердные маратели восхваляют все старое?»[2]

Хотя М. Ломоносов в середине XVIII века прочел университетский курс физики на русском языке, этого было недостаточно для того, чтобы соответствующая терминология закрепилась и вошла в лексический состав языка. Формирование же терминологии в разных областях знания шло либо с помощью прямого переноса немецких, французских, латинских слов (физика, философия, эстетика), либо путем создания калек (например, *образовательные,* а позднее *изобразительные* искусства — от немецкого bildende Kunst). Наивные попытки деятелей отечественной культуры, патриотически одушевленных, но не понимавших естественных законов развития языка, изобретать для иностранных слов русские новообразования («любомудрие» вместо «философия», «мокроступы» вместо «галоши» и т. п.) производили комическое впечатление и успеха не имели. Естественно, что обогащение речи в новой столице шло гораздо более широко и последовательно, чем в Москве и других городах страны; это обусловливало языковое отличие петербургской культуры от московской и, тем более, псковской, вологодской, саратовской... Активное вторжение иностранных языков в повседневное общение, в жизнь науки, в политическую, правовую, производственную, торговую, дипломатическую, медицинскую, педагогическую сферы деятельности не могло не отражаться на литературном языке и в конечном счете модифицировало его стилистические структуры. Они фиксировались в метаморфозах, происходивших на протяжении XVIII века и приведших к радикальному преображению языка в творчестве Пушкина.

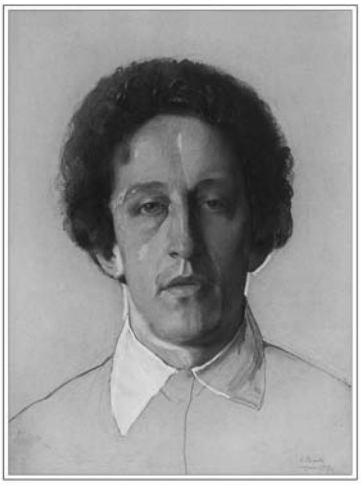
Традиционное звучание русской речи, сложившееся в середине века и удерживавшееся в церковной проповеди, сохранялось особенно прочно в Москве, в Петербурге же вследствие оттеснения церкви на задний план и всесторонней активизации светской мысли, светского общения, художественной литературы, с широким взаимодействием звучания русского и французского, интонационный характер речи постепенно стал меняться «в сторону усиления элементов книжного», «буквенного» произношения[3]. Под влиянием правописания, а также, возможно, некоторого усиления северно-русских элементов возникает противоположение московскому произношению «петербургского»; так, для московского характерно «икание», а для петербургского — «экание», поддерживаемое

---

[1] Бестужев А. А. Торжественное заседание Российской Академии // Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991. С. 76.

[2] Цит. по: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. С. 158.

[3] См.: Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. М., 1968. С. 16.



К. А. СОМОВ. Портрет А. А. Блока. 1907

диалектным северно-великорусским окружением города; между этими двумя типами произношения шла борьба, и «весьма напряженная»[1]. Выдающийся лингвист Л. Щерба отмечал в 1930-е годы: «Пока Ленинград, старый Петербург, район “экальцев”, а не “икальцев”, играл не последнюю роль в судьбах литературного языка», такое произношение было нормативным. «Впоследствии “дирижерская палочка” перешла к Москве, куда “икальцы” стекаются в большом количестве, в силу чего (э) литературного языка начинает подвергаться большой опасности», грозя «расстройством всей выразительной системы русского языка»[2].

Даже в наши дни, несмотря на многолетний процесс все более интенсивного общения двух городских культур, максимально усилившегося благодаря радио и телевидению, ощущаются особенности московского и петербургского произношений (ярче всего — на сцене драматических театров, а в быту — у представителей старшего поколения), в XVIII же столетии общее движение культуры стало неодолимо вбирать в поле своего притяжения язык, уводя его в Петербурге от традиционной московской речи. Немецкий и французский долго соперничали в своем влиянии на русский, но победила галльская ориентация Просвещения; французская речь становилась родной для русских аристократов, прежде всего столичных (у Л. Толстого в салоне Анны Павловны Шерер в Петербурге говорят больше по-французски, а в доме Ростовых и вообще в Москве — почти исключительно по-русски).

Лингвисты показали, что в русском литературном языке начала XVIII века под влиянием общения русских с иностранцами и широкого проникновения пе-

[1] Панов М. В. Русская фонетика. М., 1867. С. 303.

[2] Щерба Л. В. Избр. работы по русскому языку. М., 1957. С. 129.



Н. С. ГУМИЛЕВ. Фотография

реводной литературы менялся характер языка и стиля, рождался «оригинальный синтез национально русской и западноевропейской культуры художественного слова»[1]. Чрезвычайно ярко синтетический характер формирующегося языка предстает в его теоретическом обосновании М. Ломоносовым («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739; другие лингвистические сочинения). Вместе с тем «высшие слои русского общества, усваивая европейскую цивилизацию, к концу XVIII века пришли к убеждению, что той цементирующей массой, которая сольет в единство светского литературного языка русскую народную речь и необходимые церковно-книжные формы, является система французского языка, передового языка западноевропейской цивилизации»[2].

Хотя полемика между пушкинской «Беседой...» и «Арзамасом» развертывалась в Петербурге, речь шла фактически о «борьбе между Петербургом и Москвой за нормы “общерусского” произношения». В столице произношение было более книжным, в Москве же «культивировалось и поддерживалось театральной традицией»[3].

Понятно, что формирование специфически петербургской речи происходило главным образом в дворянской среде, продуктивным же оно было у интеллигенции; у необразованных, духовно неразвитых дворян процесс этот приобретал вульгарные формы, осмеянные еще Фонвизиным, «низам» же оставалось лишь

---

[1] Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1938. С. 81.

[2] Там же. С. 438.

[3] Там же. С. 143.

перенимать языковые формы, вырабатывавшиеся в дворянском общежитии и фиксировавшиеся в литературе.

Завершая общую и предварительную характеристику петербуржцев, хотелось бы подчеркнуть, что интеллигентность — *не генетическое качество,* она формируется — или не формируется — *прижизненно*. Известно немало людей, которые родились и выросли не в Петербурге, но, переселившись в него и попав под его обаяние, оказались столь восприимчивы к воздействию атмосферы духовной жизни города, что стали по психологии, характеру поведения и творческой деятельности *истинными петербуржцами*. Это киевлянин Феофан Прокопович и молдаванин Кантемир, архангелогородцы Ломоносов и Шубин, итальянцы Трезини и Растрелли, французы Фальконе и Петипа. «Я не петербуржец по рождению, — писал В. Гаршин в посвященном городу очерке, — но жил в Петербурге с раннего детства, свыкся с ним, узнал его; южанин родом, я полюбил бедную петербургскую природу, белые весенние ночи..., беспрестанную сутолоку на улицах, бесконечные ряды домов-дворцов, чистоту города, прекрасные городские сады, Неву... Полюбил я петербургскую жизнь... Петербург есть духовная родина моя...»[1]

С другой стороны, люди, впитавшие петербургскую культуру, оставались петербургскими интеллигентами и переселившись в другой город или другую страну. А. Бенуа и С. Дягилев, Г. Уланова и Д. Шостакович, К. Чуковский и С. Маршак, И. Андронников и Л. Трауберг, Я. Смоленский и С. Юрский, И. Бродский и Е. Эткинд, Л. Веккер и Е. Клячкин, математик А. Александров, вынужденный перебраться из Ленинграда в Новосибирск в 1970-е годы, и филолог Г. Степанов, переехавший в это же время в Москву, становились проводниками петербургской культуры, петербургской интеллигентности, петербургского типа духовности не только в творчестве, непременно сочетающего глубину и изящество, достоинства содержания и отточенность отделки, но и в повседневном поведении, в непоказном демократизме, отзывчивости, отвращении к казенщине, чиновному высокомерию, начальственной психологии. И не удивительно, что С. Прокофьев и А. Вертинский, А. Толстой и И. Одоевцева возвращались в родной город с риском если не для жизни, то для благополучия, потому что зов его оказывался непреодолимым.

Типичные черты петербургского интеллигента проявлялись в широком диапазоне индивидуальных вариаций. Характерный пример приводит в своих воспоминаниях поэт-эмигрант Г. Иванов: «Блок и Гумилев. Антиподы — в стихах, во вкусах, мировоззрении, политических взглядах, наружности — решительно во всем. Туманное сияние поэзии Блока — и точность, ясность, выверенное совершенство Гумилева. “Левый эсер” Блок, прославивший в “Двенадцати” Октябрь: “мы на горе всем буржуям — мировой пожар раздуем”, и “белогвардеец”, “монархист” Гумилев. Блок, относившийся с отвращением к войне, и Гумилев, пошедший воевать добровольцем. Блок, считавший мир “страшным, жизнь бессмысленной,

[1] Гаршин В. М. Сочинения. М.; Л., 1951. С. 417, 418.

Бога жестоким и несуществующим", и Гумилев, утверждавший — с предельной искренностью, — что «все в себе вмещает человек, который любит мир и верит в Бога». Блок, мечтавший всю жизнь о революции как о "прекрасной неизбежности", и Гумилев, считавший ее синонимом зла и варварства. Блок, презиравший литературную технику, мастерство, выучку, самое звание литератора... и Гумилев, назвавший кружок своих учеников Цехом поэтов, чтобы подчеркнуть важность, необходимость изучать поэзию как ремесло. И так вплоть до наружности: северный красавец с лицом скальда, прелестно вьющимися волосами, в поэтической бархатной куртке с мягким расстегнутым воротником белой рубашки — Блок, и некрасивый, подтянутый, "разноглазый", коротко подстриженный, в чопорном сюртуке Гумилев...» И все же то, что их «разъединяло», было «временным и второстепенным», в главном же «одинаково дорогом для обоих, они, не сознавая этого, братски сходились».

Оба жили и дышали поэзией — вне поэзии для обоих не было жизни. Оба беззаветно, мучительно любили Россию. Оба ненавидели фальшь, ложь, притворство, недобросовестность — в творчестве и в жизни были предельно честны. Наконец, оба были готовы во имя этой "метафизической чести" — высшей ответственности поэта перед Богом и перед собой — идти на все, вплоть до гибели, и на страшном личном примере эту готовность доказали»[1].

В общей палитре модификаций петербургской интеллигентности явственно различаются три социально-конкретных типа: *дворянский интеллигент, интеллигент-разночинец, пролетарский интеллигент.* В XVIII — начале XIX века существовал лишь первый, в середине XIX века рядом с ним становится второй, в начале XX столетия с обоими соседствует складывавшийся с большим трудом и достаточно редкий даже в середине века третий.

3. Дворянские интеллигенты

Царь Петр, пожелавший зажечь на Руси факел Просвещения, вынужден был силой отрывать дворянских детей от отчего крова для обучения за границей и одновременно приглашал в Петербург иноземных ученых и художников, дабы сформировать первый в истории страны более или менее широкий социальный слой образованных людей; это порождало глубокий раскол в самом дворянском сословии благодаря формированию прослойки, смысл существования которой с военной карьеры или «государевой службы», с бездельничанья за счет крепостных крестьян переместился на *участие в духовном производстве*. В бессмертной комедии «Недоросль» Фонвизин с присущей сатире обнажающей заостренностью показал, сколь чуждой дворянской среде, продолжавшей жить по инерции

[1] Иванов Г. Петербургские зимы (главы из книги)// Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 258, 259, 271.

вековечной традиции, оказывалась сама потребность образования, какую пропасть создавала она между носителями традиционного сознания и их просвещенными детьми. В. сущности именно на этой основе возникла проблема «отцов и детей» — традиционная феодальная православная культура такой проблемы не знала.

Характер знаний, которые усваивала дворянская интеллигенция и которые определяли ее высокий «информационный потенциал», менялся. В петровское время это по преимуществу естественно-научные знания — они опосредовали необходимые для преобразования общества сферы деятельности «новых людей»; соответственно, Академия наук была ориентирована ее создателем на внедрение и развитие в России в первую очередь данной области знаний. Однако уже в конце XVIII — начале XIX века образование дворянской интеллигенции складывалось большей частью из гуманитарных знаний. Показательны программы Царскосельского лицея, классических гимназий, не говоря уже об Институте благородных девиц; показательно и наращивание удельного веса гуманитарных наук в университетах Москвы и Петербурга и в Академии наук. Типичны для этого этапа истории дворянской интеллигенции общественный успех «Истории государства Российского» Н. Карамзина, обращение А. Пушкина к отечественной истории не только как художника, но и как ученого, философские кружки в Московском университете (Т. Грановский, Н. Станкевич, А. Герцен), проблематика множившихся в XIX веке журналов, разработка педагогических проблем самой Екатериной, направление интереса к западной философии — уже не к Лейбницу и его школе, а к Вольтеру, Дидро, затем к Шеллингу, наконец, дебаты западников и славянофилов. Такая переориентация структуры образования дворянской интеллигенции понятна — самое социальное положение этого сословия отвращало ее от практической деятельности в тех сферах, в которых нужен естественно-научный и математический фундамент, и обращало к проблемам социальной жизни: управления страной, политического строя, места религии в культуре, нравственных и эстетических ценностей, художественной реальности, удваивавшей реальность эмпирического бытия.

Поэтому закономерно, что выход на арену культуры нового слоя интеллигенции — третьесословной: мещанской, разночинной, как принято ее именовать, — вновь изменил тезаурус российской интеллигенции, прежде всего петербургской. Недавний кумир — спекулятивный философ Шеллинг уступает место позитивисту Спенсеру. Представленное «нигилистом» Базаровым поколение изучает естественные науки и практикует в этой области, само обществознание развивается по образцу естественных наук — вспомним обозначавшие перелом в самой философии «Письма об изучении природы» и «Диалектику в науке» Герцена и бурный всплеск естествознания во второй половине XIX века.

Но вернемся в век XVIII. Раскол в дворянской среде, особенно на информационно-образовательном уровне, был лишь верхушкой айсберга, в подводной же его части вызревал едва ли не более серьезный и более драматичный разрыв образованных дворян со всей народной массой, с крестьянством и зарождавшимся

городским демосом, мещанством, третьесословными низами развившегося, в особенности в столице, русского общества. Этот разрыв был несравненно глубже и гораздо шире захватывал весь строй российской жизни — от рода занятий и уровня знаний о мире до особенностей быта, одежды, форм этикета, наконец, речи, которую внедрявшееся в быт двуязычие — сочетание русского с французским — все дальше уводило от народного русского говора, затрудняя повседневное общение образованных людей и простонародья.

Именно так назревал болезненный нравственный нарыв — *переживание российской интеллигенцией чуждости собственному народу,* разделявшей их и все углублявшейся и расширявшейся пропасти, переживания своей ответственности за измену законам народной жизни и потребность искупления этой вины — то ли отречением от собственной образованности и возвращением к нормам народного бытия, то ли, напротив, просвещением народа, приближением его к своему уровню знаний и способу существования.

Так в сознании дворянской интеллигенции уже в XVIII веке зарождалась дилемма, которая в начале следующего столетия выльется в полемику славянофилов и западников. Русский интеллигент оказался в положении сказочного витязя на распутье, стоявшего у трех дорог, и эта драматическая ситуация сопровождала всю его последующую историю, вплоть до наших дней. Условия жизни дворянской интеллигенции в столице обусловливали преобладание западнической идеологии и психологии, а сила традиции в Москве — особенно сильные позиции славянофильства. Тем более болезненно должны были переживаться приверженцами западнической ориентации их отчужденность от народа и неоплачиваемый ему долг, что и влекло наиболее нравственно чутких, честных и самоотверженных представителей интеллигенции к революционным выводам и открытому конфликту с самодержавием. Таково объяснение судеб Радищева, декабристов, Герцена, Бакунина, Плеханова, Ульяновых, представлявших целую линию в истории нашей дворянской интеллигенции. Понятно, что эта позиция вызывала резкое неприятие у другого крыла интеллигенции, делавшей иной выбор — славянофильский, почвеннический, религиозно-дидактический, «веховский» — и готовой возложить ответственность за все социальные беды на избранный нигилистически-бунтарским, революционно-критическим течением «ложный путь».

И все-таки представители обоих этих течений, будучи противниками, были, по точному определению Герцена и Белинского, *братьями-близнецами,* ибо противоположные решения вытекали из постановки одной и той же проблемы — проблемы народных судеб, отношения к народной жизни, поиска ответа на вопрос «Что делать?» применительно не к собственным эгоистическим интересам, а к историческим судьбам своего народа. Адекватное понимание духовной сущности русской дворянской интеллигенции не позволяет отождествлять ее ни с революционным крылом, ни с консервативным, ни с атеистическим, ни с мистико-богоискательским, ибо ее *суть в самом этом раздвоении,* допускавшем (тому известно много примеров), а быть может, и требовавшем перехода из одного лагеря в другой и метания между крайними позициями.

Наконец, перед дворянским интеллигентом, особенно в XIX–XX веках, вырисовывалась и третья дорога — дорога отвлеченных рассуждений, наивных мечтаний, подчас мучительных переживаний, угрызений совести, самобичевания и неспособности претворить свои благородные проекты в практическом действии; «триста Захаров» позволяли их владельцам сохранять интеллигентность на уровне интеллектуальной рефлексии... Много таких персонажей мы встречаем у Гоголя и Гончарова, Чехова и Горького...

На первый взгляд, парадоксально, однако вполне закономерно, что дворянская интеллигенция *сочетала аристократизм с подлинным демократизмом.* Идеальная модель — жизнь и творчество Пушкина. Преодоление сословного эгоизма, потребность соотносить свое поведение и свои произведения с судьбой народной, гордость своей родословной и надежда остаться в народной памяти, патриотизм при уважении ко всем другим народам — все это разные ипостаси удивительного духовно-идеологического и психологического сплава, образовывавшегося в XVIII–XX веках в сознании дворянской интеллигенции в Петербурге.

Ее ярчайшие представители — декабристы, высокообразованные люди, считавшие гражданские политические действия своим нравственным долгом; оттого большинство их выступило 14 декабря и, осознавая обреченность восстания, было готово пожертвовать собой.

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа, —
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?
(К. Рылеев)

«Законоположение Союза Благоденствия» начинается с альтруистического тезиса: первый естественный закон «совместной жизни людей» есть «соблюдение блага общего... Убеждение, что господствующему злу противоборствовать можно не иначе, как отстранением личных выгод и совокуплением общих сил добродетели против порока, влечет нас к составлению Союза Благоденствия», который «в святую себе вменяет обязанность распространение между соотечественниками истинных правил нравственности и просвещения»[1].

Моральному облику члена Союза, подчеркивают историки, придавалось особое значение. «Член общества должен был “отличным образом” исполнять как семейные, так и общественные обязанности; содействовать разоблачению порочных людей и возвышению добродетельных; во всех поступках проявлять благородство; не расточать попусту время, а использовать досуг для полезных занятий и бесед с “людьми благомыслящими”. Он обязан был поощрять всякого к

[1] Законоположение Союза Благоденствия // Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. Т. 1. М., 1951. С. 239–241.

добродетели, распространять сообразные с целью Союза понятия, говорить правду и бесстрашно отстаивать ее»[1]. Добавив, что большинство декабристов — люди высокообразованные, что военная молодежь «скорее напоминает ученых или студентов, а не армейских офицеров»[2], мы получим целостное представление о духовном кодексе дворянского интеллигента декабристского типа с его стремлением к разносторонности и гармоничности человеческого бытия, отождествлению ценности индивидуального и общественного, свободы личности и сознания ответственности перед народом, духовного аристократизма и практического демократизма, альтруизма и героизма, к слиянию истины, добра и красоты; все это было характерно для культуры пушкинского Петербурга, которую декабристы представляли наиболее полно и ярко.

Поражение декабрьского восстания и установленный Николаем I террористический режим остановили развитие этого типа петербургского интеллигента. На смену шло поколение так называемых «лишних людей». Типичные его представители воссозданы Пушкиным и Лермонтовым. «Пушкин наделяет Евгения всеми свойствами прирожденного петербуржца», создает образ «петербургского светского молодого человека», в котором воплощены общие черты русского дворянства двадцатых годов[3]. «Второй Чадаев мой Евгений» — а замечательный русский философ был в глазах современников *идеальным петербуржцем;* К. Орлова (дочь генерала Раевского), «знавшая как свои пять пальцев все тогдашние положения петербургского общества, сказывала... что в эти годы Чаадаев со своими репутацией, успехами, знакомствами, умом, красотою, модной обстановкой, библиотекой, значащим участием в масонских ложах был неоспоримо, положительно и без всякого сравнения самым видным, самым заметным и самым блистательным из всех молодых людей в Петербурге»[4]. Именно в петербургский период своей жизни (1817—1821) Чаадаев подружился с Пушкиным, который писал о нем с горечью:

> Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,
> А здесь он офицер гусарский.

В этой среде сформировался тип поведения, обозначавшийся французским идиоматическим выражением comme il faut (вспомним пушкинское: «... Шишков, прости, не знаю, как перевести»); ближе всего его смысл может быть передан понятием «воспитанный человек» — человек, рационально контролирующий свое поведение, властвующий над своими чувствами. «Учитесь властвовать собой» — наставлял петербуржец Онегин провинциалку Татьяну, и она сумела сделать это, став жительницей Петербурга. Именно здесь, в отли-

---

[1] Замалеев А. Ф., Овчинникова Е. А. Революционная мораль декабристов. Л., 1985. С. 19.

[2] Там же.

[3] Томашевский Б. Пушкинский Петербург. Л., 1949. С. 15.

[4] Жихарев М. И. Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве / / Русское общество 30-х годов. Люди и идеи. Мемуары современников. М., 1989. С. 63, 64.



М. АЛОФ. Портрет П. Я. Чаадаева. 1830-е гг.

чие от гораздо более эмоционально-непосредственной Москвы, «рассудку отдавалось предпочтение перед бессознательным рефлексом, считалось необходимым приглушать эмоции и придавать им форму разумных, не нарушающих чувство меры психических реакций»[1]. Автор этого точного суждения, следуя культуроведческой традиции, забывает лишь сказать, что таков *принцип петербургского, а не вообще российского, поведения;* это относится и к западничеству, и к дендизму. «Дендизм у нас не был элементарным "искусством повязывать галстук" — в лице своих лучших представителей он являл одну из попыток придать взбаламученной русской жизни и расплывчатым отечественным нравам законченный чекан и определяющую граненность. Стремление окристаллизовать текущую сущность российского быта, собрать и сгустить ее, сообщить ей твердость и блеск алмаза — таковы были скрытые замыслы, таившиеся в дендизме Грибоедовых, Лермонтовых или Тургеневых. Но первое, самое блестящее и самое законченное выражение этот эстетический культ личного начала получил у нас в лице создателя русского "великого денди" — Онегина — поэта, который был "величайшим гением формы" и испытывал "самую глубокую тревогу за стихийную сущность России"[2].

[1] Щукин В. Г. Цит. соч. С. 74.

[2] Гроссман Л. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923. С. 35, 36.

Тема петербургских интеллигентов-дворян развивалась в творчестве Пушкина от «Евгения Онегина» к «Пиковой даме». Б. Томашевский подчеркивал, что и графиня, и Германн — «характерно петербургские» типы, которые «могли явиться только в столице, где решались судьбы страны, где сосредоточена машина управления, где люди далеки от реальной жизни и от реального труда, где те же помещики и вельможи оторваны от своих помещичьих хозяйств и живут жизнью иллюзорной, фантастической»[1].

Пушкинскую линию Петербурга и петербуржцев продолжил Лермонтов в «Герое нашего времени» и «Княгине Лиговской» — и образом Печорина, и образом нравственно противостоящего ему бедного чиновника.

Проблема петербургского варианта дворянской интеллигентности оставалась актуальной и на следующем этапе истории отечественной культуры. Князь Мышкин у Достоевского — не просто идеальный и одновременно гротескный образ национального героя своего времени, болезненно чувствительная нравственность которого доведена до психической болезни, но именно и прежде всего *воплощение петербургской интеллигентности*.

Антитеза «Мышкин — Рогожин» — это противопоставление европеизированного столичного интеллигента нецивилизованному азиату, российскому же, но не петербургскому началу. Есть в романе и другая антитеза — «Мышкин — Тоцкий», олицетворяющая внутрипетербургскую оппозиционность и выражающая противостояние столичной утонченной духовности и столичной же аристократически чиновной *квазиинтеллигентности*.

Для петербургской дворянской интеллигенции характерен высокий удельный вес эстетических критериев поведения, деятельности, мировосприятия. Эстетический потенциал ее образа жизни, воплощенный в дворцах, храмах, усадьбах, пригородных резиденциях, в одежде, мебели, утвари, в организации быта и воинской службы, превращавшейся в Петербурге в великолепное зрелище, наконец, в проведении досуга на спектаклях, концертах, гуляньях, балах, маскарадах, в коллекционировании, бытовом музицировании и рисовании, любительских спектаклях, — становится образцом для всей страны и для других сословий русского общества.

4. Интеллигенты-разночинцы

В историю русской культуры разночинцы начали входить в XVIII веке, но лишь в середине XIX столетия были восприняты обществом как носители нового типа сознания и социального действия, как «новые люди», или «нигилисты». В это время не только в революционном движении, на что указывал Ленин, но и во всех областях культуры началось выдвижение разночинцев на авансцену общественной жизни, нередко приводя к достаточно острым конфликтам интел-

[1] Томашевский Б. Цит. соч. С. 33, 34.



Н. В. КУЗЬМИН. А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». Иллюстрация. 1932

лигентов двух типов — например, к столкновениям в редакции «Современника» в 1850–1860-е годы Н. Чернышевского и Н. Добролюбова, с одной стороны, и И. Тургенева, А. Дружинина, представителей дворянского лагеря, с другой. Острейшая полемика, развернувшаяся вокруг образа Базарова, говорила о том, сколь верно схвачена сама проблема — *формирование нового типа интеллигента*.

П. Кропоткин определил нигилизм как «переходный момент к появлению «новых людей», не менее ценивших индивидуальную свободу, но живших вместе с тем для великого дела»; однако, в отличие от интеллигента-декабриста, нигилист — «позитивист, атеист, эволюционист в духе Спенсера, или материалист»[1]. Если представители дворянской интеллигенции последекабристского времени были обречены на положение «лишних людей», то интеллигента-разночинца социальное положение понуждало к той или иной деятельности, ибо не было у него «сотен Захаров». Разночинная интеллигенция, в частности и прежде всего в Петербурге, закономерно представала в разных поведенческих, идеологических и социально-психологических модификациях. Это были революционные демократы и революционные народники — от Чернышевского до Желябова. Это были люди, уверовавшие, подобно Писареву и прототипам Базарова, в научный и инженерный прогресс как реальный путь совершенствования жизни общества и отдававшие все свои силы такому пониманию народного блага; сциентизм и

[1] Кропоткин П. Записки революционера. М.; Л., 1933. С. 183–185.

техницизм этих «нигилистов», говоря терминами более позднего времени, были порождены не отвлеченным интеллектуализмом или корыстно-эгоистическим интересом, а социальным, гражданским устремлением к деятельности на благо народа. Это были представители художественной интеллигенции, видевшие свою гражданскую миссию в служении народу средствами искусства, противопоставлявшие эту демократически просветительскую позицию аристократически-элитаристскому эстетизму сторонников «чистого искусства». Это были мыслители, возлагавшие надежды на разрешение противоречий бытия посредством религии, религиозной нравственности, религиозно направленного искусства. Это были люди, мучительно искавшие ответы на «проклятые» вопросы жизни и не находившие их; «Христос в пустыне» И. Крамского и Христос в «Что есть истина?» Н. Ге представляют этот вариант интеллигентского сознания петербуржцев на исходе XIX столетия. Наконец, нередки были переходы от одной позиции к другой. Нельзя поэтому согласиться с отождествлением интеллигентности с нигилизмом, которое обосновывал С. Франк[1], нельзя прежде всего потому, что «веховцы» были такими же интеллигентами, как и ненавистные им «нигилисты»[2].

Потому и оценки интеллигента-разночинца оказывались диаметрально противоположными: и восхищение его самоотверженным служением народу, и насмешливая критика его неприспособленности к реальной жизни, и резкое осуждение его революционной активности (образы интеллигентов разночинной формации у И. Тургенева и Н. Чернышевского, у А. Чехова и М. Горького, у Б. Пастернака и Ю. Трифонова). Напомню и чрезвычайно характерное для трагической самооценки русской интеллигенции суждение М. Волошина (в поэме «Россия»):

Отвергнутый царями разночинец
Унес в себе рабочий пыл Петра,
И утаенный камень революций:
Книголюбивый новиковский дух,
Горячку и озноб Виссариона.
От их корней пошел интеллигент.
Его мы помним слабым и гонимым,
В измятой шляпе, в сношенном пальто,
Сутулым, бледным, с рваною бородкой,
Страдающей улыбкой и в пенсне,
Прекраснодушным, честным, мягкотелым...
.....
Он был с рожденья отдан под надзор,
Посажен в крепость, заперт в Шлиссельбурге,
Судим, ссылаем, вешан и казним
На каторге...

---

[1] См.: Франк С. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Вехи. СПб., 1910.

[2] См.: Новиков А. И. Цит. соч.

.....
Судьбы его печальней нет в России.

В чем же своеобразие психологии петербургского разночинного интеллигента?

Бедность, а часто и провинциальное происхождение не способствовали развитию его эстетического сознания, он мог быть вообще эстетически неразвит и пренебрегать искусством, поскольку оно не приносит никакой видимой, материальной пользы. *Утилитаризм оказывается альтернативой эстетизма* — на этой почве возникали конфликты между двумя типами интеллигенции, подобные описанному, например, в «Отцах и детях». Отсюда же не только нарушение равновесия научного и художественного, теоретически обобщающего и конкретно-образного, найденного дворянской интеллигенцией, но и изменение структуры самих научных интересов: преобладание гуманитарности сменяется *безусловным приоритетом естествознания,* ибо оно лежит в основе полезной практической деятельности (феномен Писарева или Базарова). Рационалистический склад сознания образованных людей, ставший уже традиционным в петербургской культуре, но уравновешивавшийся у дворянской интеллигенции гуманитарно-эстетически-художественными интересами, у базаровых, лопуховых, раскольниковых становился *безусловной психологической доминантой.* Впрочем, как всякая крайность, рационализм этот не мог не вызвать реакцию в столь же *крайнем иррационализме,* когда для этого возникли социальные условия, — в период между революциями в начале XX века. Но примечательно, что «иррационалистическая реакция», если так можно выразиться, исходила главным образом из Москвы, в Петербурге же была вторичной. При этом увлечение науками о природе часто сочеталось здесь и с социально-преобразовательной, революционной практикой.

Не удивительно, что не могло быть у разночинца и той терпимости, деликатности, душевной тонкости, какие были присущи представителям дворянской интеллигенции, — психология интеллигента-разночинца гораздо более жестка, критична, бескомпромиссна, *монологична, а не диалогична,* говоря словами Бахтина. Оттого столь широкий круг представителей разночинной столичной интеллигенции в революционной борьбе с властью не останавливался перед индивидуальным террором, а позднее — перед вооруженными актами экспроприации денег у правительственных учреждений и частных лиц, то есть перед действиями, несовместимыми с элементарными нравственными принципами, — они определялись традиционным правом как грабеж, бандитизм. *Разрыв с нормами нравственности* стал одним из главных предметов исследования в романах Достоевского — от «Преступления и наказания» до «Бесов» и «Идиота». Однако этот аморализм имел, как правило, не ницшеански индивидуалистическую, а гражданственную природу даже у большинства нечаевцев, не говоря уже о террористах-народовольцах или боевиках-эсерах и большевиках: это было стремление служить народу — крестьянству, а затем пролетариату — при готовности пожертвовать этой высокой цели и собственную жизнь, и другие жизни, не говоря уже об освященных веками, церковью, воспитанием нормах нравственности.



И. Е. РЕПИН. Не ждали. 1884–1888.

Но здесь же, в среде разночинной интеллигенции, крайности практического аморализма встречали решительное неприятие, и им противопоставлялся иной путь служения народу, чисто культурный, просветительский — то педагогический, то религиозный, то выливавшийся в «теорию малых дел». Поэтому революционное крыло разночинной интеллигенции оказывалось гораздо более узким, чем либерально-просветительское, — Чернышевских было куда меньше, чем пыпиных. Говоря о деятельности «революционной интеллигенции», Софья Ковалевская отмечала нередкие переходы от политической и террористической борьбы к убеждению, что «пока простой народ остается в невежестве и бедности,

трудно ждать каких бы то ни было существенных результатов» от изменения социального строя. Этих людей, писала она, «как нельзя лучше изобразил Тургенев в романе "Новь"[1].

Однако при всех расхождениях, а часто и прямых столкновениях позиций, разночинная интеллигенция оставалась *русской интеллигенцией,* сохраняя ее отличительные черты.

Характеристика петербургской интеллигенции разночинного типа должна непременно учесть такую ее существенную ипостась, как *эмансипированная девушка,* вырвавшаяся из социального бесправия на уровень духовно насыщенной активной научной, художественной, педагогической, общественно-политической деятельности.

В начале 1860-х годов Петербург «приобрел ореол обетованной земли», и девушки со всей страны «ехали в Петербург, чтобы учиться, работать, чтобы найти применение своим силам... быть полезными обществу»[2]. В отличие от чеховских героинь, рвавшихся в Москву, русские женщины, обретавшие гражданское самосознание, устремлялись в Петербург, где складывались наиболее благоприятные условия для их становления как деятелей культуры, а нередко и общественных деятелей, революционеров. Для осуществления женщинами их новой социальной миссии необходимо было овладение знаниями, в первую очередь естественными, как справедливо подчеркивает Э. Павлюченко, приводя выразительное суждение одного из лидеров женского движения А. Шабановой: «Русские девушки вместо романов зачитывались Д. Ст. Милем, вместо заучивания стихов для писания в альбом засели за математику и естественные науки»[3]. С конца 1850-х годов женщины стали посещать лекции в Петербургском университете (подчас, пишет современник, «здесь дам бывало чуть ли не столько же, сколько студентов»[4]; примечательно, что в это же время ученый совет Московского университета запретил женщинам посещать лекции[5]). С 1869 года в Петербурге стали открываться всевозможные женские курсы — Аларчинские, Владимирские, в 1876 году — Высшие женские врачебные курсы, а в 1878-м — Высшие женские курсы, ставшие знаменитыми под именем Бестужевских; они рассматривались современниками как университет, с четырехлетним образованием и тремя отделениями — словесно-историческим, физико-математическим и специально математическим[6]; в 1886 году курсы были закрыты из-за распространения политической «крамолы» в студенческой среде. В 1866 году в Петербурге был основан журнал «Женский вестник».

---

[1] Ковалевская С. Цит. соч. С. 138.

[2] Павлюченко Э. А. Женщины в русском освободительном движении: от Марии Волконской до Веры Фигнер. М., 1988. С. 57.

[3] Там же. С. 59.

[4] Там же. С. 142.

[5] См.: Пантелеев Л. Ф. Женщины в русском университете // Ленинградский университет в воспоминаниях современников. Т. 1. Петербургский университет. 1819–1895. Л., 1963. С. 64, 65.

[6] См.: Федосова Э. П. Бестужевские курсы — первый женский университет. М., 1980.

Большинство появившихся в 1850–1860-е годы специальных женских журналов издавалось в Петербурге[1], а выступления против эмансипации женщин с позиций славянофильской, если не домостроевской, морали шли главным образом из Москвы. Именно в петербургском журнале «Современник» была опубликована сенсационная статья Н. Михайлова «Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе», вызвавшая, по свидетельству Н. Шелгунова, «общественный энтузиазм», тогда как журнал «Москвитянин» утверждал, что, хотя «женщина должна стать образованна», но образование она «должна употреблять для своего семейства, а не для увеселения публики». Против равноправного участия женщины в развитии культуры раздавался голос не только редактора-издателя московской газеты «Русский» М. Погодина, но и самого Льва Толстого: «Современное путаное мировоззрение, — говорил писатель, — считает устарелою, отжившею способность женщины отдаваться всем существом любви, — а это ее драгоценнейшая, лучшая черта и ее истинное назначение, а никак не сходки, курсы, революции и т. д.»[2]; истинный петербуржец сказать такое не мог бы...

Героиня повести С. Ковалевской «Нигилистка» так описывает роль Петербурга в своей биографии: «Мне было двадцать два года, когда я поселилась в Петербурге. Месяца три перед тем я окончила курс в одном из заграничных университетов и с докторским дипломом в кармане вернулась в Россию. После пятилетней уединенной, почти затворнической жизни в маленьком университетском городке петербургская жизнь сразу охватила и как будто опьянила меня. Забыв на время те соображения об аналитических функциях, о пространстве, о четырех измерениях, которые еще так недавно наполняли весь мой внутренний мир, я теперь всей душой уходила в новые интересы»[3]. Другая героиня повести, осознав необходимость общественной деятельности, отправилась из провинции в столицу, ибо «не сомневалась в том, что, раз попавши в Петербург, — в этот очаг нигилистической агитации — она немедленно будет завербована в великую подземную армию...»[4]

К деятельности «Земли и воли» в 1860-е годы оказались причастными 18 (!) женщин. Одна из них, Е. Гаршина (мать будущего писателя), так объясняла свое поведение: «У меня есть дети, и я люблю их больше жизни своей, но еще выше детей есть что-то другое. Я теперь не мать, не жена, не сестра, а гражданка своей родины и буду счастлива выше всякого земного счастья, если хоть одну свою лепту душевную принесу на общее дело»[5]. На нечаевском процессе с большой политической речью выступила одна из обвиняемых — жена П. Ткачева А. Дементьева. «Это было первое публичное выступление женщины на политическом процессе, в котором значительная часть отводилась специально женскому вопросу, бесправному положению женщин в России, толкавшему их на борьбу с царизмом»[6].

---

[1] См.: Тишкин Г. А. Женский вопрос в России в 50–60 годы XIX в. Л., 1984.

[2] Цит. по: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 159.

[3] Ковалевская С. В. Цит. соч. С. 90.

[4] Там же. С. 135.

[5] Цит. по: Павлюченко Э. А. Цит. соч. С. 216.

[6] Там же. С. 220.



Н. А. ЯРОШЕНКО. Курсистка. 1883

«В известном смысле, — утверждает историк, — женщины задавали тон, определяли "моральный климат" периода 70-х гг.»[1]. На политических процессах 1880-х годов осуждено 82 (!) женщины, более 50-ти из них — члены «Народной воли»[2]. При этом отношение к индивидуальному террору менялось, а политическая активность оставалась неизменной. Показателен путь В. Засулич, которая в 1878 году стреляла в петербургского градоначальника Трепова и была оправдана судом присяжных, затем стала членом организации «Черный передел», отрицавшей тактику индивидуального террора, а в 1881 году вошла в марксистскую группу «Освобождение труда», созданную Плехановым[3].

В 1904—1908 годах в Петербурге тремя изданиями вышла книга А. Амфитеатрова «Женское настроение», как и цитированная выше брошюра «Женщины в общественных движениях России», — это говорит об остроте женского вопроса в стране и о том, что он по-прежнему, как и в XVIII, и в XIX веках,

[1] Там же. С. 224, 225.

[2] В словаре «Деятели революционного движения в России» зафиксировано в 1870-х годах 1123 женских имени, т. е. около 20% всех революционеров, и подавляющее большинство их — жительницы столицы.

[3] См.: Павлюченко Э. А. Цит. соч. С. 235, 236.

особенно широко обсуждался в Петербурге. Именно здесь проблема эта получала наиболее яркое отражение в романах. Особая, уникальная в мировой литературе роль их героинь — быть *судьями поведения мужчин;* право на это им давал уровень нравственного сознания, в котором и проявлялась высочайшая мера российской интеллигентности. Не случайно эту специфическую идейную функцию женских образов ощутил и осветил замечательный петербургский критик Добролюбов. Можно понять и Достоевского, который говорил, что роман Пушкина следовало назвать именем Татьяны, а не Онегина, ибо она «главная героиня поэмы»[1]; более того, он утверждал, что «главное и самое спасительное обновление русского общества выпадет, бесспорно, на долю русской женщины»[2]. Искусство рассказывало об этой новой героине времени и в романе Чернышевского «Что делать?», в картине «Курсистка» Ярошенко, в ряде женских портретов.

5. Пролетарские интеллигенты

Третий социально-исторический тип русского, в частности петербургского, интеллигента — *рабочий, собственными усилиями поднимающийся до уровня интеллигентности.* Хотя это было ему бесконечно труднее, чем разночинцу, не говоря уже о дворянине, случаи превращения пролетариев в подлинных интеллигентов становились в столице все более частыми уже в конце XIX века.

В 1902 году в Петербурге вышел перевод французской книги очерков «Интеллигентные пролетарии во Франции»; она начиналась с опровержения распространенного мнения, будто эти два понятия несовместимы. В 1913 году в журнале «Вестник Европы» (№ 8) была опубликована статья под примечательным названием «Рабочая интеллигенция и искусство», а десять лет спустя ее автор издал книгу «Очерки рабочей интеллигенции»[3]. Исследователь утверждал: «Нарастал читатель из народа — в прежнее время интенсивнее всего в Петербурге»[4], где существует «два полюса на фоне пролетарского читательства: рабочая масса и рабочая интеллигенция. Они, конечно, связаны между собой»[5].

Н. Рубакин свидетельствовал в 1895 году, что в «последние годы... определился довольно ярко... тип вполне интеллигентного человека из фабричных рабочих»[6]. В книге приведен ряд примеров, свидетельствующих о том, что «сам народ... идет навстречу интеллигенции», рождая из народной среды «деятелей для народа». «Можно было бы привести еще длинный ряд фактов, несомненно

---

[1] Достоевский Ф. М. Цит. соч. Т. 26. С. 140.
[2] Там же. С. 33.
[3] Клейборт Л. М. Очерки рабочей интеллигенции. Пг., 1923.
[4] См. также: Клейборт Л. М. Рабочий класс как культура. М., 1925.
[5] Клейборт Л. М. Русский читатель — рабочий. Л., 1925. С. 11. Там же. С. 16.
[6] Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895. С. 192.

доказывающий, — заключал Рубакин, — прогрессивное нарастание не только читателей из народа, но и народной интеллигенции»[1].

В другой работе Рубакин повторял: «В глубинах народной массы зарождается своя собственная интеллигенция», причем «особенно быстрым темпом пошло нарастание такой народной интеллигенции за последние десять лет. На фабриках, на заводах, на железных дорогах, в рудниках, даже в солдатских казармах быстро наросла новая сила, — сила мыслящих разрушителей и мыслящих и сознательных созидателей, — разрушителей старого, одряхлевшего режима, безусловно гибельного для всего трудящегося народа, созидателей нового более светлого будущего». Он сослался и на статью А. Скабичевского, опубликованную еще в 1901 году в журнале «Русская мысль» (№ 5), в которой рассматривалось это новое социальное явление[2]. А в 1904 году Рубакин выступил с докладом на III съезде деятелей по техническому и профессиональному образованию на тему «Борьба народа за свое просвещение»[3]. Показывая, что Петербург предоставлял гораздо более благоприятные условия, чем любой провинциальный город, для процесса выращивания пролетарской интеллигенции, Рубакин обращал внимание на тридцати-тысячную петербургскую забастовку 1896 года, которая «открыла собою великое русское освободительное, как политическое, так и социальное, движение», ибо именно в этом году «начался подъем книгоиздательского дела в России», а «впереди читающей толпы», как показали его же социологические исследования, «уже давно стоят именно фабрично-заводские рабочие, русский пролетариат»[4].

«Начало общеобразовательным школам для рабочих было положено Русским техническим обществом, которое до 1896 года устроило, кроме специальных технических училищ, курсов и школ для детей рабочих, еще 15 воскресно-вечерних классов для рабочих и 2 класса для работниц»[5]. С 1879 года Петербургское городское управление начало организовывать воскресные школы, в следующем году их было уже около 20 и училось в них свыше тысячи человек; в 1887 году в городе открылись первые бесплатные читальни[6].

В 1906 году в Петербурге было основано общество народных университетов, организовавшее широкую и весьма успешную научно-просветительскую деятельность, послужившую образцом для многих других городов России. В уставе общества говорилось, что целью его является «распространение в народных массах образования, как общего, так и профессионального»[7], от политехнического до консерваторского. К преподаванию были привлечены лучшие научно-

---

[1] Там *же*. С. 207, 215, сл., 228.

[2] См.: Рубакин Н. А. Читающая публика и интеллигенция из народа. С. 6.

[3] Там же. С. 236, сл.

[4] Там же. С. 254.

[5] Лейкина-Свирская В. Р. Цит. соч. С. 257, 258.

[6] См.: Там же. С. 270.

[7] Деятельность Санкт-Петербургского Общества народных университетов в 1906–1907 гг. СПб., 1908, оборотная сторона обложки.

педагогические силы столицы и ежегодно публиковались обстоятельные отчеты о работе Общества и всех его подразделений, с описанием программ, перечнем лекторов и анализом социального состава учащихся; по этим данным в 1908—1910 годах в народных университетах Петербурга занималось более 50 рабочих и еще большее число ремесленников[1]. И хотя в последующие годы количество студентов-пролетариев сократилось, руководители Общества подчеркивали, что университеты призваны «обслуживать ... рабочий класс и класс неимущей интеллигенции»[2]. Было создано 12 аудиторий в разных частях города, в частности, в рабочих районах — на Выборгской стороне, на Шлиссельбургском шоссе, при Металлическом заводе в Полюстровском районе, за Невской заставой близ Обуховского завода, в селе Рыбацкое... В 1905 году в столице при созданной П. Лесгафтом Вольной высшей школе с естественным, педагогическим и историческим факультетами были открыты вечерние курсы для рабочих (в них стали, в частности, преподавать освобожденные шлиссельбуржцы — Н. Морозов, В. Фигнер и другие)[3].

В брошюре «Русский рабочий в революционном движении (По личным воспоминаниям)» (1902) Плеханов описывал рабочего, с которым жил рядом на Петербургской стороне в середине 1870-х годов: «При самых обыкновенных способностях он отличался редкой жаждой знания и поистине удивительной энергией в деле их приобретения... Чем только не интересовался этот человек, в детстве едва научившийся грамоте!.. Он, наверно, всегда лучше чувствовал бы себя в библиотеке, чем на шумном политическом собрании». Затем следовало обобщение: « Чем больше знакомился я с петербургскими рабочими, тем больше поражался их культурности»[4]. При этом Плеханов делал различие между «заводским» рабочим и «фабричным», подчеркивая, что первый «представлял собой что-то среднее между интеллигентом и фабричным»[5].

Искусство фиксировало и этот процесс, хотя это было гораздо сложнее, чем отражение рождения и функционирования разночинной и дворянской интеллигенции — слишком мало было писателей и художников, знавших жизнь рабочих в такой степени, чтобы воссоздать ее в реальной динамике. Одним из немногих художников, обратившихся к этой теме, был Горький. Поначалу рабочие находились как бы на периферии его художественного зрения. В «Мещанах» появляется новый герой — нетипичный рабочий Нил, он «много читал, он уж образованный», он презирает юдофобов, а это, подчеркивает Горький, признак интеллигентного человека; вместе с тем главная его черта — грубая сила, он «готов хватать человека за глотку», он эгоистичен в своей любви к жизни, и есть немалая доля истины

---

[1] См.: Отчет о деятельности Санкт-Петербургского Общества народных университетов за 1909 г. СПб., 1910. С. 41.

[2] Санкт-Петербургское общество народных университетов (шестой год существования). Отчет о деятельности с 1 сентября 1911 по 1 сентября 1912 г. СПб., 1913. С. 47.

[3] См.: Лейкина-Свирская В. Р. Русская интеллигенция в 1900–1917 годах. М., 1981. С. 102.

[4] Плеханов Г. В. Соч. Т. 3. Изд. 2-е. М., 1924. С. 131. Там же. С. 133.

[5] Там же. С. 135.

в восклицании вырастившего его мещанина Бессеменова: «Нет, ты не человек... ты — яд! Ты — зверь!» — ибо Нил, действительно, несет в себе нечто от ницшеанского сверхчеловека.

Тема рабочего человека вновь всплывает в «Детях солнца», в образе слесаря Егора, а во «Врагах» она становится центральной, как и в повести «Мать». В ней тема духовного возвышения рабочего, его самообразования и идеологического развития приобрела еще больший вес, выраженная в подчеркнуто уважительном отношении рабочих к книге; чтение начинает играть в жизни главного героя такую роль, что директор фабрики мог сказать ему: «Вы кажетесь довольно интеллигентным человеком...»

В этом свете не должно вызывать удивления, что рабочие начинают входить в художественную культуру *не только как читатели и зрители, но и как создатели произведений искусства*. В 1868 году петербургский полицмейстер Ф. Трепов представил царю доклад об устройстве в столице первого народного театра, видя в нем средство отвлечения низших слоев общества от социальных проблем. Ему возразил министр двора В. Адлерберг, в ведении которого находились императорские театры: он не без основания опасался противоположного эффекта — того, что «народный театр будет средством самым сильным и самым легким для воспитания народа во враждебных существующему порядку идеях». В результате первые народные театры для рабочих открылись лишь в 1870-х годах в Одессе и в Москве[1]. Все же в середине 1880-х годов в столице, за Невской заставой, ставшей одним из самых густонаселенных фабричных районов Петербурга, возникло первое в России Общество устройства народных развлечений; его деятельность имела, однако, гораздо более широкое значение — просветительски-воспитательное; народный театр ставил пьесы Грибоедова, Островского, Мольера, и они имели большой успех. (Н. Михайловский написал об этом статью, приведя в ней данные анкетного опроса рабочих об их впечатлениях от спектаклей.) Успех предопределил создание подобных театров и на других фабричных окраинах Петербурга — на Выборгской стороне, Васильевском острове, на Лиговке, на Пороховых[2]. Их деятельность привлекла внимание Л. Толстого, который писал: «Желаю всей душой вам успеха в деле народного театра»[2]. Его пожелание сбылось: в 1898 году в «Петербургской газете» театральный критик А. Кугель отмечал, что движение это приобрело «безудержный эпидемический характер», что театр становится «насущной потребностью» рабочего люда[3].

Характеризуя «идею Народного дома», основанного в 1903 году графиней С. Паниной, «его социальную сущность, задачи и организацию», В. Чернолуский и Е. Медынский писали в посвященном истории этого учреждения сборнике статей (написанном до революции, но опубликованном только в 1918 г.), что русский

---

[1] См. Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 20, сл.

[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное изд.). Т. 63. С. 329.

[3] Хайченко Г. А. Цит. соч. С. 69.

народ «располагает уже довольно внушительными силами своей собственной, рабочей и крестьянской, интеллигенции...»[1]

Данный процесс не был, конечно, исключительно петербургским, он активно разворачивался в конце XIX — начале XX века и в Москве, и в других городах России, и в развитых промышленных странах Западной Европы, поддерживаемый такими видными деятелями культуры, как Р. Роллан и Ф. Меринг. Но российская столица накладывала на него свою печать из-за прямой зависимости рабочих театров, с одной стороны, от царских чиновников, а с другой — от большого сценического искусства. Поэтому общая оценка их деятельности, в частности открытого в 1900 году «Народного дома Николая II», отнюдь не однозначна в идейном и эстетическом отношениях. Показательно, например, что в конце века здесь родился проект создания «общественного, или народного, театра», который должен был быть, по замыслу его автора, «не просто народным, как его часто понимают ложно, а всенародным», и то, что проект этот был отклонен Городской думой[2]. В рабочем районе на Лиговке работал и театр П. Гайдебурова, открытый в 1903 году.

В один из приездов в Петербург труппы Художественного театра в Народном доме Нобеля на Выборгской стороне для рабочей аудитории была исполнена пьеса Ибсена «Бранд» (в чтении), после чего слушатели обратились к артистам с адресом, благодаря их за то, что им «дороги духовные интересы рабочих»[3]. К. Станиславский специально отмечал в воспоминаниях, как во время петербургских гастролей на спектакли театра «рвались» не только интеллигенты, но и «сознательные рабочие»[4].

Я. Минченков, активный участник передвижничества в конце XIX века, подчеркивал, что, судя по восприятию выставок Товарищества, «к искусству тянулись главным образом интеллигенты, разночинцы, педагоги, учащиеся и в последнее время — организованная рабочая масса»[5]. При этом он привел такой любопытнейший факт: желая «приблизить искусство к среде рабочего класса и крестьянства», передвижники, по инициативе Г. Мясоедова, устроили специальную выставку копий своих известных картин, выполненных упрощенно, но в рабочих районах Петербурга она «потерпела полное фиаско», ибо «рабочие со школьной скамьи, когда их водили на передвижные выставки и в музеи, уже в достаточной степени воспитали свое эстетическое чувство, и у них появились большие требования к искусству; то, что предложили им передвижники на своей “народной” выставке, их не удовлетворило»[6].

В 1914 году автор одной из статей, опубликованных в газете «Путь правды», обращал внимание на то, что «не раз видел в Питере и в провинции — как рабо-

---

[1] Народный дом. Сб. Пг., 1918. С. 3.
[2] Хайченко Г. А. Цит. соч. С. 152, 153.
[3] См.: Очерки истории Ленинграда. Т. 3. С. 699.
[4] Станиславский *К. С.* Собр. соч. Т. 1. М., 1954. С. 239.
[5] Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959.
[6] Там же. С. 309, 310.

чие, получив газету, прежде всего ищут стихи, а затем вырезают и наклеивают их в тетрадки»[1]. В другой статье говорилось: «В наши дни возникла рабочая поэзия, пришел рабочий-беллетрист... Будем надеяться, что явится и рабочий-артист, который воплотит образы будущего рабочего — драматурга...»

Рождение творческой интеллигенции в пролетарской среде имело особое значение. Еще в 1895 году Рубакин выделил в своем исследовании «читающей публики» специальную главу «Писатель из фабричных рабочих»; в ней есть рассказ о петербургском пролетарии В. И. Савихине, рассказы которого публиковались в столичных журналах начиная с 1883 года. А в 1914 году в Петербурге вышел в свет первый «Сборник пролетарских писателей»; в издательском предисловии отмечалось, что в ходе подготовки сборника издательство «Прибой» получило свыше 450 рукописей, в том числе около 300 стихотворений и 8 пьес (правда, среди авторов были не только рабочие и ремесленники, но и крестьяне, приказчики и даже извозчик и городовой). Примечательно, что «половину всего материала» дал Петербург[2]. М. Горький писал в предисловии к сборнику, что книжка эта «красноречиво говорит о росте интеллектуальных сил пролетариата», что, «несмотря на ужасные условия жизни русского рабочего, он постепенно создает свою интеллигенцию»[3].

В июне 1917 года А. Луначарский в статье «Культурные задачи рабочего класса», опубликованной в газете «Новая жизнь», утверждал, что хотя культура пролетариата находится еще на стадии «детскости», этот класс «неудержимо рвется к знанию и красоте» и должен «впитать все соки той почвы, которая распахана и удобрена длинным рядом предков»[4]. В июле он опубликовал в той же газете статью «Политика и культура», где отмечал: «В своем порыве к свету пролетариат самостоятельно создал целую сеть клубов. Рабочие сбегаются тысячами на рефераты и лекции и, простаивая 3—4 часа, с жадностью ловят речи ораторов», поэтому «необходимо немедленно приступить к созданию революционных рабочих университетов» и всемерно способствовать «эстетическому самовоспитанию рабочего класса путем театра, музыки, литературы, всяческого проявления художественного творчества»[5]. В октябре Луначарский начал читать в цирке «Модерн» цикл лекций «Пролетариат и культура»[6]. Все эти теоретические рассуждения опирались на реальные факты: в марте 1917 года в Петрограде возникло около 120 объединений рабочих-художников, и среди них — Общество пролетарских писателей и Общество пролетарских искусств[7], в сентябре состоялась I Петроградская конференция пролетарских культурно-просветительских организаций, из которой вырос Пролеткульт, поставивший своей целью стимулирование процесса формирования рабочей интеллигенции.

---

[1] Хайченко Г. А. Цит. соч. С. 202.

[2] Сборник пролетарских писателей. СПб., 1914. С. 3.

[3] Там же. С. 5–8.

[4] Цит. по: Лапшин В. П. Цит. соч. С. 140.

[5] Там же. С. 385, 386.

[6] Там же. С. 403, 404, 418.

[7] Лапшин В. П. Цит. соч. С. 140.



Афиша спектакля «Гроза» Народного Дома. 1913



Сборник пролетарских писателей. Обложка. Пг., 1914

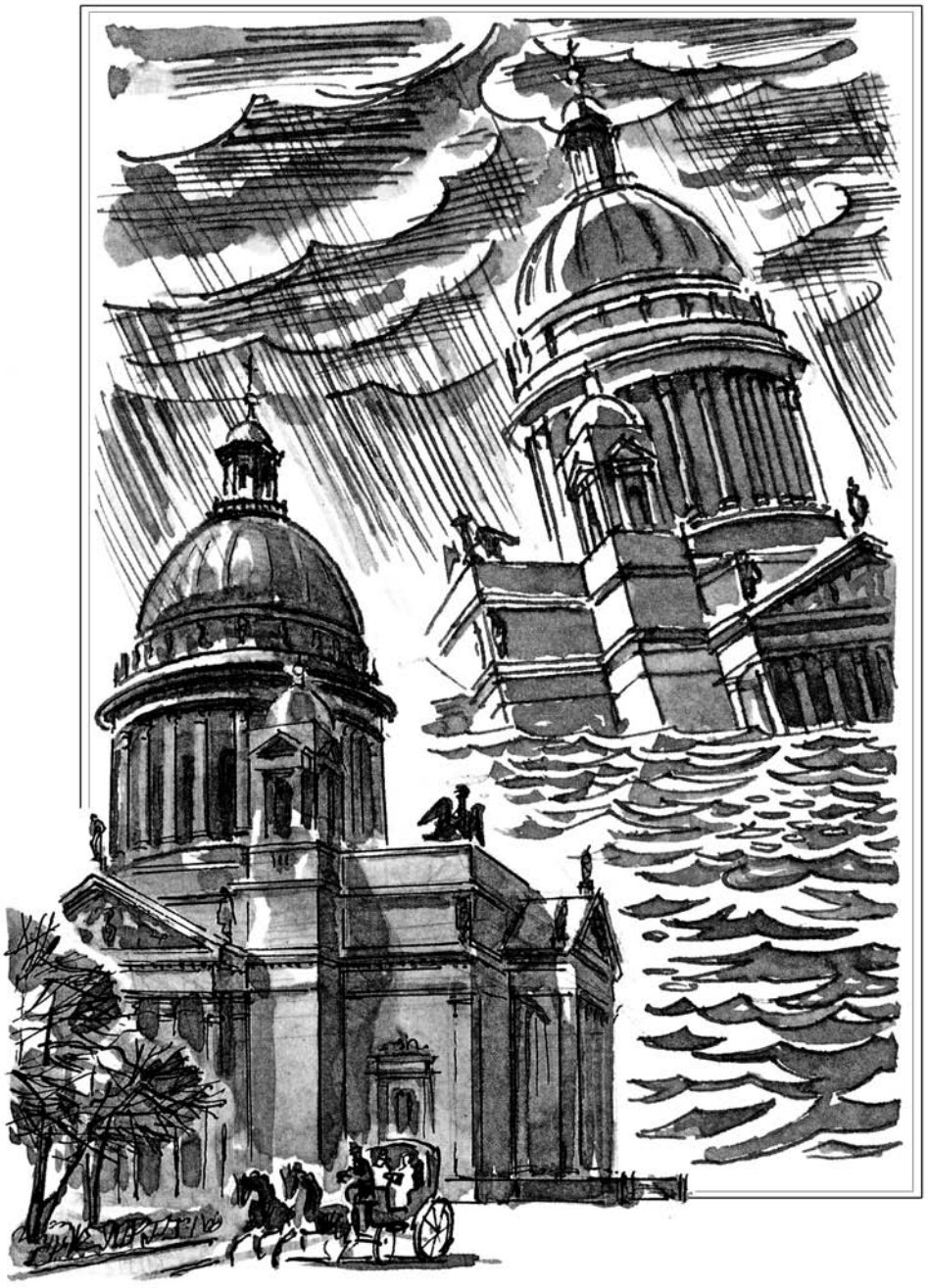


Второй сборник пролетарских писателей. Обложка. Пг., 1917

Казалось бы, установление в стране нового общественного строя, сделавшего пролетариат господствующим классом, создало благоприятные условия для расширения социального слоя пролетарской интеллигенции. Однако этому препятствовало сложившееся в годы военного коммунизма враждебное отношение руководства советского государства и коммунистической партии к интеллигенции и культуре в целом; попытки В. Ленина изменить ситуацию, его призывы к молодежи овладевать всем культурным наследием, «учиться, учиться и учиться», его идея соединения новой экономической политики с «культурной революцией» не увенчались успехом (впрочем, по свидетельству Ю. Анненкова, Ленин сказал ему однажды, когда он рисовал вождя: «Вообще, к интеллигенции, как вы, наверно, знаете, я большой симпатии не питаю, и наш лозунг “ликвидировать безграмотность” отнюдь не следует истолковывать как стремление к нарождению новой интеллигенции»[1]). Что же касается долгих лет сталинского правления, то под видом «новой народной интеллигенции», будто бы формировавшейся в стране, функционировал слой более или менее образованных, но все более деморализованных, идеологически обработанных людей, отчасти фанатически преданных обожествленному вождю, отчасти цинично служивших «культу личности», но не имевших ничего общего с традициями отечественной интеллигентности — ни дворянской, ни разночинной, ни пролетарской... Не удивительно, что особенно трагично процесс этот сказался на родине русской интеллигенции — в Ленинграде.

[1] Анненков Ю. Цит. соч. Т. 2. С. 247.

Подробнее речь об этом пойдет в последней главе нашей книги, а сейчас рассмотрим специально противоречивое отношение к Петербургу, сопровождавшее всю его историю, ибо это уникальное явление не только в русской, но и в мировой общественной мысли помогает уяснить особенность града Петра и его место в отечественной культуре.



ГЛАВА ВОСЬМАЯ
Петербург в противоборстве идеологий

1. Зарождение спора о Петербурге

«Взаимоотношения Москвы и Петербурга, внутренние противоречия между обеими столицами стали объективным фактом русской истории с момента закладки города на Неве и касались самых различных сторон историко-культурного развития России в целом»[1]. Действительно, в общественном мнении россиян сразу же и достаточно четко были осознаны сущностные различия старой и новой столиц, представлявших две политические концепции и два типа культуры; это не могло не вызвать резкой поляризации позиций — принять или отвергнуть путь, по которому Петр властно и жестоко направил страну? «Если обратиться к историографии этого вопроса лишь в рамках XIX столетия, то даже самый обобщенный перечень источников включит имена почти всех крупнейших русских деятелей и писателей...»[2]

Известно, что царевич Алексей и Петр II хотели вернуть столицу в Москву. «Знаю, — говорил Петр I противникам своего дела, — что вы чувствуете отвращение к Петербургу, я помру, и возвратитеся в вашу возлюбленную Москву...»[3] Многие московские бояре, переселившиеся по приказу Петра в новую столицу, «легко признавались в том, что часто желали, чтобы Петербург ушел под воду»[4]. По свидетельству Ломоносова, Москва была пленена «злодейской вольностью»[5]. И хотя Елизавета и Екатерина II укрепили и продолжили сделанное Петром, оппозиция курсу европеизации сохранялась на протяжении всего XVIII века; естественно, что исходила она от «порфироносной вдовы», которая надолго стала убежденной противницей европеизированного варианта русской культуры и противопоставляла ему как «нерусскому» сложившийся в средние века и упорно консервировавшийся в Москве «истинно русский» и «единственно русский», с точки зрения патриархальных московских мыслителей, строй отечественной культуры.

---

[1] Борисова Е. Н. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979. С. 135.
[2] Там же.
[3] Цит. по: Князьков С. Цит. соч. С. 36.
[4] Мотрэ де ла О. Цит. соч. С. 205.
[5] Ломоносов М. В. Цит. соч. Т. 8. С. 713.

Один из самых фанатичных его защитников, князь М. Щербатов, свое рассуждение «О повреждении нравов в России» начинал с прямого заявления, что «на нынешнее состояние отечества» он взирает как человек, «воспитанный по строгим древним правилам», а с этой точки зрения происходящее в стране есть «совершенное истребление всех благих нравов, грозящее падением государству»[1]. Виной всему — перемены, учиненные Петром, который, «подражая чужестранным народам... тщился ввести познание наук, искусств и ремесел»[2]. Совершенно очевидно, что тут имелся в виду Петербург. Есть у князя и другая статья — «Прошение Москвы о забвении ея», где он прямо противопоставляет Москву Петербургу и призывает государыню вернуть столицу в Москву: «Средоточное местоположение среди Империи моего града было бы удобным к скорейшему дохождению всех известий до правительства», «вельможи бы... более нутренность страны познали и нужды бы народные известнее им были»; а кроме того, «вельможи, быв отдалены от порта, не имея толико удобности получать чужестранные товары, самым сим сластолюбие и роскошь их стеснится, а пример их, воздействуя и над протчими, повсюду сие зло, вкрадшееся в Россию, сократит»[3].

Как видим, В. Белинский имел основания утверждать, что славянофильство «совсем не так ново на Руси, как, может быть, думают сами последователи этого учения. Кому неизвестно, что успехи Н. Карамзина в преобразовании русского литературного языка вызвали в начале нынешнего столетия партию, которая, вооружась против его нововведений, думала отстаивать от иноземных влияний родной язык и добрые праотеческие нравы! Как вы думаете, не сродни ли эта партия нынешним славянофилам?» Критик приводит обширную выдержку из послания А. Пушкина В. Жуковскому (1810) и заключает: «...и здесь уже люди, объявившие себя против европейского образования, названы славянами: а далеко ли от славян до славянофилов? Правда, с обеих сторон здесь спор чисто литературный, потому что тогда другого и не могло быть; разумеется, славянофильская партия нашего времени двинулась дальше своей прародительницы»[4].

Критика Петербурга велась из Москвы с разных позиций — и консервативных, феодально-традиционалистских, ортодоксально-религиозных, и либерально-демократических, ибо само столичное бытие было *амбивалентным:* утверждение идей Просвещения совмещалось с укреплением принципов самодержавия, поэтому неприятие Петербурга могло иметь разные основания. «Москва всегда жила своим особым укладом жизни и своим внутренним духовным интересом. Московский университет фактически должен был считаться с особыми требованиями самой Москвы, подчас больше даже, чем с министерскими предписаниями, и, во всяком случае, то, что выливалось за рамки этих пред-

[1] Щербатов М. М. Соч. Т. 2. СПб., 1898. С. 133, 135.
[2] Там же. С. 150, 151.
[3] Там же. С. 62, 63.
[4] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 10. С. 223–226.

писаний, всегда было в непосредственной связи с настроениями и запросами московского образованного общества...»[1]

Чем более значительным, влиятельным, развитым, великолепным, а в определенном смысле и грозным становился Петербург, и чем более непреодолимо захватывало развитие нового типа культуры былую столицу, тем сложнее становились отношения между Москвой и Петербургом. С одной стороны, сторонники порушенной старины все сильнее и ожесточеннее выражали неприятие петербургского «модернизма», вызывая обостренную реакцию петербуржцев (И. Дмитриев, например, в 1803 г. сетовал Н. Языкову: «Не грех ли вам, петербургским, нападать на наших, московских? Право, нам еще рано браниться»[2]), с другой же стороны, контраст между городами постепенно стирался. Любопытно в этом отношении саркастическое стихотворение П. Вяземского «Сравнение Петербурга с Москвой» (1810): «Дурным стихам и счету нет и тут и там»; «В чахотке честь, а с брюхом лесть — как на Неве, так и в Москве»; «Мужчин в чепцах, а баб в портках / Найдешь у вас, как и у нас...» И все же два года спустя «умная и образованная», по оценке Ю. Лотмана, москвичка М. Волкова писала своей корреспондентке в Петербург: «Эти два города слишком различны по чувствам, по уму, по преданности общему благу для того, чтобы сносить друг друга»[3].

На рубеже 1810—1820-х годов А. Улыбышев характеризовал петербургское высшее общество прежде всего по существующему в нем «большому расколу» на «правоверных», так называемых «сторонников древних обычаев, деспотического правления и фанатизма», и «еретиков», «защитников иноземных нравов и пионеров либеральных идей»: «Эти две партии находятся всегда в своего рода войне...»[4] Вместе с тем он отмечал, что наиболее сильны позиции первых в провинции, в столице же их число уменьшается, и «мы сможем когда-нибудь соперничать с французами, и после того, как мы отняли у них лавры Марса, мы будем оспаривать и лавры Аполлона»[5].

Примечательна позиция истинного москвича Н. Карамзина. В записке Александру I он весьма критично оценивал действия Петра по «присвоению обычаев Европейских», испытывая сильную ностальгию по средневековым российским обычаям, нравам, культуре: с полным одобрением пишет он о «дедах наших», которые были убеждены, что «правоверный Россиянин есть совершеннейший гражданин в мире, а Святая Русь — первое государство. Пусть назовут то заблуждением, — оправдывался историк, — но как оно благоприятствовало любви к Отечеству и нравственной силе оного!.. Мы стали гражданами мира,

---

[1] Шпет Г. Очерк развития русской философии. С. 289.

[2] Цит. по: Цимбаев Н. И. Славянофильство: из истории русской общественно-политической мысли XIX В. М., 1986. С. 6.

[3] Цит. по: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 60.

[4] Улыбышев А. Д. Письма к другу в Германию // Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. Т. 1. М., 1951. С. 279.

[5] Там же. С. 285.

но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России. Виною Петр»[1]. Основание Петербурга он считал хотя и «блестящей», но «ошибкой»[2]. Москва же играет для него, по меткому слову Ю. Лотмана, «роль анти-Петербурга»[3].

Позиция Карамзина выражена и в повести «Наталья, боярская дочь»: «Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили как думали? По крайней мере я люблю сии времена...» Однако эта, казалось бы, безобидная ностальгическая ламентация оборачивается прямым выпадом против Просвещения: оказывается, героиня повести была идеальным существом потому, что «русские не читали тогда ни Локка о воспитании, ни Руссова Эмиля» и вообще «худо знали грамоте», зато «воспитывали детей своих как натура воспитывает травки и цветочки», и «судьба» вознаграждала их за доверие к ней и «награждала их почти всегда добрыми детьми». Естественно, что Наталья восхищается Москвой («Как хороша Москва белокаменная! Как хороши ее окружности!»), любуется по утрам «златоглавой Москвой», ходит в эти златоглавые церкви, а не в «клобы» и не на «маскарады», которых тогда, слава богу, еще не было, а по вечерам с подругами своими слушает рассказы отца о «приключениях благочестивого князя Владимира и могучих богатырей российских». И в церкви увидала Наталья прекрасного юношу и, как вскоре Татьяна Ларина, воскликнула: «Вот он!» И, как у пушкинской героини, наперсницей ее была старая няня... Но далее действие развивается не по логике реалистического романа, а по законам сентиментальной повести (с ними и будет тридцать лет спустя полемизировать Пушкин).

В повести Карамзина «Чувствительный и холодный» противопоставлены два характера, две психологические структуры, две морали, два образа жизни; как бы невзначай и полушифрованно автор подсказывает недогадливому читателю, что за одним из них стоит Москва, а за другим — Петербург. Нет нужды пояснять, какому из них принадлежат авторские симпатии, весьма близкие ретроспекгивизму князя Щербатова.

Что касается позиций истинного петербуржца, то они предельно отчетливо выражены в стихотворении П. Вяземского «Петербург» (1818): «Россия! Здесь твой храм!», «здесь след запечатлен» военной славы и иных деяний его создателя.

Иные подвиги, к иным победам ревность
Поведает нам глас красноречивых стен, —
Их юная краса затмить успела древность.
Искусство здесь везде вело с природой брань
И торжество свое везде знаменовало;
Могущество ума — мятеж стихий смиряло...

[1] Карамзин Н. М. Записка о древней и новой истории. СПб.. 1914.
[2] Карамзин Н. М. Цит. соч. С. 30.
[3] Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 305.

Завершается гимн Петербургу призывом к Александру (для чего, в сущности, и было написано стихотворение) продолжить дело Петра:

Петр создал подданных, ты образуй граждан!

Поэт зрит себя «свободным гражданином свободныя земли» и ждет от царя дарования этой свободы.

Но вот в декабре 1825 года рассеялись иллюзии, и Вяземский пишет три строфы, каждая из которых начинается строкой: «Я Петербурга не люблю»; упоминая имя оберполицмейстера столицы, он кончает стихотворение мрачными сравнениями:

Здесь жизнь на вахт-парад похожа
И жизнь натянута, как кожа
На барабане...

Такое умонастроение было свойственно многим передовым людям России и до декабрьского восстания — в той именно мере, в какой Петербург ассоциировался с ненавистным самодержавием. «Антитеза “Петербург—Москва” существует в сознании писателей непосредственно пушкинского окружения, составляя часть их мироощущения и оформляясь постепенно в фактор мировоззренческий», — утверждает исследователь[1]. К. Рылеев, например, восклицал в стихотворении, романтическое содержание которого имело откровенно политический смысл (1821):

Давно мне сердце говорило:
Пора, младой певец, пора!
Оставив шумный град Петра,
Лететь к своей подруге милой,
Чтоб оживить и дух унылый,
И смутный сон младой души
На лоне неги и свободы
.....
Едва заставу Петрограда
Певец унылый миновал,
Как разлилась в душе отрада,
И я дышать свободней стал,
Как будто вырвался из ада...

Поэт Н. Коншин в почти экспрессионистической форме выразил аналогичное ощущение в стихотворении «Жалобы на Петербург» (1828):

В дымном городе душно,
Тесно слуху и взору,

[1] Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969. С. 163.

В нем убили мы скучно
Жизни лучшую пору.
В небе пыль либо тучи,
Либо дар, либо громы;
Тесно сжатые в кучи,
Кверху кинулись домы;
Есть там смех, да не радость,
Все блестит, но бездушно...
Слушай, бледная младость,
В дымном городе душно!

Еще более резко ополчился на Петербург В. Катенев, один из членов кружка Петрашевского:

Прости, великий град Петра,
Столица новая разврата,
Приют цепей и топора,
Мучений, ненависти, злата...

По свидетельству В. Сологуба, Лермонтов часто рисовал бушующее море, скрывающее до самой вершины Александрийскую колонну с ангелом[1].

Как видим, неприятие Петербурга могло исходить, говоря современным языком, и «справа», и «слева»...

У Пушкина тема «Петербург — Москва» прозвучала уже в «Евгении Онегине», но к ее непосредственному публицистическому осмыслению он пришел в начале 1830-х годов в очерке «Путешествие из Москвы в Петербург», отважившись на прямую перекличку с радищевским «Путешествием из Петербурга в Москву». Один из разделов очерка посвящен сравнению «смиренной Москвы» и «блестящего Петербурга». «Соперничество между Москвой и Петербургом», пояснял поэт, основано на утрате Москвой ее былого положения в государстве: «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом»[2]. Но хотя Москва утратила «свой блеск аристократический», она процветает в других отношениях: «Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством», «просвещение любит город, где Шувалов основал университет по предначертанию Ломоносова». Не только ученость, но и «любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы», и московский журнализм «убьет журнализм петербургский». Основанием для такого прогноза — как известно, не оправдавшегося по ряду причин — явились для Пушкина отличия московской критики от петербургской: столичные журналы, по его мнению, «судят о литературе, как о музыке, как о политической экономии, т. е. наобум

[1] См.: Сологуб В. А. Воспоминания. М.; Л., 1931. С. 184–187.
[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1950. С. 211.

и как-нибудь, иногда впопад и остроумно, но большею частию неосновательно и поверхностно».

Преимущества московской культуры Пушкин усматривал и в философии, которая обрела благотворное влияние на молодежь, спасая ее «от холодного скептицизма французской философии», и от «упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествующего поколения»[1].

Нетрудно понять, что речь идет здесь о роли французского материализма и революционного просветительства в духовном формировании декабристов и об обращении московского кружка любомудров к философии Шеллинга — «философии немецкой, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей»[2]. Независимо от мировоззренческого и политического смысла предпочтения, отдаваемого поэтом в эти годы московской философской школе, нельзя не согласиться с ним, что ее преимущества перед петербургской несомненны, ибо наступление реакции, резко ограничивавшее развитие философской мысли, было в столице несравненно сильнее, чем в Москве. В 1830-е годы в Петербурге «не оказалось учения или доктрины, которых можно было бы противопоставить развратной проповеди руководителей “Библиотеки для чтения” и “Северной пчелы”... приходилось оглянуться на Москву, которая действительно была тогда средоточием нарождавшихся сил и талантов в области философии и которая “доискивалась именно принципов”[3].

При всей близости Пушкина и Гоголя их отношение к Петербургу оказалось противоположным: первый раскрыл космополитический контекст своего понимания культуры, определившего и оценку им петровских реформ, в частности сотворения Петербурга и его роли в отечественной истории; Гоголь же, по удачному определению К. Исупова, искал решение проблемы будущего России «не столько на особых путях европейско-азиатского культурного синтеза, сколько в опоре на национальную память и достоинство (“гордую народность”)», а «приверженность литератора, публициста, ученого к той или другой столице становится социальным знаком, в ней определяется идеологическая направленность его творчества и даже тип патриотизма»[4].

В 1830—1840-е годы различия в духовной жизни обеих столиц были столь резкими, что спор на эту тему «происходил, так или иначе, в каждом доме, где только собирались люди, не чуждые литературы и вопросам культуры»[5]. Весьма характерно ироническое описание одного из таких споров в «Княгине Литовской» Лермонтова:

— Так как вы недавно в Петербурге, — говорил дипломат княгине, — то, вероятно, не успели еще вкусить и постигнуть все прелести здешней жизни. Эти зда-

---

[1] Пушкин А. С. Цит. соч. С. 211, 212.

[2] Там же. С. 212.

[3] Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 121.

[4] Ссылаюсь на рукопись его статьи «Диалог столиц», находящейся в печати.

[5] Анненков П. В. Цит. соч. С. 286.

ния, которые с первого взгляда вас только удивляют как все великое, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и приятно. Всякий русский должен любить Петербург: здесь все, что есть лучшего в русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтобы подать дружескую руку Европе. Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего, здесь жизнь, здесь наши надежды...

Так высокопарно и мудрено говорил худощавый дипломат, который имел претензию быть великим патриотом. Княгиня улыбнулась и отвечала рассеянно:

— Может быть, со временем я полюблю и Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государства! Я люблю Москву; с воспоминанием об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь все так холодно, так мертво... О, это не мое мнение... это мнение здешних жителей. Говорят, что, въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно.

Эти слова она сказала, улыбаясь дипломату и взглянув на Печорина.

Дипломат взбеленился.

— Какие ужасные клеветы про наш милый город, — воскликнул он, — а все эта старая сплетница Москва, которая из зависти клевещет на молодую свою соперницу...»

Различия жизни обоих городов осознавались во всех сферах — от их экономического и политического статуса до особенностей психологии горожан, от уклада быта до характера рождавшегося в городах искусства. Так между славянофилами и западниками назревал серьезный диспут об отношении к Петербургу, растянувшийся на сто лет и в специфических формах проявляющийся даже в наше время.

2. Петербург в полемике западников и славянофилов

Если суть культурных реформ Петра и выросшего на этой основе Просвещения состояла в освобождении сознания общества от господства религии, мистики, иррациональности, то славянофильство главным своим устоем сделало *признание религиозности самой сутью русского национального духа*. При этом православие отождествлялось с христианством и с подлинной верой вообще и отвергало католицизм как неподлинную, искаженную, рационализированную религию. Н. Бердяев считал, что такая позиция «особенно близка русской мысли, русской философии истории», но пытался ее скорректировать, утверждая: «...все наше славянофильское сознание было проникнуто враждой не к европейской культуре, а к европейской цивилизации... Хомяков, Достоевский и К. Леонтьев относились с настоящим энтузиазмом к великому прошлому Европы... Борьба России и Европы, Востока и Запада представлялась борьбой духа с бездушием, религиозной куль-

туры с безрелигиозной цивилизацией. Хотели верить, что Россия не пойдет путем цивилизации, что у нее будет свой путь, своя судьба, что в России только и возможна еще культура на религиозной основе, подлинная духовная культура. В русском сознании очень остро ставилась эта тема»[1]. В. Ключевский же не без юмора заключал: «Западники отличались дисциплиной мысли, любовью к точному изучению, уважением к научному знанию; славянофилы подкупали широкой размашистостью идей, бодрой верой в народные силы и той струйкой лирической диалектики, которая так мило прикрывала в них промахи логики и прорехи эрудиции»[2].

Не удивительно, что фронтальное различие политических, философских, религиозных, этических и эстетических воззрений и самой психологии представителей двух лагерей русской культурологической мысли этого времени фокусировалось на оценке наследия Петра и переносилось на его детище — Петербург, который концентрировал и символизировал все враждебное славянофильской идеологии; антагонистом же града Петра оказывалась Москва.

«Философские, историографические и религиозные аспекты славянофильства были достаточно хорошо изучены в дореволюционной России и на Западе. Этого нельзя сказать, к сожалению, о его политической доктрине, — считает А. Янов. — Еще менее изучены сложные метаморфозы, пережитые этой доктриной в 1890–1910-х годах»[3]. Приходится добавить, что историки специально вообще не рассматривали культурологический аспект «русской идеи» в ее применении к сопоставлению двух центров русской культуры — Москвы и Петербурга. Но если у славянофилов, по точной характеристике Янова, было два врага, два «дьявола» — «душевредный деспотизм» правительства, пошедший, как им казалось от Петра, и Запад с его политическими порядками и рационалистической культурой[4], то для резко отрицательного отношения к Петербургу у них оказывалось тоже два основания — творение Петра было и оплотом деспотизма, и главным звеном связи России с Западом.

«...С начала царствования Николая I, — свидетельствует мемуарист, — так называемая реакция против переворота, произведенного Петром Великим, никогда не переставшая тайно гнездиться посреди общества, внезапно обнаружилась со всею полнотою и решительностью, которые она только могла иметь в России»: царские реформы расценивались как «страшное бедствие», как «неизмеримый удар», нанесенный Петром, «которого в непонятном ослеплении и заблуждении, не чуждом преступления, столь продолжительное время считали великим преобразователем России и самым славным и полезным из русских властителей, но который, на самом-то деле, не чем иным был, как злым гением русской земли, первоначальным изменником родным началам и родным верованиям, деспотическим

---

[1] Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 162.

[2] Ключевский В. О. Курс русской истории // Соч. Т. 3. С. 246.

[3] Янов А. Русская идея и 2000-й год. Главы из книги / / Нева. 1990, № 9. С. 143.

[4] Там же. С. 144.

извратителем страны, похитителем родной народности, дерзнувшим налагать народу и краю чуждую личность, словом, реформатором, правителем и человеком антинациональным». Поэтому нужно, «выкинув из народной жизни столетие с лишком», по выражению Чаадаева, «совершить какой-то обратный прыжок назад вглубь протекшей истории». И хотя в ряде вопросов славянофилы не были единодушны, «они сообща и единогласно сознавали настоятельную необходимость» в «окончательном истреблении и уничтожении Петербурга как города нерусского, басурманского, источника, и притом исключительного, невероятных зол и, сверх того, живого памятника ненавистного им Петра»[1]; они веровали, что «волны Балтийского моря рано или поздно зальют Петербург, и на месте, где ныне возвышается град Петра, своенравно заиграет море; столицей, административным и правительственным центром станет, разумеется, Москва, все наилучшим образом уладится в наилучшем из миров, и

... новгородская душа заговорит
Московской речью величавой!

Над этим желанием, — ехидно комментировал Жихарев, — посмеивались иногда даже некоторые из «славян», и сам Хомяков, в припадках своей, подчас очень любезной, веселости, с хохотом говаривал, что, «конечно, несказанно станут благословлять затопление Петербурга все дети русского отечества, но преимущественно те из них, которые в нем состоят хозяевами пятиэтажных доходных домов"»[2].

Другой лидер славянофилов К. Аксаков большое стихотворение «Петру» начинал словами:

Великий гений; муж кровавый!
Вдали, на рубеже родном,
Стоишь ты, в блеске страшной славы,
С окровавленным топором.
С великой мыслью просвещенья
В своей отчизне ты возник
И страшные подъял мученья,
И казни страшные воздвиг.
Во имя пользы и науки,
Добытой из страны чужой,
Не раз твои могучи руки
Багрились кровию родной.

Акцент на цене, заплаченной за преобразование страны, должен был вызвать у читателя соответствующее отношение к тому, кто отторгнул Россию от ее средневекового прошлого:

[1] Жихарев М. И. Цит. соч. С. 94, 95.
[2] Там же. С. 95, 96.

Вся Русь, вся жизнь ее доселе
Тобою презрена была,
И на твоем великом деле
Печать проклятия легла.

Новой столицей «стал город с чужим именем, на берегах чуждых, не связанных с Россиею никакими историческими воспоминаниями»[1].

Откинул ты Москву жестоко
И, от народа ты вдали,
Построил город одинокой —
Вы вместе жить уж не могли!
Ты граду дал свое названье,
Лишь о тебе гласит оно,
И — добровольное сознанье —
На чуждом языке дано.

Аксаков не мог не знать, что город назван в честь святого, а не земного, Петра, но обличительный пафос позволил ему исказить истину... Он не хотел видеть в жизни города ничего положительного:

Настало время зла и горя,
И с чужестранною толпой
Твой град, пирующий у моря,
Стал Руси тяжкою бедой...

А отсюда и мрачное пророчество:

Гнездо и памятник насилья —
Твой град рассыплется во прах!

Конечно, обе позиции топографически не были жестко локализованы: А. Никитенко в 1858 году писал в дневнике о борьбе между славянофилами и западниками в Московском университете, принимавшей самые острые формы[2], а П. Анненков отмечал, что, хотя весьма распространены были представления, по которым «седалищем славянофильства признавалась Москва, а западнических тенденций — Петербург»[3], «прозвища, взаимно даваемые обеими партиями друг другу в виде эпитетов: московской и петербургской или славянофильской и западной», хотя и не очень точны, «сделались общеупотребительными»[4]. В. Одоевский воскликнул как-то в письме А. Хомякову: «...для вас (т. е. для москвичей. — *М. К.*) я западный прогрессист, для Петербурга — отъявленный старовер-мистик»[5].

---

[1] Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 31.

[2] См.: Никитенко А. В. Цит. соч. Т. 2. С. 6. Анненков П. В. Литературные воспоминания. L., 263.

[3] Анненков П. В. Литературные восспоминания. С. 263.

[4] Анненков П. В. Цит. соч. С. 215, 216.

[5] Цит. по: Маймин Е. *А.* О русском романтизме. М., 1975. С. 230.

В 1847 году Хомяков в статье «О возможности русской художественной школы» патетически отстаивал идею народности русского художества, полемизировал с Белинским, а быть может, и с Гоголем (он не называл имен): «Петербургские журналы... объявляют во всеуслышание, что народность не в бороде и не в зипуне», однако «не доказано, что фрак разумнее или удобнее зипуна»[1]. К. Аксаков, подписавший свою статью «Г-н имярек», резко критиковал опубликованную в петербургском сборнике «Вчера и сегодня» повесть князя Одоевского «Сиротинка», демонстрировавшую превосходство «питерского воспитания» над деревенским: люди, «которые, будучи одеты в европейское платье и заглянув в европейские книги, выучившись болтать на чужом языке и приходить, как следует, в заемный восторг от итальянской оперы, подходят с указкою к бедному необразованному народу...»[2] С тех же позиций последовал «разнос» и вышедшей в Петербурге книги А. Никитенко «Опыт истории русской литературы», главным образом за безусловное приятие автором реформ Петра — он не искал в самом русском народе «начала» жизни, а «приносил начала чуждые»[3]. В третьей статье разбирался «Петербургский сборник», изданный Некрасовым; начиналась статья с обругивания всей «литературной деятельности Петербурга»: «Петербургские литераторы сочли за нужное избавиться от тяжести мысли и труда, сбросили ее и быстро, налегке, помчались по поприщу литературы», «строчат всякий вздор», «марают бумагу» и т. д.; потом говорилось, что в повести «Белые ночи» Достоевский «не явил... художественного таланта», а в повести «Двойник» вообще нет «ни смысла, ни содержания, ни мысли» — ничего, «это жалкая пародия», которая не может возбудить ничего, «кроме скуки и отвращения»; «хламом» обзывались помещенные в сборнике произведения Тургенева, Панаева, Одоевского, Майкова, «невежественными» — статьи Никитенко и Белинского...[4]

Хотя Хомякову казалось, что «такие направления и такой характер мысли и жизни... теперь нигде, кроме Москвы, невозможны»[5], славянофильская идеология находила прочную опору и в Петербурге. Об этом свидетельствует, например, речь профессора Санкт-Петербургского университета П. Плетнева «О народности в литературе» — один из первых откликов на провозглашенную С. Уваровым формулу — «православие, самодержавие, народность»[6] (в отчете о ревизии Московского университета, представленном Николаю I в декабре 1832 г.[7]). Показательно, однако, что сама эта формула родилась в Москве, и основным плацдармом в разработке идеи народности в разных вариантах ее истолкования — от И. Киреевского до В. Белинского — была московская журналисти-

---

[1] См.: Московский литературный и ученый сборник. На 1847 год. М., 1847. С. 356, 357.

[2] Там же. С. 8.

[3] Там же. С. 22.

[4] Там же. С. 26–44.

[5] Хомяков А. С. Соч. 8. С. 259.

[6] См.: Казаков Н. И. Об одной идеологической формуле николаевской эпохи// Контекст. Литературно-теоретические исследования. М., 1989. С. 14, 15.

[7] См.: Там же. С. 10.

ка. Можно ограничиться одним примером — рецензией идейного главы журнала «Москвитянин», само название которого было демонстративным для проповедовавшейся в нем концепции, С. Шевырева на «Героя нашего времени», где идеальный, с точки зрения критика, образ Максима Максимовича («цельный характер коренного русского добряка, в которого не проникла тонкая зараза западного образования») противопоставлен петербуржцу — «злодею» Печорину, «главный же корень всему злу — западное воспитание, чуждое всякого чувства веры»[1]. Д. Григорович вспоминал, как московские литераторы, группировавшиеся вокруг А. Островского и А. Григорьева, недоброжелательно встретили его, видя и в его одежде, и в его речи «олицетворение жителя Петербурга»[2].

Анненков очень выразительно описал появление в столице молодого Писемского, совершенно чуждого петербургской культуре и испытывавшего «род органического отвращения к иностранцам». Он был врагом таких «догматов цивилизации», как, например, исповедуемое здесь почти единогласно убеждение о «правах жены и женщины на полную свободу», и мемуарист видел в этом «дальние отголоски старой русской культуры, напоминающие строй мыслей прежнего боярства и думных людей Московского царства», «зерна и крохи какой-то давней, полуисчезнувшей культуры». «При виде Писемского в обществе и в семье, при разговорах с ним и даже при чтении его произведений, я думаю, невольно возникала мысль у каждого, что перед ним стоит исторический великорусский мужик, прошедший через университет, усвоивший себе общечеловеческую цивилизацию и сохранивший многое, что отличало его до этого посвящения в европейскую науку. Можно легко представить себе, какой интерес представлял подобный тип в Петербурге»[3]. Когда же Писемский переехал в Москву, он скоро «приобрел качества, отличающие большинство ее обитателей...»[4]

«Название “москвичи”, эпитет “московский” и позднее, в 1850–1860-е годы, служили для обозначения кружка истинных славянофилов, — пишет историк этого движения. — Вне Москвы не было ни истинных славянофилов, ни тем более кружка»[5]. Ю. Самарин, переехав в 1844 году из Москвы в Петербург, «разыгрывал», как он сам выразился, «роль представителя московского направления», которое стали даже принимать за своего рода «политическую партию», что было крайне опасно и нежелательно. Между тем идеологические позиции у этого направления были, и достаточно определенные: «Мысль о современном значении Москвы, пущенная в ход Аксаковым, — писал Самарин, — встретила между нами и даже в более широком кругу сочувствие и одобрение; она сделалась предметом наших разговоров, сделалась, по своей общедоступности, господствующим интересом... Теперь всем известно, что Москва имеет какие-то притязания, пока еще

---

[1] Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 2. С. 523, 532.

[2] Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 120, 121.

[3] Анненков П. В. Цит. соч. С. 465–467.

[4] Там же. С. 487, 488.

[5] Цимбаев Н. И. Цит. соч. С. 29, 30.

неоправданные, и что со дня на день в ней усиливается страстное чувство вражды против Петербурга». Эту партию вдохновляет клич: «Да здравствует Москва и да погибнет Петербург» и призыв: «Примитесь за дело: объявите войну Петербургу. Мало ли на это средств!»[1]

Выразительный пример связи восприятия Петербурга с определенной идеологической позицией — отношение к городу дочери Ф. Тютчева. Впервые приехав в столицу в 1853 году, она сразу ощутила, как все ей здесь «чуждо»; она вспоминала впоследствии, сохраняя это чувство несмотря на годы придворной жизни: «С каким-то странным сжиманием сердца высадилась я в одно холодное и туманное утро на Английской набережной в Петербурге и впервые увидела эти тяжеловесные каменные громады, всегда окутанные туманной мглой и сыростью, и это низкое небо, серое и грязное, лениво нависающее в течение всего почти года над Северной Пальмирой. Впечатление, вынесенное мною тогда, не изменилось и впоследствии; никогда мне не удалось полюбить эту великолепную и мрачную столицу, в которой усилия человека, деньги, промышленность и искусство ведут тщетную борьбу с отвратительным климатом и с болотистой почвой, и холодные красоты которой, лишенные прелести и поэзии, являются как бы символом деспотизма»[2]. А далее выясняется, что за неприятием Града Петра стоит враждебность к делу его основателя, в котором эта ученица А. Хомякова видела зловредную попытку «привить» нашему обществу «лоск чисто внешней и показной цивилизации», лишенной «подлинных и серьезных элементов культуры» — то есть религиозности...[3]

Такая позиция не могла не встретить резкого неприятия не только революционно настроенных западников Белинского и Герцена, но и умеренных либеральных мыслителей, хранивших заветы Просвещения. Один из них — Никитенко, обстоятельный дневник которого является, как мы видели, ценнейшим документом того драматического времени. «Читал, между прочим, “Москвитянин”. Чудаки эти москвичи (даже Шевырев). Рутают Запад на чем свет стоит. Запад умирает, уже умер и гниет.

В России только и можно жить и учиться чему-нибудь. Это страна благополучия и великих убеждений»[4]. Несколько позже, в 1848 году, Никитенко вернулся к этой теме, рассматривая ее уже не иронически, а серьезно и весьма глубоко: «Теперь в моде патриотизм, отвергающий все европейское, не исключая науки и искусства, и уверяющий, что Россия столь благословенна Богом, что проживет одним православием, без науки и искусства. Патриоты... не имеют понятия об истории и полагают, что Франция объявила себя республикой, а Германия бунтует оттого, что есть на свете физика, химия, астрономия, поэзия, живопись и т. д. Они точно не знают, какой вонью пропахла православная Ви-

[1] Самарин Ю. Ф. Соч. Т. 12. М., 1911. С. 149–152.
[2] Тютчев А. С. Цит. соч. С. 13.
[3] Там же. С. 15–17, 264.
[4] Никитенко А. В. Цит. соч. Т. 1. С. 234.

зантия, хотя в ней наука и искусства были в страшном упадке. Видно по всему, что дело Петра Великого имеет и теперь врагов не менее, чем во времена раскольничьих и стрелецких бунтов. Только прежде они не смели выползать из своих темных нор, куда загнало их правительство, поощрявшее просвещение. Теперь же все подпольные, подземные, болотные гады выползли, услышав, что просвещение застывает, цепенеет, разлагается...»[1] Эти характеристики и оценки весьма актуальны в наши дни...

Внимание историка не может не привлечь в этом контексте позиция маркиза де Кюстина, чье неприятие Петербурга было опосредованным отношением к реформам Петра. Подобно славянофилам, но исходя из иных оснований, Кюстин счел трагической ошибкой само стремление царя европеизировать Россию, ибо она не была готова к восприятию европейской цивилизации и потому могла усвоить ее лишь внешне[2]. Кюстин вряд ли знал, что повторяет мнение Руссо: «Русские никогда не будут народом истинно цивилизованным, потому что их цивилизовали слишком рано»; поэтому большая часть реформ Петра «была неуместна»[3]. Идеологическая предвзятость и привела, как мы помним, к искаженному толкованию Кюстином стилевых качеств архитектуры Петербурга и поэзии Пушкина; более того, в полном соответствии с мечтаниями славянофилов он высказывал пожелания вернуть столицу России в Москву, Петербург же «стал бы тем, чем он должен быть — простым военным портом из гранита, великолепным товарным складом между Россией и Западом[4], если он вообще не погибнет»[5].

Особый интерес представляет позиция Белинского — и потому, что его взгляды имели огромное влияние на умы соотечественников, и потому, что показательна их эволюция.

Известно, какую роль в общем духовном развитии критика сыграл его переезд из Москвы в Петербург. Осенью 1839 года он писал Н. Станкевичу: «Недели через две после отправления этого письма еду в Питер на житье. Зачем?

Горе мыкать, жизнью тешиться,
С злою долей переведаться»[6].

Первые впечатления критик иронично описал в письме Боткину: «Питер — город знатный. Нева — река пребольшущая, а петербургские литераторы — прекраснейшие люди после чиновников и господ офицеров. Мне очень, очень весело...» И далее, рассуждая, как истинный москвич: «Да, и в Питере есть люди, но это все москвичи, хотя бы они и в глаза не видали белокаменной (через несколько

---

[1] Там же. С. 317, 318.

[2] См.: Николаевская эпоха: Воспоминания французского путешественника маркиза де Кюстина. С. 43, 44, 102.

[3] Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права. М., 1938. С. 38.

[4] Николаевская эпоха... С. 87.

[5] См.: Там же. С. 33.

[6] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 11. С. 410.

месяцев он повторит это в письме Д. Иванову. — *М. К.)*. Собственно Питеру принадлежит все половинчатое, полуцветное, серенькое, как его небо, истершееся и гладкое, как его прекрасные тротуары. В Питере только поймешь, что религия есть основа всего и что без нее человек — ничто, ибо Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в человеке все святое... Только в Питере человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем — человек; если Питер полюбится ему — будет или богат, или действительным статским советником».

Все же Белинский не мог устоять перед эстетическим обаянием города: «Невский проспект — чудо, так что перенес бы его да Неву, да несколько человек в Москву»[1]. А полгода спустя он писал К. Аксакову: «Пребывание в Питере для меня тяжело — никогда я не страдал так, никогда жизнь не была мне таким мучением, но оно для меня необходимо. Я бы желал и тебе пожить в этой отрицательно-полезной сфере»[2], — и как бы разъяснял формулу «отрицательно-полезный» в письме Боткину: «Петербург был для меня страшною скалою, о которую больно стукнулось мое прекраснодушие. Это было необходимо, и лишь бы после стало лучше, я буду благословлять судьбу, загнавшую меня на эти гнусные финские болота». Но вновь прорывается тоска по Москве: «Ах, Боткин, Боткин! С какою бы радостью побыл я хоть минутку в милой Москве, послушал бы царственного гула ее колоколов, взглянул бы на святой Кремль и на бодрых московских людей с бородками. В Питере и простой народ не лучше чухон, офицеров и чиновников»[3]. Вскоре в другом письме тому же адресату: «Вы ждете Брюллова на днях в Москву, а он и не думает ехать и, говорят, пьет мертвую. Это обыкновенное явление в Питере, не как в Москве. Кукольник пьяница, Глинка пьяница, Брюллов тоже»[4], — и Д. Иванову: «...петербургский воздух мне не по душе... в Питере мне тяжело и смутно и... душа моя тоскует по Москве»[5]. Но в июне 1840 года признавался Боткину: «К Питеру притерпелся. Спасибо ему. Я уже не узнаю себя и вижу ясно, что надо в себе бить: это его дело»[6]. Речь идет о преодолении того умонастроения, которое критик называет «москводушием», то есть крайним прекраснодушием. Вспомним, что это было и время расставания с идеалистической философией, время проклятий Гегелю, его концепции «примирения с действительностью», время становления революционно-критического и трезвоматериалистического сознания. И все же вскоре: «...я помирился с нашим москводушием, смотря на этих людей» — на петербуржцев[7]. И снова Боткину: «Многих людей я от души люблю в Петербурге, многие люди меня любят там больше, чем

[1] Там же. С. 413, 418, 420.
[2] Там же. С. 434.
[3] Там же. С. 434.
[4] Там же. С. 453, 454.
[5] Там же. С. 461.
[6] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 11. С. 529.
[7] Там же. С. 559.

я того стою; но, мой Боткин, я один, один, один! Никого возле меня!»[1] Впрочем, в это время завязалась его дружба с Герценом.

Во всяком случае, уже в апреле 1841 года Белинский писал Боткину: «Мне легко стало смотреть на Питер — даже улицы начинают нравиться»[2], — а еще через несколько месяцев в письме Кетчеру он противопоставлял московские «хлебосольство» и «благотворительность» петербургскому *деятельному существованию:* «Делать и существовать работою можно только в Питере». И еще: «О Москве и Петербурге спорить некогда, да и черт с ней, с Москвою»[3].

Коренное изменение своего мировоззрения Белинский объяснял так: «Три-четыре месяца в Петербурге меня лучше убедили, чем все доводы» (которые прежде в Москве приводил ему Герцен в спорах о политическом смысле гегелевской формулы «все действительное разумно»). И это было характерно для духовной жизни русского общества на рубеже 1830—1840-х годов. А. Панаева вспоминала, как темпераментно обсуждался переезд критика в кругу его друзей: Кетчер обвинял ее в том, что она «защищает мерзопакостный Петербург, пропитанный эгоизмом и бюрократией», а Грановский, напротив, доказывал, что Белинский поступил правильно, ибо в Москве «для него нет деятельности»; хотя сам он москвич и любит Москву, но осознает преимущества Петербурга, потому что «в Москве осталось еще слишком много снотворных элементов от старого времени». И вообще, «к чему поддерживать нелепый антагонизм между Москвой и Петербургом, тогда как следовало бы уничтожить его, потому что у интеллигентных людей обеих столиц одинаковая цель — трудиться для просвещения России»[4]. То обстоятельство, что статьи Белинского «судорожно ожидались молодежью в Москве и Петербурге с 25 числа каждого месяца»[5], свидетельствует о нарастании общности духовных интересов в обоих городах в это время. Герцен возражал против грубого противопоставления обоих городов: «Антагонизм между Москвой и Петербургом — чистейший вымысел; его нет»; и нет, в частности, потому, «что много Москвы в Петербурге и много Петербурга в Москве... Весь образ современной жизни, все удобства цивилизации: и великий Московский университет, и знаменитый Английский клуб, и Дворянское собрание, и Тверской бульвар, и Кузнецкий мост, — все это принадлежит не кошихинским временам, а влиянию петербургской эпохи». Но хотя «в последний век Москва состояла под влиянием Петербурга», имело место и обратное воздействие — она «сама многое доставляла ему», и в целом «беспрерывный обмен, беспрерывное сношение поддерживали живую связь обоих городов»[6].

Все же в написанной за несколько лет до этого статье-фельетоне «Москва и Петербург» (Новгород, 1842 г.), которая «обошла всю Россию в рукописных копи-

---

[1] Там же. С. 580.

[2] Там же. Т. 12. С. 43.

[3] Там же. С. 61, 65.

[4] Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания. М., 1986. С. 144, 145.

[5] Герцен А. И. Собр. соч. Т. 9. М., 1954. С. 29.

[6] Герцен А. И. Цит. соч. Т. 2. С. 186–188.

ях», как писал Герцен в предисловии к ее публикации в «Колоколе» в 1857 году, обосновывалось исходное различие двух главных городов страны: Петербург — «город без истории», который на огромных пространствах России «один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям», Москва же, «напротив, имеет притязание на прошедший быт, на мнимую связь с ним; она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал оттого, что касается их затылком». «Загадочное существование» Петербурга проистекает из того, что он основан «на всяких противоположностях и противоречиях, физических и нравственных». Впрочем, в этом смысле он точно отражает существо русской истории со времен Петра, которая вся является «загадкой» из-за царящего в ней «разноначального хаоса взаимногложущих сил»[1]. Его «любить нельзя, — говорит Герцен, — а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России».

Далее следует злой и острый гротеск, обращенный против обоих городов и объясняющийся чиновничье-бюрократической функцией одного и провинциальной застойностью другого; но из сатирического очерка вырастает вполне серьезный вывод: «В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное... Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей страшный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в Помпее — это вдохновение Петербурга!» (речь идет об известной картине К. Брюллова). «Нигде я не предавался так часто, так много скорбным мыслям, как в Петербурге. Задавленный тяжкими сомнениями, бродил я, бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его, так как разлюбил Москву за то, что она даже мучить, терзать не умеет»[2].

Еще более острое политическое звучание придал теме современного ему николаевского Петербурга Н. Огарев. Эпиграфом он взял строки Пушкина «Город пышный, город бедный...» и, словно соревнуясь с поэтом, начал с описания конной статуи царя, построившего «город славный» для того, чтобы корабли привезли «Европы ум в наш край дубравный, чтоб в наши дебри свет проник». Но символическим выражением города оказалось противостояние императорского дворца и крепостной тюрьмы по обе стороны Невы...

Дворец! Тюрьма! Зачем сквозь тьму
Глядите вы здесь друг на друга?
Ужель навек она ему
Рабыня, злобная подруга?
Ужель, взирая на тюрьму,
Дворец свободен от испуга?
Ужель тюрьмою он силен?
И слышать рад печальный стон?

[1] Там же. С. 33, 34.
[2] Там же. С. 40, 41.

Петербург для Огарева — это город военных парадов, центр чиновничье-хлестаковского управления, место гибели Пушкина, гроб с телом которого «тихонько увезли», не дали на него «пролить слезу любви народной». Однако старая столица стоит новой — там, услыхав о гибели великого поэта,

Все посердились, покричали,
Но через день, как ничего,
Опять спокойно замолчали...

И если нет в ней апофеоза военщины, бюрократизма и пошлости, то есть эгоистическая индифферентность к народной судьбе:

О! там, в тиши родной Москвы,
От бурь мирских задвинув ставень,
И не предчувствуете вы,
Как душу здесь сжигает пламень...

В трезвости оценки обеих столиц, в отказе от возвышения одной за счет другой Огарев близок к Герцену и Белинскому.

Но таким выводом обсуждение проблемы — увы! — не завершилось.

3. Развитие полемики во второй половине XIX столетия

М. Катков и К. Аксаков «питают ненависть и презрение к Петербургу», — свидетельствовал в 1864 году А. Никитенко, — его столичный статус «считают чистой узурпацией» и отрицают у тех, кто живет в Петербурге, «всякое патриотическое чувство к России»[1]. Сохранявшую свое влияние славянофильскую оценку Петербурга саркастически излагал Н. Некрасов:

Театры и дворцы, Нева и корабли,
Несущие туда со всех концов земли
Затеи роскоши, музеи просвещенья,
Музеи древностей — «все признаки ученья»
В том городе найдешь; нет одного — души!
Там высох человек, погрязнув в барыши,
Улыбка на устах, а на уме коварность:
Святого ничего — одна утилитарность!
Итак, друзья мои! кляну тщеславный град!
Рыдаю и кляну... Прогрессу он не рад.
В то время, как Москва надеждами пылает,

[1] Никитенко А. В. Цит. Т. 3. С. 465.

Он погружается по-прежнему в разврат
И против гласности стишонки сочиняет!..

Его иронию развивали популярные в свое время стихи А. Яхонтова:

Как быть? До нового потопу
Не лучше ль силы поберечь?
Не завалиться ли на печь,
Заколотив окно в Европу?

В 1869 году в Москве выходит книга Н. Данилевского «Россия и Европа», не сразу завоевавшая известность, но с конца века ставшая своего рода классическим изложением славянофильско-почвеннического понимания философии истории человечества, места и роли в ней России. Книга Данилевского не подлежит однозначной оценке; она чрезвычайно интересна по методологии, позволившей осмыслить культуру как сложно организованную и динамичную целостность[1], а после выхода шпенглеровского «Заката Европы» в ней увидели предвосхищение этой концепции; вместе с тем она распространяла на всемирную историю воззрения самого узкого и фанатичного русофильского мессианства. Прямой оценки Петербурга Данилевский не дает, однако резко критическое отношение его к культурной политике Петра, в результате которой «ни самобытной культуры не выросло на русской почве... ни чужеземное ею не усвоилось», произведя лишь «ублюдков самого гнилого свойства»[2], саркастическая квалификация европеизации России как «европейничанья», неприятие новых форм архитектуры, живописи, музыки, одежды (чего стоит сетование на то, что русские города «усеяны миниатюрными карикатурами собора Св. Петра в Риме» вместо храмов «в самобытном русском стиле»[3]) достаточно отчетливо выражают типично славянофильское восприятие — точнее, неприятие — Петербурга[4].

Последователь Данилевского К. Леонтьев писал В. Розанову о том духовном перевороте, который произошел в нем в начале 1870-х годов, приведя его от светской жизни и дипломатической карьеры к желанию постричься в монахи: «...в основе всего лежат, с одной стороны... философская ненависть к формам и духу новейшей европейской жизни (Петербург, литературная пошлость, железные дороги, пиджаки, цилиндры, рационализм и т. п.), а с другой — эстетическая и детская какая-то приверженность к внешним формам Православия...»[5] Весьма характерно, что перечень отвергаемых Леонтьевым культурных явлений начинается с Петербурга.

Иначе, но не менее критично, относился к Петербургу другой оригинальный московский мыслитель конца XIX века — Н. Федоров. Его главная идея — воскре-

---

[1] См. Каган М. С. Человеческая дятельность. Л. 1974. С. 186.

[2] Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 126.

[3] Там же. С. 272.

[4] Наиболее обстоятельное исследование труда Н. Данилевского см.: Пивоваров Ю. С. Николай Данилевский: в русской культуре и мировой науке// Мир России. 1992, № 1.

[5] Цит. по: Лесневский Ст. Писатель-инок // Книжное обозрение. 1991, № 4. С. 9.

шение отцов — была не просто фантазией или утопией, но доведенным до крайности традиционализмом, поклонением прошлому, в конечном счете, «родовому быту», к которому человечество «должно возвратиться»[1]; понятно, что о прогрессе Федоров говорил лишь иронически[2], верность традиции считал национальной особенностью русского народа, а прогресс — приметой западной цивилизации, складывавшейся «с эпохи так называемого Возрождения»[3]. Отсюда и различия между Москвой — «органом падшей Византии» — и Петербургом — «органом прегордого Запада»[4]. «Ошибка петербургского периода заключалась в том, — разъяснял философ, — что он свободу поставил на место долга к отечеству», который в прошлом состоял в военной защите Европы от нашествия с Востока, а ныне — в «превращении кремлей в музеи» для воспитания людей в духе преданности заветам отцов при «устранении самих причин и поводов к войнам»[5]. Таким образом, при всех отличиях концепции Федорова от взглядов Данилевского и других «почвенников», общим оставалось противопоставление Москвы и Петербурга как *символов истинного и ложного путей, развития отечественной культуры*.

Таким образом, отношение к городу оставалось поляризованным — от «Петербург! Здесь сосредоточено все, что я считал лучшим в жизни, потому что отсюда исходила вся русская литература, настоящая родина моей души»[6] до ощущения «подпольного человека», что «несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и самом умышленном городе на всем земном шаре»[7]. Такая позиция имела основания не только и не столько в биографии Достоевского, в драматических обстоятельствах его жизни в столице, сколько в его миросозерцании, в его социально-философско-культурологической концепции, которая складывалась в контексте полемики славянофилов и западников об отношении России и Европы, а тем самым — о роли Петра в истории страны. В статье «Два лагеря теоретиков» (1862) писатель показал ограниченность, односторонность и славянофилов, и западников в спорах о значении земства для организации народной жизни после реформ 1861 года (славянофильскую теорию, пропагандируемую московской газетой «День» и идеализировавшую «быт московский XVI и XVII века», он прямо называет «московской теорией»[8]). В соотнесении двух позиций Достоевский рассматривает реформы Петра, вскрывая их внутреннюю противоречивость и пытаясь найти диалектическое решение проблемы связи национальной самобытности («почвенности») России и ее движения по пути Просвещения, открытому Европой. Спустя почти двадцать лет, в знаменитой речи о Пушкине и в последующих комментариях к ней, писатель определил одно из основных значений творчества поэта в *единстве*

[1] Федоров Н. Ф. Соч. М., 1982. С. 159.
[2] Там же. С. 91.
[3] Там же. С. 159.
[4] Там же. С. 183.
[5] Там же. С. 185.
[6] Короленко В. Г. История моего современника. Л., 1976. С. 308.
[7] Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Полн. собр. соч. Т. 5. С. 101.
[8] Там же. Т. 20. С. 11.

национального («народный дух») и общечеловеческого начал, воплощенных в его творчестве. Не удивительно, что типичное для Достоевского желание *диалогического решения проблемы,* вызвавшее такой восторг аудитории, не принесло успокоения нашей общественной мысли, и спор продолжался с неутихающей остротой.

По проницательному суждению современного культуролога, «диалогический опыт» Достоевского, включавший «установку на понимание собеседника», стал восприниматься как общее свойство русского национального характера, и истоки его были найдены в творчестве Пушкина, «поскольку с его именем действительно связано начало утверждения диалогизма в русской культуре»[1]. Следовало бы лишь добавить — *«петербургской»*, которую представляли и Пушкин, и Достоевский...

Славянофилы не разделяли поклонения великого писателя великому поэту. «Оно заявляется издавна и постоянно. Это печальный факт...» — отмечал Н. Страхов[2]. Впрочем, сам он достаточно примитивно толковал творчество Пушкина как соединение «чужих форм» с «самобытным содержанием»[3]. Что же касается отношения Страхова к Петербургу, то оно достаточно выразительно изложено в одном из писем В. Розанову: «...и вы хотите в Петербург, в котором я живу с 1844 г. — до сих пор не могу привыкнуть к этой гадости, к этим людям и к этой природе»[4].

4. Отношение к Петербургу в «серебряном веке» русской культуры

Если полемика западников и славянофилов, продолжавшаяся во второй половине XIX века, имела преимущественно теоретико-публицистический характер, то в XX веке она возвращается к своей исходной форме — художественно-образной, восходящей к повестям Карамзина и Гоголя, к поэмам Пушкина и Огарева, к «физиологическим очеркам». Эстетизм петербургской культуры начала XX века выразился в данном случае в том, что обсуждалась эта, отнюдь не чисто эстетическая, проблема *именно на языке искусства* — в стихах едва ли не всех крупнейших поэтов того времени, в рисунках, картинах и портретах многих художников, в повестях и романах; впервые в истории отечественной художественной культуры именем города был назван роман — «Петербург» Андрея Белого. (Обилие поэтических цитат в данном параграфе и объясняется характером петербургского мышления той эпохи.)

В свое время искусствоведу А. Федорову-Давыдову казалось, что отношение к Петербургу художников начала XX века разнится в зависимости от их политических взглядов: «...как правило, враждебность к революции совпадает с ненавистью

---

[1] Романов В. П. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. М., 1991. С. 147.

[2] Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 4.

[3] Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. СПб., 1882–1896. Кн. 2. С. 8.

[4] Цит. по: Розанов В. Сумерки просвещения. С. 609.

к Петербургу (Мережковский, Гиппиус)», а представители прогрессивного крыла русского символизма (Брюсов, Блок), в конечном счете принявшие Октябрьскую революцию, «дают выражение наибольшей любви и привязанности к городу»[1]. Трудно согласиться с таким прямолинейно-политизированным представлением, ибо действительная картина была намного сложнее.

Анализируя творчество А. Чехова, Н. Берковский обратил внимание на его вклад в петербургскую тему — противопоставление столицы Москве в «Рассказе неизвестного человека». «Антитеза двух городов была общепринятой», — подчеркивал исследователь и приводил слова вернувшегося из России французского писателя Ж. Легре (возможно, имевшего в виду Чехова): «Один русский писатель мне сказал, Петербург — это мозг, Москва — это чрево». Во всяком случае, в чеховском рассказе Петербург предстает как «город мозга, просвещенного, коммерческого, а наипаче — бюрократического... В Петербурге не столько живут и работают, сколько служат, и поэтому жители его так скептичны ко всякой жизни в ее непринужденности», провинция же «ушла в некий духовно-животный быт», сочетая «элементарную плотскую жизнь» и «философскую созерцательность». Петербург у Чехова, продолжавшего традиции изображения города Н. Гоголем, М. Щедриным, Л. Толстым, Ф. Достоевским, А. Белым, — это «город, обладающий могуществом, но жестокий, несговорчивый во всем, что относится к жизни и к душе людей»[2].

«Кажется, нет на всем свете города, который пользовался бы меньшей симпатией, чем Петербург, — писал А. Бенуа. — Каких только он ни заслужил эпитетов: “жилое болото”, “нелепая выдумка”, “безличный”, “чиновничий департамент”, “полковая канцелярия”. Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург...» Он прекрасно понимал, откуда, так сказать, ветер дует: «...пора выбираться из славянофильских пеленок, пора перестать стыдиться “европейской” стороны русской жизни...»[3] И в дальнейшем Бенуа многократно выступал со статьями на петербургскую тему, развивая ее в «Истории русской живописи», уделил ей много места в мемуарах.

Отношение к городу главы «Мира искусства» имело прямые эстетические основания, иллюстрирующие столь характерный для петербургской культуры того времени *эстетизм*. Написанная им уже в эмиграции книга воспоминаний начинается признанием в любви: «Во мне живет культ Петербурга», к нему «я буду возвращаться в своих воспоминаниях по всякому поводу — как влюбленный к предмету своего обожания». Вступая в прямой спор со всеми врагами города, начиная с Николая II, Бенуа писал: «У Петербурга, охаянного обитателями и всей Россией, у этого “казарменного”, “безличного”, “ничего в себе национального” не имеющего города “есть своя душа”, выражением которой является его “изумительно глубокая и чудесная музыкальность»[4].

---

[1] Федоров-Давыдов *А. А.* Петербург. Образ города в изобразительном искусстве. С. 336.

[2] Берковский Н. О русской литературе // Сб. статей. Л., 1985. С. 233.

[3] Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902, № 1. С. 4.

[4] Бенуа А. Цит. соч. Кн. 1, 2, 3. С. 9, 13, 14.

Влюбленность в родной город подвигла лидера «Мира искусства» и его соратников начать борьбу за сохранение классического архитектурного наследия Петербурга, против уродовавших его новостроек, порожденных капиталистическим утилитаризмом и коммерциализмом.

Соратник Бенуа по движению М. Добужинский превосходно описал Петербург начала XX века, Петербург его детства; он вспоминал: «В ранней юности, когда наступила моя первая и долгая разлука с Петербургом... у меня все время длилась томительная тоска по нем — настоящая ностальгия, и я мечтал о жизни в Петербурге, как о счастье, и если туда попадал ненадолго, это был настоящий праздник. Моя длительная тяга в «обетованную землю» была совершенно романтическим чувством и, конечно, имела большое значение в моем духовном росте...

Когда я наконец "дорвался" до Петербурга, пришли, увы, будни, так называемая "проза жизни" и неизбежный "разъедающий анализ". И мое чувство к Петербургу неожиданно стало меняться. Порой город меня до крайности угнетал, иногда же, когда пошлость, казалось, как бы выползала изо всех щелей, я его ненавидел и даже переставал замечать его красоту.

Вероятно, через это надо было пройти, иначе мое чувство к Петербургу, вернее сказать, любовь была бы неполной...»

Позднее такая амбивалентность восприятия Петербурга углублялась и укреплялась: художник остро переживал сочетание в любимом городе — буквально по Пушкину — «барского» и «простонародного», «удивительный симбиоз «С.-Петербурга» и «Питера»...[1] В 1902 году Добужинский сделал акварельные иллюстрации к стихотворению Пушкина «Город пышный, город бедный...», а в «Воспоминаниях» подчеркивал эти «контрасты трагического, курьезного, величественного и уютного», которые делали Петербург «единственным и самым фантастическим городом в мире... Сквозь пошлость и мрак петербургских будней я все время чувствовал нечто страшно серьезное и значительное, что таилось даже в самой удручающей изнанке "моего" Петербурга... Невольно я все время думал о Достоевском...»[2]

Особенно остро художник ощущал Петербург «после пестрой, тесной, расхлябанной Москвы с ее "кривоколенными" переулками и тупиками»; его «всегда... по-новому поражали петербургские просторы», «грандиозная горизонтальность Петербурга»: «Мне чувствовалось все сильнее, что именно тут и только тут, в этом в высшей степени строгом и серьезном городе, под этим серым и грустным небом, может и должно рождаться и совершаться нечто очень значительное. И по контрасту с Москвой я все больше чувствовал и все больше любил дух Петербурга, его мужественный и суровый genius loci»[3].

Еще один защитник города, писатель В. Гаршин, решительно заявлял: это, «по моему скромному мнению, единственный русский город, способный быть настоя-

[1] Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 5–23.
[2] Там же. С. 188–190.
[3] Там же. С. 218.

щею духовною родиною... Не в Москве фокус русской жизни или того общего, что есть в этой жизни, а в Петербурге. Дурное и хорошее собирается в него отовсюду, и — дерзкие скажу слова! — не иной город, а именно Петербург, есть наиболее резкий представитель жизни русского народа»[1]. Жить в Петербурге труднее, чем где-нибудь, — труднее «по тому нравственному состоянию, которое охватывает всякого думающего человека, попавшего в этот большой город... живешь, кажется, вдали и от Старобельска, и от Вилюйска, а принимаешь, невольно принимаешь, и старобельские, и вилюйские интересы так близко к сердцу, как вряд ли принимают их сами жители этих богоспасаемых городов»[2].

К. Тимирязев в 1918 году писал в статье «Петербург и Москва»: «Моя родина — Петербург, я патриот петербургский», подчеркивая, что тому есть серьезные объективные основания — «уже третий век, как Петербург неуклонно исполняет свою роль “окна в Европу”... он сыграл совершенно исключительную роль в нашем “возрождении”, особенно научном, так называемых шестидесятых годов, и, наконец, роль Петербурга в исторических судьбах всей страны»[3].

Нельзя не упомянуть в этом ряду А. Блока. Подключаясь к пушкинской традиции, он воссоздал в поэме «Возмездие» образ Петра, открывшего морское «окно в Европу», но с нескрываемой тревогой говорил о дальнейшей судьбе страны:

Какие сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?

Когда же эти бури разразились, поэт написал поэму. «Двенадцать» — свидетельство огромной художественной силы ощущения противоречивости происходящего и страстного желания разрешить все противоречия, соединив революцию с Христом.

Трагическое восприятие Петербурга в годы войны и революции выразила А. Ахматова:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,
Когда приневская столица,
Забыв величие свое.
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее,
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,

---

[1] Гаршин В. Петербургские письма // Соч. М.; Л., 1951. С. 418.
[2] Гаршин В. Цит. соч. С. 419, 420.
[3] Тимирязев К. А. Наука и демократия // Сб. статей. 1904–1919 гг. М., 1963. С. 405.

Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

И как бы уточняя причины своего поступка, Ахматова писала два года спустя в стихотворении «Петроград. 1919»:

Никто нам не хотел помочь
За то, что мы остались дома,
За то, что, город свой любя,
А не крылатую свободу,
Мы сохранили для себя
Его дворцы, огонь и воду.
Иная близится пора.
Уж ветер смерти сердце студит.
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет.

Столь же широк мировоззренческий спектр критиков Петербурга. В романе А. Белого «Петербург» город предстает средоточием злого, страшного, призрачного начала, прибежищем «бесовщины», и это результат петровских преобразований, разрушивших национальные основы народной жизни, расколовших страну «надвое — на "западную" и "восточную" части»; в конечном счете Белый, вслед за Достоевским, предрекает городу гибель из-за великого землетрясения, выживут же истинно российские города — Нижний Новгород, Владимир, Углич[1].

«Новое испытание в апокалиптических контекстах предстояло Петербургу в XX веке, — замечает исследователь истории отечественной культуры. — Он вновь — Город гибели и обитель обреченных; пророчества о скорой гибели Невской столицы входят в моду. ...Реставрируются старые контрасты столиц: о Москве говорят как о разнородно-органическом существе, о Петербурге — как об однородно-отчужденной каменной пустыне. О Москве — в интонациях нежности и благодарения, о Петербурге — как о мучительной любви. ...1917—1918 годы — время особенно острого переживания финала петербургского периода»[2].

[1] См.: Белый А. Петербург. 1981. С. 99. Любопытный факт: в 1910 г. вышла анонимная брошюрка «Гибель С-Петербурга» в связи с широко распространившимися слухами о его ближайшей гибели (даже число было назначено) то ли от наводнения, то ли от землетрясения, как предсказывали иностранные гадалки, а русская пресса на этот бред реагировала. Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 148–150 (глава «Петербург и Москва: спор об эстетическом приоритете в истории»).

[2] Аркин Д. Цит. соч. С. 268, 269.

Одно из самых резких антипетербургских выступлений — уже упоминавшаяся статья Д. Аркина, опубликованная в середине 1917 года. Трактуя своеобразие Петербурга как воплощение противоречивого слияния двух начал — «духа возмущения» (Люцифера) и «духа растления» (Аримана), то есть вторжения рационального духа Запада в иррациональный «восточный хаос» традиционной русской культуры, Аркин видит символ этого противоречия в Медном всаднике: «Знак Руси Люцифера» — в фигуре Петра, «знак Руси Аримана» — в извивающейся под копытами коня Змее, Драконе, издревле знаменующем Восток. «Так царят они оба в Петербурге — Петр и Змей... две личины, скрывающие лик Руси Христовой»; так Петербург оказался «вне Святой Руси, вне Руси Христа», и в этой его «отторженности от живого тела России... разгадка того противления идее Петербурга, которое проходит через все русское творчество, — от бунта Евгения, от призыва Ивана Аксакова "возненавидеть Петербург всем сердцем своим и всеми помыслами своими", — до современного проклятия обреченному городу, провозглашенного Мережковским — в прозе, Зинаидой Гиппиус — в стихах». Резюме критика — оценка романа А. Белого как «откровения о Петербурге», утверждение, что «лишь преодолев в себе Петербург, русское освобождение может стать освобождением подлинным», что Петербург — это «ложь и марево», и не здесь, «не на болотной топи и не на границе... зацветет священная Роза национальной культуры»[1].

Откровенно и сильно выражено отношение к городу в стихотворении Зинаиды Гиппиус «Петербург»:

Твой остов прям, твой облик жесток,
Шершавопыльный — сер гранит,
И каждый зыбкий перекресток
Тупым предательством дрожит.
Твое холодное кипенье
Страшней бездвижности пустынь,
Твое дыханье — смерть и тленье,
А воды — горькая полынь.
Как уголь дни, — а ночи белы,
Из скверов тянет трупной мглой.
И свод небесный, остеклелый
Пронзен заречною иглой.

Однако эпиграфом поэтесса избрала пушкинское «Люблю тебя, Петра творенье...», а в ее дневниковой записи начала 1917 года звучит неподдельная боль: «...Я видела, как умирал город... Да, целый город, Петербург, созданный Петром и воспетый Пушкиным, милый, строгий и страшный город — он умирал...»[2]

«Петра творенье», писал еще в 1909 году И. Анненский, «стало уже легендой, прекрасной легендой... Теперь нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и

[1] Гиппиус З. Цит. соч. С. 161.
[2] Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 358.

нас пытали Достоевским»[1], — и поэтически выразил это ощущение:

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь.
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь,
Да сознанье проклятой ошибки...

С иных позиций критиковал град Петра В. Маяковский в «Последней петербургской сказке»: коллизия пушкинской поэмы получила здесь современную по социальному смыслу и гротескную по образной форме интерпретацию — противостояние великого Петра и пошлого буржуазного образа жизни, заполонившего город и сделавшего его своим пленником:

Стоит император Петр Великий, думает:
«Запирую на просторе я!» — а рядом
под пьяные клики
строится гостиница «Астория».
.....
И никто не поймет тоски Петра — узника,
закованного в собственном городе.

Как видим, неприятие Петербурга было свойственно и некоторым петербуржцам, а апологеты Северной Пальмиры встречались и в Москве; все же Мережковский имел основания однажды съязвить, говоря о неославянофилах: «Это настоящий Московский приход»[2]. Обращаясь к тогдашним (а кажется, и к нынешним!) «почвенникам», Мережковский требовал: пусть они «скажут прямо: Петр не русский человек. Но в таком случае мы “беспочвенные” интеллигенты, предпочтем остаться с Петром и Пушкиным, который любил Петра как самого родного из родных, нежели с теми, для кого Петр и Пушкин — чужие»[3].

[1] Анненский И. Ключ отражений. М., 1979. С. 358.

[2] *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях... С. 9.

[3] *Мережковский Д. С.* Мещанство и русская интеллигенция // Полярная звезда. 1905, №91. С. 40.

5. Петербург в эмигрантском сознании

И у русских интеллигентов-эмигрантов сохранялось неоднозначное отношение к граду Петра; оно осложнялось осмыслением собственного трагического опыта и судеб страны после революции, а также сильнейшей ностальгией. Характерна позиция группы русских философов и публицистов, искавших третий путь, отличный и от славянофильского и от западнического, расходившихся по ряду вопросов, но единодушных в «отвержении социализма и утверждении Церкви», а также в уверенности в великом и оригинальном будущем России, что сближало их со славянофилами. Предисловие к первому их «манифесту», опубликованному в 1921 году в Софии, заканчивалось словами: «Русские люди и люди народов "Российского мира" не суть ни европейцы, ни азиаты. Сливаясь с родною и окружающей нас стихией культуры и жизни — мы не стыдимся признать себя — евразийцами»[1].

Конкретизируя эти положения, князь Н. Трубецкой утверждал, что, «если Россия до Петра Великого по своей культуре могла считаться чуть ли не самой даровитой и плодовитой продолжательницей Византии, то после Петра Великого, вступив на путь романогерманской "ориентации", она оказалась в хвосте европейской культуры, на задворках цивилизации»[2]. И это о культуре, давшей Европе и всему миру Пушкина и Гоголя, Тургенева и Толстого, Достоевского и Чехова, Чайковского и Стравинского, Станиславского и Мейерхольда, Менделеева и Павлова, Герцена и Соловьева, Дягилева и Павлову!.. Такова аберрация зрения, порождаемая предвзятостью. Что же касается собственно русской культуры, то Трубецкой отделяет ее от культуры остальных славянских народов, видя в ней больше близости с... тюрко-монгольской степью, с Востоком[3]. И хотя здесь ничего не говорится непосредственно о Петербурге, вполне очевидно, как должен был он расцениваться в свете евразийской идеологии[4]. Во всяком случае, в принадлежащем к этой же серии публикаций Евразийского издательства трактате «Наследие Чингисхана» дух деяний Петра I, Екатерины II и всей интеллигенции XIX века, прельщенной «заманчивым внешним видом» европейской цивилизации и европейских идей, прямо назван «разрушительным»[5]. Нельзя не отметить, что в наши дни эти идеи становятся все более популярными.

---

[1] Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев. Статьи П. Савицкого, Г. Савицкого, Г. Сувчинского, кн. Н. С. Трубецкого, Г. Флоровского. София, 1921. С. 6, 7.

[2] Там же. С. 95.

[3] Там же. С. 97, 100.

[4] Эта же позиция изложена пять лет спустя в анонимном сочинении «Евразийство (опыт систематического изложения)».

[5] См.: Наследие Чингисхана. Берлин, 1925. С. 60. Ср.: с. 48–52. См. также публикации и статьи в журналах: Новый мир. 1991, № 1; Начала. 1991, № 3; Вопросы философии. 1992.

Пример наиболее резкого неприятия бывшей российской столицы, рассматриваемой в контексте отечественной истории, — поэма Максимилиана Волошина «Россия» (1924). Весьма выразительно ее начало:

Великий Петр был первый большевик.
Замысливший Россию перебросить.
Склонениям и нравам вопреки,
За сотни лет, к ее грядущим далям.
Он, как и мы, не знал иных путей,
Опримь указа, казни и застенка,
К осуществленью правды на земле...

Описание Петербурга было прямой полемикой с пушкинским «Медным всадником»:

...багровый, как гнойник,
Горячечный и триумфальный город,
Построенный на трупах и костях
«Всея Руси» во мраке финских топей,
Со шпилями церквей и кораблей,
С застенками подводных казематов,
С водой стоячей, вправленной в гранит,
С дворцами цвета пламени и мяса,
С белесоватым мороком ночей,
С алтарным камнем финских чернобогов,
Растоптанном копытами коня,
И с озаренным лаврами и гневом
Безумным ликом медного Петра.

Волошин восстает и против традиционного представления о русском интеллигенте, видя в нем

Гомункула, взращенного Петром
Из плесени в реторте Петербурга.

Однако этот бесконечно мрачный взгляд резко отличается от славянофильского — он зиждется не на идеализации допетровской Руси, а на полном отрицании разума, смысла, красоты всей российской истории:

И в мире нет истории страшней,
Безумней, чем история России.

В том же историческом ключе, столь же критически, но не беспросветно-пессимистически, как Волошин, а с надеждой на лучшее будущее, писал о городе И. Бунин в стихотворении «День памяти Петра» (1925):

«Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия...»
О, если б узы гробовые
Хоть на единый миг земной
Поэт и царь расторгли ныне!
Где град Петра? И чьей рукой
Его краса, его твердыня
И алтари разорены?
Хлябь, хаос — царство Сатаны,
Губящего своей стихией.
И вот, дохнул он над Россией,
Восстал на Божий строй и лад —
И скрыл пучиной окаянной
Великий и священный Град.
Петром и Пушкиным созданный.
И все ж, придет, придет пора.
И воскресенья, и деянья.
Прозрения и покаянья.
Россия! Помни же Петра.

Постоянно обращался к проблеме Петербурга выдающийся русский философ Г. Федотов. В очерке «Три столицы» (1926) он писал: «Старая тяжба между Москвой и Петербургом становится вновь одной из самых острых проблем русской истории» — Октябрьская революция, «столь богатая парадоксами, разрубила ее по-славянофильски». Петербург «умер и не воскреснет» — горестно заключал философ[1], а «Москва — не просто двухвековой эпизод русской истории, окончившейся с Петром. Для народных масс, оставшихся чуждыми европейской культуре, московский быт затянулся до самого освобождения (1861). Не нужно забывать, что купечество и духовенство жили и в XIX веке этим московским бытом... Вот это единство культуры и сообщает московскому типу его необычайную устойчивость. Для многих она кажется даже символом русскости»[2]. И в начале XX века сохраняется дилемма: «Что упредит — освободительная европеизация или московский бунт», воплощаемый «антилиберальной реакцией Москвы, которая сама себя назвала по-московски Черной Сотней» (ибо самый термин «черная сотня» взят из московского словаря, где он означает организацию (гильдию) низового беднейшего торгового класса; для московского уха он должен был звучать, как для Токвиля «демократия»); черносотенное движение — «русское издание или первый вариант национал-социализма» — было «неприглядной реакцией побежденной Москвы в те роковые годы, когда недаром вспомнили старое пророчество: Петербургу быть пусту»[3].

---

[1] Федотов Г. П. Историческая публицистика // Новый мир. 1989. № 4. С. 209.
[2] Федотов Г. П. Судьба и грехи России // Избр. ст. СПб., 1992. Т. 2. С. 288.
[3] Там же. С. 296, 297.

Однако Федотов сам себе противоречит, отвечая на вопрос: «Чем же может быть теперь Петербург для России?» Он «останется одним из легких великой страны, открытых западному ветру», ибо является преемником Великого Новгорода — и в военном, и в торговом, и в культурном отношениях. «Запад, некогда спасший нас, потом едва не разложивший, должен войти своей справедливой долей в творчество национальной культуры. Не может быть безболезненной встреча этих двух стихий, и в Петербурге, на водоразделе слияния, она ощущается особенно мучительно. Но без их слияния — в вечной борьбе — не бывать и русской культуре. И хотя вся страна призвана к этому подвигу, здесь, в Петербурге, слышнее историческая задача, здесь остается если не мозг, то нервный узел России»[1]. Восхищаясь городом, «где русский гений впервые вышел на пространства всемирной истории и с какой силой и правом утвердил свое место в мире!», философ задавался риторическим вопросом: «Отречемся ли мы от развенчанного Петербурга перед вновь торжествующей Москвой?»[2]

Многие эмигранты не отреклись. В начале 1920-х годов в поэме «Петербург» В. Набоков писал:

Я помню все: Сенат охряный, тумбы
и цепи их чугунные вокруг
седой скалы, откуда рвется в небо
крутой восторг зеленоватой бронзы.
А там, вдали, над сетью серебристой,
над кружевами дивными деревьев —
там величаво плавает в лазури
морозом очарованный Исакий:
воздушный луч — на куполе туманном,
подчеркнутые инеем колонны...
Мой девственный, мой призрачный!.. Навеки
в душе моей, как чудо, сохранится
твой легкий лик, твой воздух несравненный,
твои сады, и дали, и каналы,
твоя зима, высокая, как сон
о стройности нездешней...
Ты растаял,
ты отлетел,
а я влачу виденья в иных краях — на площадях
зеркальных,
на палубах скользящих... Трудно мне...

Этот пластический мотив остался в памяти поэта, и он мечтал вновь

[1] Федотов Г. П. Историческая публицистика. С. 211, 212.
[2] Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции. С. 419, 420.

...там постоять, где спят сугробы
и плотно сложены дрова,
или под аркой, на канале,
где нежно в каменном овале
синеют крепость и Нева.
(Ut pictura poesis)

В 1923 году в Берлине вышел сборник стихов Н. Агнивцева «Блистательный Санкт-Петербург»; он открывался таким восьмистишием:

В моем изгнаньи бесконечном
Я видел все, чем мир дивит:
От башни Эйфеля — до вечных
Легендо-звонных пирамид!..
И вот «на ты» я с целым миром!..
И, оглядевши все вокруг,
Пишу расплавленным Ампиром
На диске солнца: «Петербург».

В том же ностальгическом ключе написана одна из лучших песен А. Вертинского:

Донесла случайная молва
Милые, знакомые слова:
Летний сад, Фонтанка и Нева.
Вы, слова залетные, куда?
Здесь живут чужие господа,
И чужая плещется вода,
И чужая слышится молва...

***

Но и в наши дни отношение петербуржцев к своему городу далеко не однозначно.

Выше уже приводилось представление Л. Гумилева о Петербурге как мифе, созданном в XVIII веке. Вслед за маститым ученым некоторые историки младшего поколения способны расценить как «миф» и представление о великом прошлом Петербурга, и веру в возможность его возрождения, и даже наличие особых социально-психологических качеств петербуржцев, пытаясь убедить читателей в том, что «петербургская идея» погибла, — они так и назвали свою статью: «Рождение и гибель петербургской идеи»! Непонятно, почему авторы имеют в виду под идеей «петербургского регионализма» стремление к политической и экономической автономии города, тогда как действительная

его роль в истории России лежит совсем не здесь, а в *сфере культуры;* потому возможным стало утверждение, что Ленинград не был «самым пострадавшим в советское время регионом страны», потому действия ленинградской интеллигенции в эпоху застоя историки трактуют как всего лишь форму политической оппозиции господствующему режиму, потому, наконец, вполне логичным оказался их заключительный вывод об исчерпанности «политической энергии» петербургского «мифа»... В таком случае уже не удивляешься, когда сталкиваешься с высокомерно-иронической трактовкой некоторых культурных явлений: говоря, например, об идее «петербургского регионализма» в начале XX века, авторы назвали ее «своеобразным культурным поветрием в узком кругу петербургской столичной интеллигенции», а реакцию ленинградской интеллигенции на застойное время увидели всего лишь в том, что «торшер с пластмассовым абажуром, фотопортрет Хемингуэя и трехногий журнальный столик вытесняются живописью под старину, горкой в стиле второго барокко и хрустальными люстрами»[1]...

Парадоксализм суждений становится сейчас все чаще встречающейся оборотной стороной обретенной свободы слова (быть может не случайно предыдущий номер журнала, опубликовавшего эту статью, посвящен теме «"Я" на границе страха и абсурда»?) — вот и в другом петербургском периодическом издании автор статьи под претенциозным названием «Матрица Фрейда: Петербург. Петербургское введение в метафизику» рассматривает Петербург как символ всего отрицательного, темного, абсурдного, символ самой смерти, «прыжок в бездну»[2]. Автор другой статьи в том же издании — «Метафизика смерти в образах Петербурга» прямо называет его «городом, несущим смерть и смертью живущим», противопоставляя его Москве — «исконному городу жизни», олицетворяющему «вечную цельность и самобытность русской культуры, «сердце» России»... Даже желтый цвет петербургских ампирных зданий воспринимается воспаленным воображением нашего неославянофила как символ смерти, гибели, ночи (?) — до такого абсурда может довести ослепленное неприятие европеизации России, осуществленное Петром Великим и продолжателями его дела[3].

К счастью, подобные прадставления не характерны для отношения к своему городу подлинных петербуржцев — оно прекрасно выражено современным поэтом!

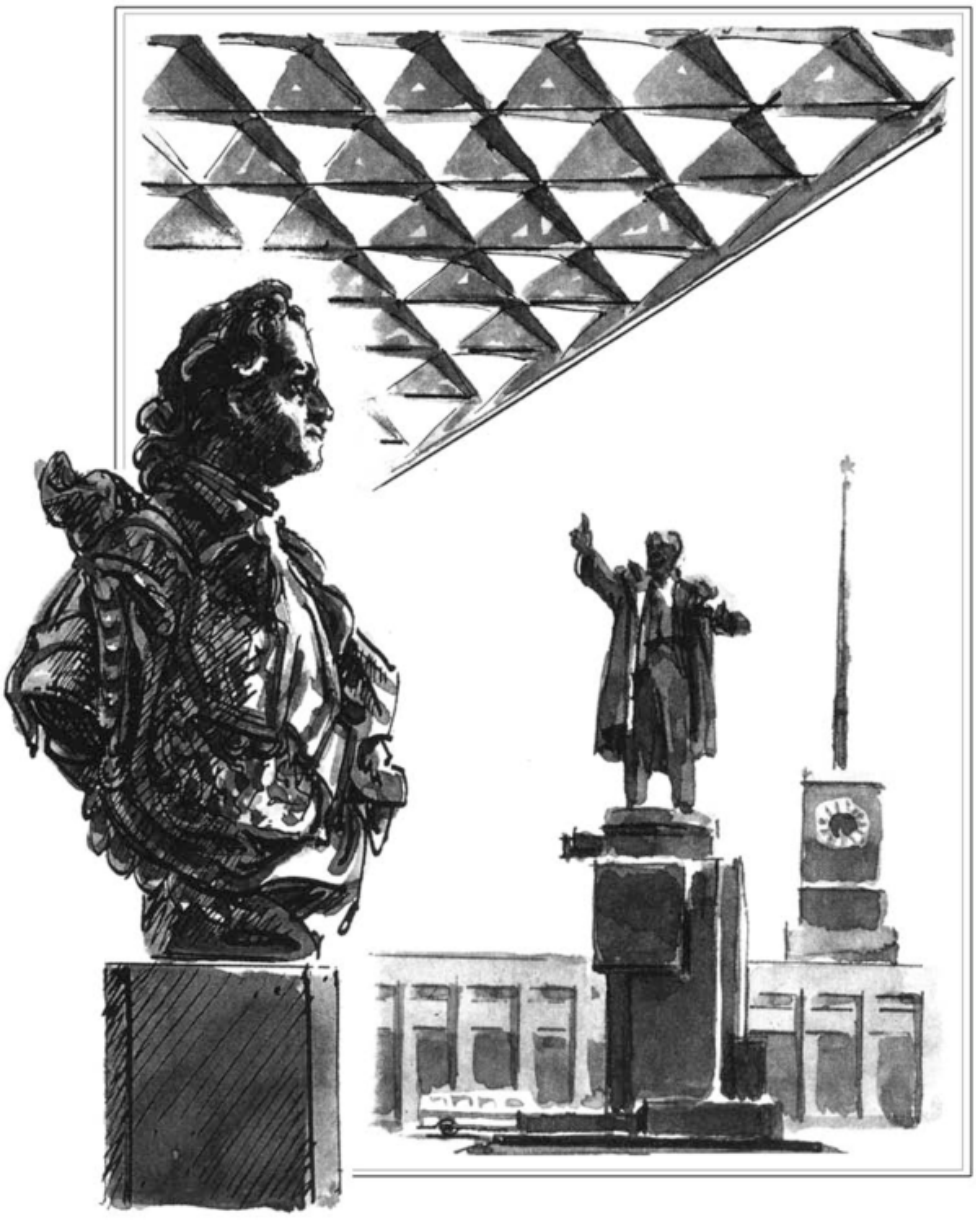
---

[1] Лурье Л., Кобак А. Рождение и гибель петербургской идеи // Арс-Петербург. Российский журнал искусств. Тематический выпуск (№ 2). Музей и город. СПб., 1993. С. 23, 26. 28, 29, 30. 31.

[2] Соколов *Б. Г.* Матрица Фрейда: Петербург. Петербургское введение в метафизику// Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. 1. СПб., 1993. С. 157 сл.

[3] Уваров М. С. Метафизика смерти в образах Петербурга // Цит. соч. С. 121–123, 125.

И в следующий раз я жить хочу в России,
Но будет век другой, и времена другие,
Париж увижу я, смогу увидеть Рим
И к невским берегам вернуться дорогим...
(А. Кушнер)



ГЛАВА ДЕВЯТАЯ
«Распалась связь времен...»: Восстановится ли? От Петербурга к Петербургу

В начале этой главы автор хотел бы признаться, что она давалась ему труднее, чем все предыдущие; оно и понятно — если до сих пор речь шла о *созидании в Петербурге нового типа российской культуры,* то теперь надо было вести рассказ о *разрушении сотворенного, о* систематичном, последовательном, безжалостном убиении «души Петербурга», изничтожении петербургской интеллигенции, превращении одного из двух центров русской культуры в полностью подчиненный Москве, лишавшийся какой-либо самостоятельности, подвергавшийся духовному ограблению, унижавшийся и люмпенизировавшийся промышленный город областного значения... Как тут не вспомнить шекспирово «Распалась связь времен...»; остается лишь изумляться тому, как удавалось остаткам «племени» петербуржцев сохранять традиции своих предков, а подчас и обогащать отечественную культуру новыми духовными ценностями...

Задача этой главы состояла, таким образом, в том, чтобы описать и объяснить, *как и почему история петербургской культуры обернулась трагедией,* каковы причины того, что здесь с особой силой проявились преступления сталинизма и вплоть до середины 80-х годов — начала так называемой «перестройки» — продолжала действовать антипетербургская политика руководителей СССР и их наместников в Ленинграде, словно сошедших со страниц щедринской «Истории одного города»; наконец, как стали намечаться в последние годы первые признаки возрождения Петербурга, вселяющие надежду на то, что град Петра вернет себе предначертанную ему его великим создателем роль в русской и европейской культуре.

1. Петербургские традиции в столкновении с социальной системой

Трудно не согласиться с горькими словами петербургского художника Мстислава Добужинского: «С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты... Это был эпилог всей

его жизни — он превращался в другой город — Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью»[1], — если понимать их как определение длительного процесса, начавшегося в годы военного коммунизма, принявшего трагические формы в 1930–1950-е и фарсово-гротескные — в 1970-е и первой половине 1980-х годов.

«Была ли необходимость переносить столицу в Москву после революции»? — вопрос, по мнению итальянского русиста Э. Ло Гатто, отнюдь не риторический: «Социализм в России родился как западничество, либо из западничества, либо благодаря ему, и Петербург через окно, открытое Петром Великим, первым воспринял идеи социализма. Таким образом, Петербург стал символом новых идей. Так почему же не сохранить новый центр победоносной революции в Петербурге, само изменение названия которого на Ленинград подчеркивает его идейный приоритет? Достаточно ли будет двух причин: географическое положение и объединяющая роль Москвы, — чтобы отдать предпочтение Москве, даже если учесть особые условия, сложившиеся в период гражданской войны? Отдать предпочтение Москве не знаменовало ли отказ от деяний Петра?»[2]

Интересны размышления на эту тему Г. Федотова: пропитанная «языческими переживаниями славянская психея» стала «славянофильским идеалом»[3]; такой социально-психологический тип в наиболее развитом виде сохранился в Москве и оказался наиболее способным к восприятию сталинизма как общественного порядка, идеологии и склада сознания, а Сталин «сознательно строит свою власть на преемстве от русских царей и атаманов. Царь-Пугачев...» Потому возвращение столицы России в Москву явилось «актом символическим»[4].

Думаю, объяснение этого события должно быть более сложным — в эти драматические годы руководителям Советской России нужно было думать прежде всего о спасении нового строя в условиях разгоравшейся гражданской войны, экономического кризиса и организационной анархии; во всех этих отношениях возвращение столицы в Москву было, несомненно, целесообразно и превышало все другие соображения. Вместе с тем особенности социальной психологии москвичей и петербуржцев позволяли рассчитывать на более органичное восприятие в белокаменной нового общественного строя, который в превращенной форме возрождал идеи «православия, самодержавия, народности», российского мессианства — ведь именно Россия оказывалась страной, способной уже не учиться у Запада, а *учить его,* открыть ему, а затем и всему человечеству, дорогу в светлое коммунистическое будущее. Что же касается структуры петербургской ментальности, петербургской интеллигентности, то она была для большевизма чуждой, враждебной, опасной и политически, и идеологически, и психологически — примерно так же, как для Петра Великого враждебной и опасной была не принимавшая его действий Москва. Вот почему возвращение ей

[1] Добужинский М. Воспоминания. М., 1987. С. 23.
[2] Ло Гатто Э. Цит. соч. С. 31.
[3] Федотов Г. П. Письма о русской культуре. С. 181, 182.
[4] Там же. С. 185, 186.



К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН. 1918 год в Петрограде. 1920

столичного статуса должно было произойти независимо от военно-политических соображений, и не осуществи этот акт Ленин, его осуществил бы позже Сталин...[1]

Понятно, что роль Петрограда в этих условиях оказывалась остро противоречивой: с одной стороны — его культура внезапно лишилась тех преимуществ, которые давало ей на протяжении двух веков положение столицы, с другой — ее культурный потенциал сохранялся, несмотря даже на сильную волну террора и эмиграции, уносившую преимущественно деятелей культуры.

В. Шульгин, нелегально посетивший в 1925 году Киев, Москву и Ленинград, так описывал приезд в свой родной город: «Я жадно ловил прежнее. Он, Невский, после Москвы, показался мне необычайно красивым и величественным. Широкий, спокойный какой-то.

[1] См. об этом содержательное исследование французского историка Евы Берар «Почему большевики покинули Петроград?» Минувшее // Исторический альманах. М., СПб., 1993. С. 226–252.

Здесь не было того сумасшедшего движения, той всероссийской толкучки, того потока, бурливого, но полугрязного, который не вмещается в узкие, кривые, московские улицы.

Здесь было величие великой Эпохи, свежескончавшейся. Новая жизнь как бы с известной опаской, с известным уважением только еще начинала струиться по улицам, где еще, казалось, недавно скакал Медный Всадник»[1].

Объективный анализ требует все же видеть *меру сохранения городом его культурных традиций,* как бы ни было очевидно их постепенное отмирание и вытеснение органически чуждой им сталинистской концепцией «социалистической культуры». Вопреки ей в городе создавались подлинные культурные ценности — в сфере науки, техники, искусства; можно назвать множество имен, открытий, изобретений, творений не только национального, но и мирового значения, представляющих культуру Петрограда — Ленинграда первых послереволюционных десятилетий.

Еще до октябрьского переворота, 4 марта 1917 года, на квартире М. Горького состоялось совещание, посвященное охране памятников искусства после свержения царизма, в котором участвовало более 50 видных деятелей художественной культуры. А. Бенуа предложил вместо царского Министерства двора, управлявшего художественной жизнью города, создать Министерство искусств. Была сформирована Комиссия по делам искусств, в нее вошли А. Бенуа, М. Горький, М. Добужинский, К. Петров-Водкин, Н. Рерих, И. Фомин, Ф. Шаляпин[2]. По предложению комиссии, Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов обратился 8 марта к жителям города с «Воззванием о сохранении произведений искусства», в котором говорилось: «Граждане! Старые хозяева ушли. После них осталось огромное наследство. Теперь оно принадлежит всему народу. Берегите это наследство, берегите дворцы. Они станут дворцами всенародного искусства. Берегите картины, статуи, здания — это воплощение духовной силы вашей и предков ваших»[3]. Призыв был тем более уместен, что в прессе раздавались голоса, требовавшие уничтожения памятников, связанных с царизмом и представлявших историю самодержавия, причем голоса отнюдь не коммунистов, а таких весьма далеких от коммунистических идей деятелей культуры, как А. Амфитеатров и Ф. Сологуб[4]. К счастью, победили взгляды защитников художественного наследия. Позднее инициативу столицы поддержали москвичи, создав аналогичную Комиссию по охране кремлевских дворцов.

В ходе обсуждения проекта организации Министерства искусств говорилось о необходимости обеспечить возможность развития всех художественных течений, без «пристрастности» к одним и нанесения «ущерба» другим; для этого следовало «создать свободные профессиональные союзы художников», объ-

---

[1] Шульгин В. В. Три столицы. М., 1991. С. 301.

[2] См.: Лапшин В. П. Цит. соч. С. 74–76.

[3] Там же. С. 78.

[4] Там же. С. 80–82.



Афиша вечера поэтов. 1920

единяемые в Союз художественных союзов, уполномоченные которого должны войти в Министерство изящных искусств «в качестве влиятельных членов Совета»[1]. 12 марта в Михайловском театре собрался митинг работников искусств под председательством В. Набокова, на нем присутствовало 1403 человека, выступали М. Горький, И. Зданевич, В. Маяковский, В. Мейерхольд; неделю спустя в Академии художеств состоялось собрание представителей художественных обществ, на котором выступил И. Репин[2]. И тут Москва следовала примеру Петрограда.

Поначалу советская власть создавала известные предпосылки для развития культуры: наряду с сохранением старых научных учреждений, художественных организмов, школ и институтов возникали новые, даже в труднейших для этого условиях. Так, уже с 1918 года в Петрограде формируются новые научно-исследовательские институты, главным образом, естественно-научные (Физико-химический, Физико-технический, Гидрологический, Институт по изучению платины, Оптический институт); новые театры (например, Большой драматический, Театр юного зрителя), школы, библиотеки. Об уровне ленинградской науки в 1920—1930-е годы свидетельствует простой перечень имен: П. Капица, А. Иоффе, И. Павлов, Н. Семенов, П. Лукирский, А. Алиханов, В. Хлопин, А. Ферсман, С. Лебедев, В. Обручев, Д. Наливкин, Ю. Шокальский, Л. Берг,

[1] Лапшин В. П. Цит. соч. С. 89, 90.
[2] Там же. С. 92–95.



Н. П. АКИМОВ. Афиша спектакля «Святыня брака» Театра комедии. 1937



Б. М. КУСТОДИЕВ. Афиша спектакля «Блоха» Большого драматического театра. 1926

Н. Вавилов, В. Бехтерев, А. Ухтомский... И его нетрудно было бы продолжить.

Хотя математические, естественные и технические дисциплины безусловно первенствовали в научной жизни города, и в обществоведческо-гуманитарной области создавались новые институты — Институт истории материальной культуры, Государственный институт художественной культуры, Пушкинский дом; и здесь можно назвать ряд ученых, деятельность которых представляла уровень мировой науки: Н. Марр, В. Струве, Б. Греков, Л. Штернберг, П. Щеголев, Н. Кареев, Е. Тарле, В. Шишмарев, В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум, И. Крачковский, И. Орбели, В. Алексеев, М. Азадовский, Ф. Шмит и другие. В сфере художественной культуры преемственную связь с дореволюционным прошлым петербургской культуры символизировал Дом искусств, где жили Н. Гумилев, М. Слонимский, М. Шагинян, В. Шкловский; благодаря энергии Н. Гумилева, Е. Замятина, К. Чуковского и М. Горького Дом искусств в короткий срок стал «подлинным центром интеллектуально-артистической жизни Петрограда»[1]. Отсюда вышли «Серапионовы братья». Не удивительно, что

[1] Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. С. 97.

именно в Петербургском университете профессором С. Венгеровым в 1908 году был создан Пушкинский семинарий, работа которого выявляла связь столичной культуры с наследием поэта и который взрастил выдающихся ученых, работавших в Ленинграде в советское время.

Верность петербургским традициям сказалась и в высоком удельном весе поэзии в художественной культуре города — показательно создание в Ленинграде в начале 1930-х годов серии «Библиотека поэта» под руководством Ю. Тынянова. Стойко держались традиции в книжной графике; заложенным мирискусниками традициям прикладного искусства следовал Фарфоровый завод, получивший имя Ломоносова; не угасали традиции петербургского балета и симфонической музыки. Традиции сатирического, иронического, юмористического отвержения социального зла развивались в бытовых рассказах М. Зощенко, в сказочных пьесах Е. Шварца, в спектаклях нового Театра комедии во главе с Н. Акимовым, в музыке Д. Шостаковича, в нарождавшемся кинотворчестве ФЭКСов, в новых журналах, таких, как «Красная панорама», «Бегемот», «Дрезина», «Красный ворон» и других.

В 1920—1930-е годы в Ленинграде развернулась блестящая деятельность классиков искусства перевода (С. Маршак, М. Лозинский, К. Чуковский), сохранявшего свое место в петербургской культуре. Любопытны полушутливые стихи С. Маршака, написанные в 1908 году:

О, как терплю я от жестокой моды
На переводы!
Жена
Переводит «Пана»,
Вера —
Бодлера.
Лена —
Верлена,
Маленькая Зинка —
Метерлинка,
А старая мамаша —
Шолома Аша!

Первой публикацией созданного в 1918 году издательства «Всемирная литература» стала брошюра «Принцип художественного перевода» (1919), содержавшая «Переводы прозаические» К. Чуковского и «Переводы поэтические» Н. Гумилева.

При издательстве была создана студия для подготовки переводчиков, в которой учились М. Слонимский, Вс. Рождественский, М. Зощенко, Е. Полонская и другие, а в 1920 году Петроградский Совет принял специальное постановление об улучшении условий работы переводчиков. И совсем не случайно, что вплоть до 1970—1980-х годов Ленинград оставался центром теоретических и исторических исследований в этой области — здесь были созданы завоевавшие известность не только в нашей стране, но и за рубежом труды Е. Эткинда и Ю. Левина.



С. В. ЧЕХОНИН.
Красный Балтийский флот. 1917–1919. Обложка



С. В. ЧЕХОНИН.
Власть Советов за 10 лет...

Не менее характерно для духовной жизни города в послереволюционный период его истории дотоле неизвестное российской культуре развитие искусства для детей, порожденное социальным оптимизмом эпохи: процветали иллюстрированная книга (стихи К. Чуковского, С. Маршака, Б. Житкова, книги с рисунками В. Лебедева, В. Конашевича и других мастеров детской графики), театр (Театр юных зрителей А. Брянцева, Б. Зона, А. Макарьева, Театр рабочей молодежи, кукольные театры), для детей создавались балеты, фильмы, песни, газеты и журналы, открылся Дворец пионеров и школьников. В 1925 году в Ленинграде было организовано отделение Госиздата Детгиз во главе с С. Маршаком, в 1933 году преобразованное в самостоятельное издательство; здесь выходила половина всех книг для детей, публиковавшихся в стране. В 1934 году был создан Дом детской литературы, а на I съезде писателей Маршак сделал доклад о «большой литературе для маленьких». Так петроградско-ленинградская культура оказывалась не только «окном в Европу», но и «окном в будущее».

Художественная культура Ленинграда обогащала духовную жизнь страны творениями многих замечательных поэтов, музыкантов, живописцев, скульпторов, графиков, актеров, которые, несмотря на все преграды, чинившиеся идеологами сталинизма и невежественными «отцами города», *оставались петербуржцами по духу и стилю своего творчества* — это давало основание критике говорить о наличии «ленинградской школы» в литературе, в живописи, в музыке, в сценическом искусстве, в кинематографе, в архитектуре и прикладных искусствах.

Традиции культуры города в той или иной степени сохранялись и в довоенные, и в военные, и в послевоенные годы. Один из наиболее ярких примеров — создание Дмитрием Шостаковичем в осажденном Ленинграде великой Седьмой симфонии, посвященной героическому городу, и ее исполнение умиравшими от голода и холода музыкантами. Но это было далеко не единственным проявлением неистребимости традиций петербургской культуры — они жили в военные годы в повседневном бытовом поведении горожан, о чем современный читатель может судить хотя бы по документальной «Блокадной книге» Д. Гранина и О. Адамовича. Лидия Гинзбург свидетельствует, что в блокаду большинство горожан, «в том числе ламентирующие, ужасающиеся, уклоняющиеся — повинуясь средней норме поведения, выполняют свою историческую функцию ленинградцев»[1]. В этих нечеловеческих условиях жили и продолжали плодоносить в Ленинграде наука, техническое творчество, литература, все виды искусства.

У Д. Гранина есть серия очерков о мастерах культуры нашего города — актере Е. Лебедеве, режиссере Г. Товстоногове, кинорежиссере И. Хейфеце, живописце Е. Моисеенко — своего рода коллективный портрет Ленинградского Художника. В такой собирательный образ можно было бы, конечно, включить еще немало имен, и если это когда-нибудь сделает историк искусства Ленинграда, он подчеркнет и богатство жанровых форм, и многообразие личностных выра-

[1] Гинзбург Л. Записки блокадного человека // Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. Л. 1987. С. 375.



В. В. ЛЕБЕДЕВ. Обложка. Л., 1925

жений. Именно здесь формировались редкое по смелости и реалистической художественной мощи творчество Ф. Абрамова, и выросший из инсценирования его романов театр Л. Додина — один из самых сильных сценических коллективов не только Ленинграда, но и всей страны. Дух города выразился в смелых и честных, психологически тонких и нравственно напряженных пьесах и сценариях А. Володина, в открывших новые перспективы кинематографическому реализму фильмах А. Германа, в гражданственном пафосе сатиры А. Райкина, в строго классическом и одновременно изысканном по форме, «графичном» дирижерском искусстве Е. Мравинского, в неистощимом по фантазии и глубоко укорененном в традициях петербургской культуры художественном стекле Б. Смирнова, в гротескной пантомиме В. Полунина, скрестившей народное искусство скоморохов с утонченной культурой французских мимов. В духовной атмосфере Ленинграда сложился балет Б. Эйфмана, придавший современное звучание языку классического танца, и здесь же родились художественно-публицистические программы ленинградского телевидения второй половины 1980-х годов.

Однако, начиная с 1920-х годов, жизнь города протекала в напряженном поле противоречий между сохранившимися петербургскими традициями и все более агрессивно наступавшей «пролетарской идеологией». Натиск на «старую» культуру, на оставшуюся после гражданской войны и эмиграции петербургскую интеллигенцию не был поначалу столь жестким, как в Москве, где разгорелись главные сражения с философами, психологами, педагогами, писателями, художниками, ар-



А. И. РУСАКОВ. Блокадный пейзаж. 1942–1943

хитекторами, которые не подчинялись сталинским политическим, философским, эстетическим идеям и которых громили как «меньшевиствующих идеалистов», «педологов», «фрейдистов», «интуитивистов», «попутчиков» и т. д. и т. п., если просто-напросто не уничтожали как «вредителей», оппозиционеров, троцкистов. В городе на Неве эти сражения до поры отзывались позднее и глуше, имели вторичный характер, да и сталкивались с духовным сопротивлением петербургской интеллигенции агрессии ортодоксальных сталинистов. Об атмосфере, сложившейся здесь в начале 1930-х годов, дает представление запись в дневнике К. Чуковского: «Вчера познакомился с известным ленинградским педагогом Сыркиной, автором многих научных статей, которые в последнее время подлежали самой строгой проработке. С ней недавно случилось большое несчастье. Когда возвращалась домой, у нее на парадном ходу на нее напал какой-то громила и проломил ей ломом голову. Она пришла в себя только на третий день и первым делом воскликнула:

— Ну вот и хорошо. Не будет проработки! Нынешний человек предпочитает, чтобы ему раскроили череп, лишь бы не подвергали его труд издевательству...»[1] А

[1] Чуковский К. Из дневника. 1932–1969 // Знамя. 1992. № 11. С. 141.



А. Ф. ПАХОМОВ. На Неву за водой. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». 1942



С. Б. ЮДОВИН. На новую квартиру. 1945

пронзительные строки О. Мандельштама (1930):

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных... —

очень точно передают душевное состояние постоянно ожидавших ареста людей, понимавших, что интеллигенция обречена на физическое уничтожение.

Хотя активная духовная жизнь города не утихала, справедливой стала получившая широкое хождение в конце 1980-х годов формула «великий город с областной судьбой» — ведь дело не в тех или иных частных достижениях, а в *общем уровне культуры города*, в царившей в нем духовной атмосфере и в его роли в процессах, развертывавшихся в стране. А этот уровень от десятилетия к десятилетию падал, и атмосфера становилась все более тяжкой; власти делали все возможное, чтобы лишить великий город лица, самостоятельности, инициативы, традиций.

2. Сталинизм в борьбе с ленинградской культурой

Может показаться, что именно возвращение в 1918 году столицы в Москву превратило Северную Пальмиру во второстепенный город областного масштаба. Дело, однако, не в юридическом статусе — освобождение от административно-бюрократических функций могло лишь избавить культуротворческие силы города от всего, что при царизме сдерживало их и деформировало плоды их действий. Во всяком случае, история ряда стран — США, Бразилии, Германии — достаточно убедительно говорит о том, что отнюдь не обязательно совпадение административного и культурного центров страны, и Петроград мог бы успешно и сохранять, и наращивать свою культурную мощь, не являясь столицей государства.

Более основательно предположение, что беды Ленинграда объясняются общим отношением к культуре Сталина, на протяжении трех десятилетий определявшего всю духовную жизнь страны: «Великий вождь» понимал конструировавшийся им «социализм» как смесь первобытно-рабовладельческой и феодальной социальных систем, основанную на деспотизме, насилии, полурелигиозном культовом сознании, то есть как *общество с предельно низким уровнем культуры*. Тяжкий урон, нанесенный Сталиным и его преемниками культуре Ленинграда, был, несомненно, частным проявлением этой универсальной антикультурной сути большевистской идеологии — превознесения физического труда над трудом духовным, подчинения интеллигенции как «прослойки» общества рабочему классу, подавления демократии диктатурой, так называемого «классового подхода»[1]. Характерный пример: в 1921 году группа профессоров Петроградского университета обратилась в ученый совет с письмом, настаивая на том, чтобы прием абитуриентов осуществлялся «согласно их знаниям, а не по каким-либо классовым или политическим соображениям»[2]; это не возымело, однако, никакого действия. Вульгарная идея классовой обусловленности индивидуального сознания делала критерием оценки личности не ее собственные качества, а принадлежность к той или иной социальной группе, и пропуском к высшему образованию становилось пролетарское происхождение, буржуазное же или дворянское автоматически закрывало этот путь анкетным шлагбаумом.

И хотя до начала 30-х гг. в Ленинграде продолжали работать школы, основанные еще в XVIII веке, в которых преподавание велось на немецком языке — их продолжали называть «Петершуле» и «Анненшуле», — школы, воспитавшие много поколений истинно петербургских интеллигентов, ставших выдающимися учеными, писателями, инженерами[3], уже в 1921 году в городе появились первые ФЗУ, школы фабрично-заводского ученичества с трехлетним обучением, куда принимали ребят в возрасте 12 лет после окончания четырех классов. В 1927 году

[1] Куманев В. А. 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции. М., 1991.

[2] См.: История Ленинградского университета. С. 259.

[3] Истории одной из этих школ посвящена специальная монография: Ramming N. N. Die St-Annenschule in St-Petersburg. Berlin, 1936.

в них было 12000 учеников. На следующей ступени — в техникумах, профшколах и на профкурсах училось уже около 100000 человек. Об удельном весе и темпах развития технического образования говорят такие цифры: в 1929—1930 гг. в Ленинграде было 61 среднее профессиональное учебное заведение, в которых училось около 17000 молодых людей, а десять лет спустя — 103 техникума и в них более 30000 студентов[1]. При вузах с 1918 года создавались рабфаки, которые в течение двух лет должны были превратить малограмотного рабочего в студента высшего учебного заведения. В 1930-е годы стали возникать заводы-втузы, в которых студенты совмещали получение высшего образования с работой на заводе. И хотя в Ленинграде, в отличие от других городов, сохранилось и довольно много обычных общеобразовательных школ второй ступени (в конце 1920-х гг. — 53 против 69 профессионализированных), они имели в подавляющем большинстве негуманитарный уклон, так как первая ступень считалась политехнической[2]. Одновременно шла энергичная *политизация школы* — и за счет создания комсомольских и пионерских организаций, и за счет внедрения политической идеологии в сам педагогический процесс.

Достаточно типичный пример — печальная судьба одного из лучших петербургских учебных заведений, так называемой «гимназии Мая» (по имени ее основателя, замечательного педагога Карла Мая). Она была создана в середине XIX века и воспитала многих истинно петербургских интеллигентов. Среди ее выпускников, ставших выдающимися деятелями отечественной культуры, были ученые Д. Гримм и Э. Гримм, Н. Качалов и Д. Лихачев, Л. Модзалевский и М. Семенов-Тян-Шанский, Я. Френкель и О. Хвольсон, художники А. Бенуа и В. Серов, Н. Рерих и С. Рерих, М. Добужинский и К. Сомов, архитекторы Ю. Бенуа и Л. Бруни, И. Фомин и А. Оль, литераторы Д. Философов и Л. Успенский, семья музыкантов Римских-Корсаковых... В книге, посвященной истории гимназии, приводятся имена 118 ее выпускников 1877—1918 годов, вошедших в историю культуры[3]. После революции гимназия была реорганизована в «единую трудовую школу» под очередным номером, и старшие классы расформированы, поскольку учеников объявили «убежденными носителями буржуазного духа»; в 1929 году в газете «Ленинградская правда» появилась огромная статья, в которой директора школы и ряд учителей обвинили в том, что они «воспитывают учеников в чуждом советскому обществу буржуазном духе», учителя были уволены, а висевшая в учительской картина В. Серова «Похищение Европы» уничтожена... В конце 70-х годов ликвидировали школьный музей, исчезла написанная выпускниками школы ее летопись и здание передано некоему научному учреждению...[4]

---

[1] Очерки истории Ленинграда. Т. 4. М.; Л., 1964. С. 569–579.

[2] Там же. С. 563, 564

[3] Лихачев Д. С., Благово Н. В., Белодубровский Е. Б. Школа на Васильевском. М., 1990. С. 150–156.

[4] Там же. С. 145–147.

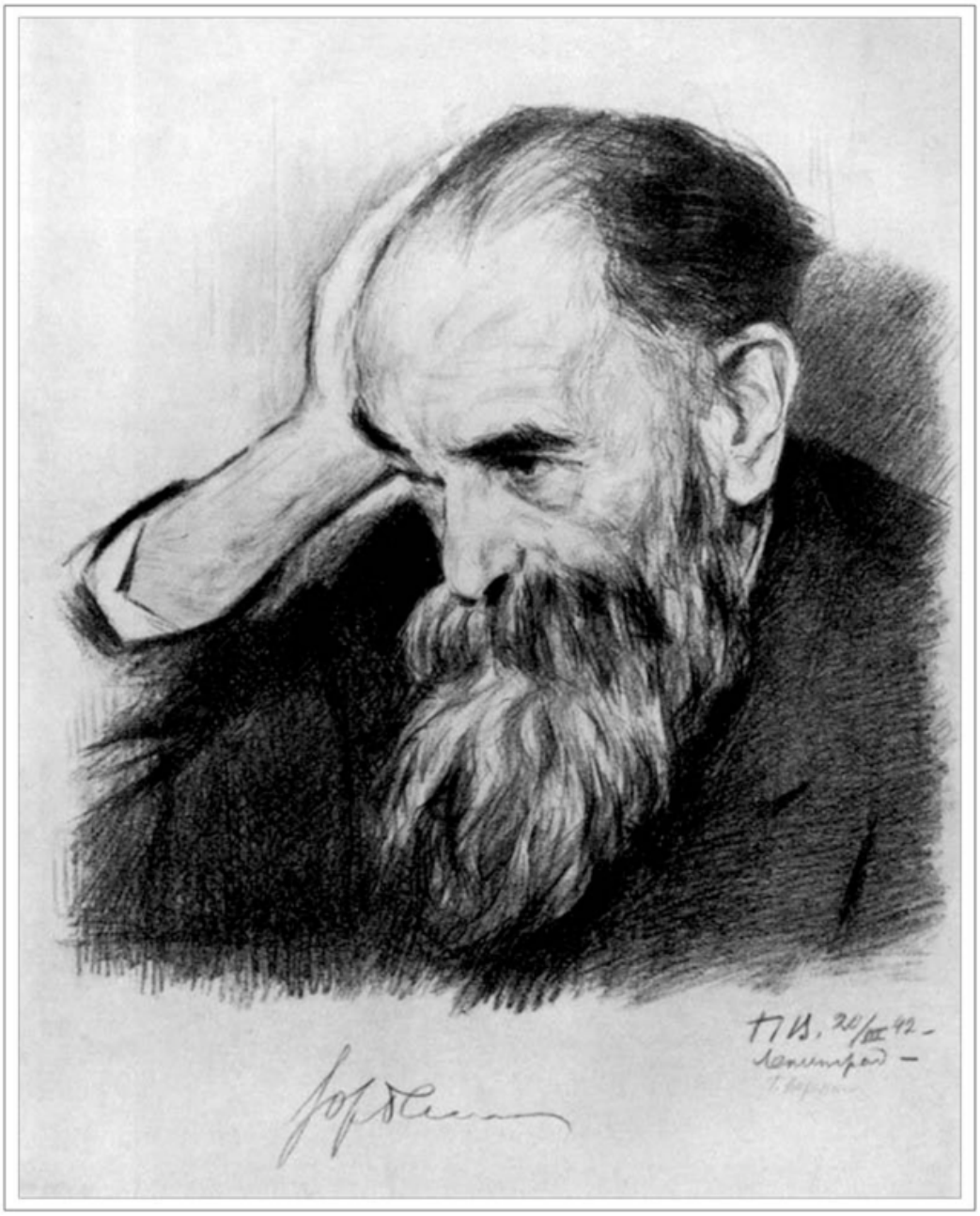
Складывавшийся новый тип школы с полуармейскими порядками — жестокой дисциплиной, приказами, наказаниями, ношением формы, пионерской обрядностью — служил возможно более полному *обезличиванию* вступающего в мир человека, дабы он охотно и даже сладострастно отрекся от своего «Я» во имя абстрактного «Мы ». «Мы» — так был назван роман Е. Замятина, в гротескной форме описавшего этот процесс в самом его начале, и вряд ли случайно, что роман написан в Петрограде.

Сталинизм оказался на деле *эклектичным сочетанием псевдо-марксистской социологии и религиозного по сути своей сознания*, соединившего элементы христианского и языческих культов, российских и заемных форм обрядности, образов и идеологем, — скажем, захоронение Ленина по древневосточному обычаю, лозунги о его бессмертии, поклонение бесчисленным живописным и скульптурным изображениям «вождей», унаследованная от христианской схоластики догматизация каждого суждения классиков, любого произнесенного ими слова. Можно ли было совместить такой сплав с традиционной петербургской интеллигентностью?..

Следует учесть еще один существеннейший аспект проблемы «сталинизм и культура»: процесс развития нашего общества, соревнование социализма с капитализмом советская власть представляла себе самым примитивным образом — *чисто количественно*, как рост производства орудий, оружия, машин, сырья, бытовых товаров, а затем и «духовных продуктов». Соответственно, в обществе формировался способ мышления, признающий *безусловный приоритет количества над качеством*, — подобный первобытному сознанию, обожествлявшему размеры и силу, то есть количественные характеристики природных явлений и человеческих способностей. Восхищение численными показателями материального производства, звучавшее в докладах Сталина на всех партийных съездах, затем укоренялось повседневной агитацией и пропагандой.

Между тем подлинные духовные ценности определяются *качеством, а не количеством*, и даже в материальном производстве ориентации на количество и качество противоречат друг другу. Поэтому погоня за числом выпускаемых изделий и, тем более, образованных людей, усиленная лихорадочными темпами индустриализации и подготовки к ожидаемой войне с фашизмом, вела к *катастрофическому падению культуры производства*. Речь идет не только об утрате продуктами труда эстетических качеств, коими славилась промышленность дореволюционного Петербурга, но о чудовищном росте бракованной продукции и небывалом распространении халтуры в самом характере труда, поскольку он оценивался по количеству производимых единиц, независимо от их качества. До наших дней сохранились эти уродливые черты в массовом производстве, отчего неэффективными оказались попытки внедрения в нашу промышленность дизайна — даже лучшие проекты художников-конструкторов, как и архитекторов, компрометировались низким уровнем их исполнения.

Обескультуривание и деэстетизация производства острее всего ощущались в Петербурге, который, как мы помним, служил прежде мерилом материально-



Г. С. ВЕРЕЙСКИЙ.
Портрет И. А. Орбели. 1942

технической и эстетической культуры. Пушкинский идеал «соразмерности и сообразности», гармонического единства Истины и Красоты рушился под натиском ненасытного Количества, безжалостно пожиравшего Качество, — в бескрайно расширявшемся пространстве города, в гигантских тиражах уродливых вещей и полуобразованных, дурно воспитанных людей.

И все же, как бы ни было значительно влияние общего кризиса советской культуры в условиях сталинизма и постсталинизма, для объяснения драматической судьбы Ленинграда этого недостаточно, ибо тут были и особые, специфические причины: я имею в виду прежде всего *ненависть Сталина к этому городу и страх перед ним как перед реальным или возможным носителем оппозиционных его режиму и его личной власти идей*. Начало этой враждебности было положено его борьбой с так называемой «новой оппозицией», руководитель которой Г. Зиновьев оказался после отстранения от власти Л. Троцкого реальным претендентом на руководящую роль в партии и стране — ленинградская партийная организация считалась одной из самых влиятельных, и подавляющее большинство ее членов шло за Зиновьевым. По иронии судьбы, назначенный вместо Зиновьева молодой партийный лидер стал в начале 1930-х годов более популярным, чем сам Сталин, что показал XVII съезд ВКП(б), и это стоило Кирову жизни, а городу — небывалой по силе и масштабу волны репрессий.

Убийство Кирова, положившее начало массовому террору в стране, который с некоторыми паузами и волнообразными спадами и подъемами длился два десятилетия, до самой смерти Сталина, имело особенно трагические последствия для Ленинграда — оно послужило поводом для уничтожения остатков «старой» интеллигенции. Всего через год после рокового выстрела редакционные статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» в непристойной форме раскритиковали оперу Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и его балет «Светлый ручей», развязав широкое наступление на «формализм» и «натурализм» в искусстве. Совсем не случайно «героем» был избран ленинградский композитор, а вслед за ним — ленинградские же мастера иллюстрации детской книги, названные художниками -«пачкунами»[1].

Трагедия, пережитая городом в годы войны, была продолжением сталинской политики истребления «души Петербурга», ибо блокада оказалась результатом не только тактики немецких полководцев, но и коварства советского генералиссимуса — она была выгодна и потому, что оттягивала немалые силы фашистов от войск, наступавших на Москву, а затем на Сталинград, и потому, что убивала население крамольного города. Сейчас стали известны телеграммы Верховного главнокомандующего руководителям Ленинградского фронта, в которых армии предписывалось прорываться из окруженного города на восток, оставляя его противнику, ибо «армия важней»; «речь идет не столько о спасении Ленинграда, сколько о спасении и выводе армий»[2]. Изве-

[1] Против формализма и натурализма в искусстве // Сб. статей. М., 1937.

[2] Невское время. 1991, 24 января. № 11.



Портрет Д. Д. Шостаковича. Фото В. С. Тарасевича

стный американский журналист Г. Солсбери, написавший книгу «900 дней. Осада Ленинграда», имел основания утверждать: «Сталин не хотел спасать Ленинград. Он всегда его боялся. Этот город совершил первую революцию и мог совершить следующую»[1].

«Блокада Ленинграда продолжалась после войны еще годы. Слово блокада мы не берем в кавычки, город не обстреливали, не бомбили, голода не было, блокада была незримая — политическая, опальный город был окружен подозрительностью, душилась инициатива, ему не давали восстановить ни своего достоинства, ни заслуг, ни осуществить своего значения в российской культуре»[2]. Показательно закрытие Музея обороны Ленинграда в 1949 году, создавшего, по словам сталинского подручного Маленкова, «миф» об особом значении обороны города в Отечественной войне...

Не успела закончиться Отечественная война, как возобновилось с новой силой наступление на интеллигенцию: в 1946—1948 годах была принята серия постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства, вновь направленная в первую очередь против ленинградцев — А. Ахматовой, М. Зощенко, Д. Шостаковича, журналов «Звезда» и «Ленинград», обвиненных в безыдейности, аполитичности, формализме, космополитизме и других идеологических преступлениях.

---

[1] Смена. 1991, 10 июля.

[2] Адамович А., Гранин Д. Ленинградское дело (неопубликованная глава «Блокадной книги») // Санкт- Петербургские ведомости. 1992, 18 января.



Ю. П. АННЕНКОВ.
Портрет Анны Ахматовой. 1927

Наследники Сталина в Москве и их наместники в Ленинграде сохраняли верность его антиленинградской политике. В сатирической повести «Наш дорогой Роман Авдеевич» Д. Гранин создал удивительно точный собирательный образ ленинградского партийно-государственного руководителя (хотя тип этот был, в сущности, единым для всех городов и всей нашей страны, некоторые его черты были специфически ленинградскими — они списаны с натуры и, при всей кажущейся неправдоподобности, не выдуманы писателем). Этот «персек» — первый секретарь обкома партии (в дореволюционной номенклатуре — генерал- губернатор) — начал свою плодотворную деятельность с организации кампании по уничтожению в городе собак, а если можно, то и кошек, рассчитывая таким образом решить продовольственную проблему, ибо его могучий интеллект усмотрел главную причину недостатка мяса в аппетите животных. Но кроме кошек и собак Роман Авдеевич не любил творческую интеллигенцию. «Откровенно говоря, — объективности ради замечает автор, — он всякую интеллигенцию не любил, но творческую особенно». Могучий теоретик, Роман Авдеевич обосновывал это тем, что «раньше были кулаки, недобитое дворянство, нэпманы, теперь вместо них — интеллигенты, так же враждебные власти». «Поэтому наша главная опасность — интеллигенция. Она мешает управлять страной. Это у них в крови. Расплодилось ее слишком много... Всю эту публику следовало бы продавать капиталистам за валюту... Интеллигент, он пальто готов подать какой-нибудь библиотекарше, он пробирается между рядов обязательно лицом к сидящим и все извиняется, а не извиняется, что задницей к президиуму, нет. И то и дело “ради бога”, “из-

вините, если не вовремя", "вас беспокоит такой-то". Он чуял их безошибочно по раздражению, которое поднималось в нем».

Совершенно очевидно, что *такова психология типичного люмпена*, и иначе не могло быть — сознательно и последовательно проводившийся процесс люмпенизации населения города должен был именно ее идеологов выдвигать на вершины власти. Ибо Роман Авдеевич — не исключение и не простой портрет Романова (хотя он списан в первую очередь с него, вплоть до описания изобретенного им шедевра бюрократизма — способа приема посетителей по телевизору), но типический образ, обобщающий длинную череду «отцов города» на протяжении последнего полувека. В своем верноподданническом рвении они доводили указания центра до таких крайностей, как позорный процесс над объявленным тунеядцем поэтом И. Бродским, а заодно и изгнание из страны защищавшего его выдающегося литературоведа Е. Эткинда. В результате многие видные деятели культуры стали уезжать за границу (танцоры М. Барышников и Н. Макарова, художники М. Клионский и М. Шемякин, шахматисты В. Корчной и Б. Спасский, юрист О. Иоффе, психолог Л. Веккер и многие, многие другие).

Показательна судьба Ленинградского университета. При всех сложностях общественной ситуации после революции и в 1920-е годы он долгое время сохранял свои позиции в отечественной науке и культуре. Сталинский террор 1930-х годов, Отечественная война и блокада нанесли ему, конечно, огромный урон, и все же он мог и в эти трудные годы гордиться десятками ученых и педагогов с мировой известностью, академиков по научным заслугам, а не по служебному положению, одно перечисление которых заняло бы немалое место; назову лишь несколько широко известных имен: это представители естественных наук А. Ухтомский, В. Фок, С. Фриш, Д. Рождественский, А. Фаворский, А. Ферсман, В. Догель, Л. Берг, В. Вернадский, С. Лебедев, В. Комаров, Ю. Шокальский, Л. Канторович, историки Б. Греков, Е. Тарле, В. Струве, М. Приселков, В. Мавродин, С. Окунь, М. Гуковский, С. Валк, С. Лурье, С. Ковалев, В. Равдоникас, М. Артамонов, Н. Державин, филологи-западники, востоковеды и русисты В. Алексеев, М. Алексеев, Е. Бартельс, Н. Конрад, А. Орлов, И. Крачковский, В. Шишмарев, В. Жирмунский, Г. Гуковский, И. Толстой, Б. Томашевский, С. Фрейденберг, Л. Щерба, Б. Эйхенбаум, И. Мещанинов, В. Пропп, искусствоведы И. Иоффе, М. Каргер, М. Доброклонский, Н. Лунин, М. Флитнер, психологи В. Мясищев, Б. Ананьев, Л. Веккер и другие.

Перечень этот не только впечатляет сам по себе, но возбуждает вопрос: кто же из нынешних профессоров Петербургского университета может быть назван в этом ряду? Видимо, не зря университет тридцать лет носил имя Жданова — оно символизирует кадровую политику, приведшую к такому положению дел...

Столь же печальной была история одного из самых замечательных научных учреждении города в 1920-1930-е годы — Академии искусствознания, которая превратилась в небольшой исследовательский отдел Института театра, музыки и кинематографии, имеющей статус института III категории (лишь в 1991 г. на его базе был восстановлен самостоятельный Институт искусствознания). Когда-то

здесь работали такие большие ученые, как Б. Асафьев, А. Гвоздев, К. Державин, С. Мокульский, А. Оссовский, И. Соллертинский, а в 1960—1980-е годы ни одного ученого такого масштаба в числе сотрудников института уже не было... Известный петербургский литературовед В. Вацуро недавно с горечью охарактеризовал положение пушкинистики в нашей стране, прежде всего в городе, где жил и творил сам поэт, где существует академический Институт истории русской литературы — Пушкинский дом: «Положение в нашей области науки сейчас хуже, чем когда-либо. Грех сказать, но даже в 1937 году, когда безжалостно истреблялась интеллигенция, что-то все же оставалось. Оставался Томашевский, оставался Эйхенбаум, оставались другие. Они поддерживали должный уровень. Новая и по-своему большая беда пришла в сорок девятом, когда на волне нового пушкинского юбилея подлинные ученые стали вытесняться и заменяться псевдоучеными, неспособными создать школы. Последствия этого процесса, помноженные на сегодняшние реалии, мы болезненно ощущаем: уровень пушкиноведения не просто снижается — он исчезает. С чем мы придем к грядущему юбилею? Не утратим ли живую связь с Пушкиным, не отучим ли людей окончательно читать его произведения?»[1]

Вместе с тем уже в середине 1930-х годов началось духовное ограбление былой культурной столицы России — последовательное проведение политики «выкачивания мозгов». В 1934 году в Москву была переведена Академия наук, затем ряд других учреждений культуры. Под тем или иным предлогом и так или иначе отрежиссированно в Москву вывозили наиболее ярких, талантливых ученых, инженеров, художников; в результате культура Ленинграда лишилась А. Толстого, Н. Тихонова, С. Маршака, Г. Улановой, Д. Шостаковича... Только большое мужество и истинный патриотизм позволил многим ленинградцам противостоять посулам, соблазнам и приказам и остаться в своем городе — подобно Е. Мравинскому, Г. Товстоногову, Л. Додину... Те научно-исследовательские институты и издательства, которые оставались в Ленинграде, превращались в филиалы или простые отделения московских, что ставило их в полную зависимость от столичного начальства; творческие объединения ленинградских писателей, художников, композиторов, архитекторов становились всего лишь областными подразделениями центральных Союзов.

Вот несколько поразительных цифр: если в 1973 году объем промышленности в Ленинграде возрос по сравнению с 1913 годом в 93 раза, а в машиностроении и металлообработке — в 361 раз, если в это время в городе насчитывалось 1800 фабрик и заводов, в том числе 680 крупных[2], то театров было *во много раз меньше, чем в начале века;* в пятимиллионном городе только одна филармония (хотя бы и с двумя залами и с двумя оркестрами), нет музея современного изобразительного искусства; столь низкого уровня архитектуры, и художественного и технического, какой характерен для ленинградского домостроения, нет ни в одном крупном городе нашей страны, а об эстетических качествах «романовского

[1] Литературная газета. 1992, 3 июня. С. 6.
[2] Пукинский Б. К. Цит. соч. С. 105.



Г. С. ВЕРЕЙСКИЙ.
Портрет Е. А. Мравинского. 1947

стиля» в архитектуре общественных сооружений можно судить по застройке площади у Смольного — и это в соседстве с шедеврами русской архитектуры XVIII — XIX веков...

При таком пренебрежительном отношении к культуре не удивительна горестная судьба драгоценных ленинградских книгохранилищ: пожар в библиотеке Академии наук, прекращение работы библиотеки Ленинградского университета, длившийся более десяти лет ремонт старого здания Публичной библиотеки и незавершенное поныне строительство нового библиотечного корпуса, аварийное состояние Русского музея, разрушение шедевров петербургской архитектуры... Примеры можно множить и множить.

Наряду с применением «сталинского принципа подбора и расстановки кадров», приведшего к катастрофическому падению общего уровня науки, преподавания, литературы и искусства, руководители города повели борьбу против культуры и ее носительницы — интеллигенции — и другим способом, развивая в городе преимущественно военную промышленность. Для этого надо было завозить из деревни рабочую силу, и население Ленинграда непрерывно увеличива-

лось за счет так называемых «лимитчиков»: если в 1966 году в городе жило менее трех с половиной миллионов человек, то к началу 1980-х — более четырех, а с пригородами — почти пять миллионов. И это при постоянном сокращении рождаемости и повышении смертности[1]. «Рост населения опережал плановые прогнозы, — деликатно пишет исследователь, — и осуществлялся преимущественно не путем самопроизводства, а за счет миграции»[2].

Но при таком росте населения число школ и учащихся не только не возрастало, но сокращалось! По статистическим данным, в 1965 году в Ленинграде в 602 школах училось 442 тысячи детей, а пятнадцать лет спустя школ осталось только 559, а учащихся — 421 тысяча. Объясняется это созданием производственно-технического обучения, оттягивавшего от школ около 36% восьмиклассников[3].

Так резко нарушалась демографическая структура города, уменьшая процент представителей умственного труда и увеличивая удельный вес полукрестьянско-полупролетарского слоя населения. Крайне низкий уровень культуры этой молодежи, накладывавшийся на условия жизни в общежитиях большого современного города, и порождает *феномен люмпенизации*; в результате тот тип жителя города, который еще в прошлом веке определялся понятием «петербуржец», становился все более редким.

И все же, вправе ли мы терять веру в возможность возрождения Петербурга и возвращения его былой роли в жизни России?

---

[1] Очерки истории Ленинграда. Т. 7. С. 13, 14.

[2] Там же. С. 18.

[3] Там же. С. 216.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:
«Будем верить, что возродится...»

В предисловии к книге Н. Анциферова «Душа Петербурга», вышедшей в свет в 1922 году, после всех бедствий гражданской войны и военного коммунизма, профессор И. Гревс писал: «Петербург уже пережил апогей своей славы, померк ныне его блеск. Но умирает ли он или только тяжко болен? Будем верить, что он возродится не в прежней царственной мантии, но в новом расцвете научно-художественного зиждительства, идейной работы и культурной энергии, которые станут всенародным достоянием...»[1]

Сегодня есть не меньше оснований повторить эти слова.

В прологе к роману «Петербург» Андрей Белый восклицал: «Если же Петербург не столица, то нет Петербурга. Это только кажется, что он существует». Спустя полвека ему вторил Наум Коржавин:

Он был рожден имперской стать столицей.
В нем этим смыслом все озарено.
И он с иною ролью примириться
Не может. И не сможет все равно.

В нем смысл один — неистребимый, главный.
Как в нас всегда одна и та же кровь.
И Ленинграду снится скиптр державный.
Как женщине покинутой — любовь.

С этим суждением трудно согласиться: Петербургу «скиптр державный» сниться не должен — не в том его историческая роль. Роль эта *не политико-юридическая, а культурная,* с первых дней существования града Петра она состояла, состоит сейчас и будет состоять в обозримом будущем в том, чтобы быть *окном России в Европу и воротами Европы в Россию.*

Разумеется, главное условие этого процесса — общая политика российского государства, направленная на демократизацию страны и ее развитие по пути современной цивилизации. Более конкретно — применительно к Петербургу — вера в его возрождение опирается на то, что впервые за семьдесят лет его жизнь возглавляют культурные, интеллигентные люди, которые любят его и стараются сделать все возможное для восстановления его былой роли в истории русской культуры. Вот воззвание, с которым в дни празднования 290-летия Петербурга, в мае 1993 года, А. А. Собчак и А. Н. Беляев обратились к горожанам:

---

[1] Анциферов Н. П. Душа Петербурга. С. 1.

«Дорогие Петербуржцы! Град Петра празднует День своего 290-летия. Некогда полупустынные берега являют собой редкий по красоте город. Есть города старше, но нет для вас города роднее и ближе! И старшее поколение, которое помнит прежний Петербург, и те, кто сражался у стен города, кто пережил его блокаду, и те, чей пик духовных, творческих и физических сил пришелся на наше время, — все вы не просто люди, живущие на берегах Невы, вы — творцы истории великого города, его строители»[1].

Символично возвращение городу его первоначального имени, за что проголосовало большинство ленинградцев, — это говорит о стремлении возродить «петербургское начало» в жизни города. Стремление это привело к созданию фонда спасения Петербурга, международного клуба «Петербург», Ассоциации исследователей Петербурга, университета «Петербург», к созданию в 1994 году Академии гуманитарных наук России, которая начала издавать объединяющий представителей всех областей знания журнал «Гуманитарий».

Характерны такие события в духовной жизни нынешнего Петербурга, как появление множества выставочных залов, новых музыкальных коллективов, театров, в частности, такого уникального, специфически петербургского явления, как изобретенный профессором З. Корогодским Эстетический центр «Семья», объединивший театральную студию, театральную школу, разнообразные кружки самодеятельного творчества, и все это рассчитанное на семью — и как коллективного зрителя, и как коллективного участника сценических зрелищ. Нельзя не оценить в этом ряду и восстановление Воспитательного дома Петербурга, созданного еще в XVIII веке — уникального учреждения для беспризорных детей и подростков с отклонениями в умственном развитии и девиантным поведением, успешно создающего условия для их физического и духовного выздоровления, для возвращения детей к нормальной жизни в семьях, готовых выполнять нелегкий труд опекунов.

Не менее показательно появление в Петербурге в конце 80-х — начале 90-х годов ряда новых периодических изданий, среди которых особенно примечательны специально посвященные петербургской теме, во имя восстановления, казалось, безвозвратно утраченного самосознания города, — таковы альманах «Метафизика Петербурга», цель которого его основатели видели в «глубоком осмыслении уникального феномена Санкт- Петербурга», или начатое в том же 1993 году издание серии социологических исследований «Интеллектуальная элита Санкт- Петербурга», посвященной истории научной мысли города на протяжении всей его трехсотлетней истории.

В ряду многих других разнообразных примеров происходящего приведу еще один, достаточно характерный: в августе 1993 года в Эрмитажном театре состоялся концерт Святослава Рихтера; профессор Петербургской консерватории Л. Гаккель написал об этом событии в «Литературной газете», видя в нем не простое явление музыкальной жизни города, но нечто гораздо более значительное,

[1] См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1993, 29 мая.

а в известном смысле символическое: этим «нечто» была *публика*. «Конечно, она до отказа заполнила зал Эрмитажного театра. Кваренги заранее спланировал театр как место тесного единения, как пространство духовного союза — пусть так, но я все же никогда не видел петербургскую аудиторию столь сплоченной — до какой-то одновременности дыхания — и даже не представлял себе, что возможно нечто подобное. А присутствовал воистину весь Петербург... Были те, для кого концерт Рихтера — духовное восхождение, опровержение жизненной бессмыслицы, обретение кровной связи интеллигентов... В этот вечер нельзя было не любоваться ими всеми как духовным сообществом, как олицетворением петербургского культурного мира. Этот мир много вытерпел, он и сейчас жестоко испытуем. Но он жив, он прекрасен, и в этот вечер он, кажется, собрал все свои силы, чтобы стать вровень с великим артистом, чтобы достойно ответить на его послание»[1].

Как бы ни были, однако, значимы многообразные действия, направленные к возрождению и развитию Петербурга, главные усилия должны быть сосредоточены на том, чтобы новые поколения горожан вырастали *подлинными петербуржцами*. Такова миссия школы, и чтобы ее выполнить, она должна быть радикально преобразована.

В последние годы, в контексте всесторонних преобразований жизни нашего народа, началась и реформа школьного обучения; в Петербурге она проходит в специфических формах, восстанавливающих принципы воспитания, сложившиеся в прошлом в его школах, гимназиях, лицеях; есть все основания надеяться, что процесс этот будет шириться и развиваться, ибо именно здесь лежат истоки «петербургского ренессанса».

Тем самым прекратится давний спор Петербурга и Москвы. Исторический опыт России доказал: нужно преодолеть крайности славянофильского изоляционизма и западнического национального нигилизма, односторонности европоцентризма и азиецентризма, ибо русская культура последних столетий, с тех пор, как Петр «повернул лицом к Европе / Русь, что смотрела на Восток» (В. Брюсов), стала *двухосновной*, — мудрый Герцен резюмировал полемику западников и славянофилов в образе «двуликого Януса» как символе самой сути русской культуры. Не эту ли мысль выражает и российский герб — двуглавый орел, устремивший взоры свои в оба конца света?

Как бы ни стирала современная цивилизация различия между Петербургом и Москвой, культурно-исторические особенности обоих городов должны не только сохраняться, но и углубляться, ибо в них выражается *неповторимая индивидуальность каждого, бесконечно ценная культуре*. На этой основе и будет развертываться *диалог столиц*, а не их противоборство.

Как прекрасно сказал Белинский, «Петербург и Москва — две стороны, или, лучше сказать, две односторонности, которые могут со временем образовать сво-

---

[1] Гаккель Л. Аккорд: Григ, Рихтер, август, Петербург // Литературная газета. 1993, 1 сентября. С. 8.

им слиянием прекрасное и гармоничное целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего»[1].

Удержать, обогатить, развить свою партию в этом диалоге — задача города, сотворенного Петром и обязанного хранить верность его заветам.



П. Д. ЗАЛЬЦМАН.
Банковский мостик. 1986

[1] Белинский В. Г. Цит. соч. Т. 8. С. 406.

Именной указатель

А

Абдуллаев Г. 132
Абовян Х. 130, 132
Абрамов Ф. 653
Абрамсон М. Л. 65
Абуладзе Т. 199, 202, 272, 273
Аввакум 120
Аванесов Р. И. 579
Августин 52
Авдеев Р. 275
Аверинцев С. 148, 292
Агаджанян С. 129
Агина А. 436
Агнивцев Н. 639
Адамович О. 652
Адамович А. 661
Аддисон Дж. 170
Адлерберг В. 600
Адодуров В. Е. 367, 382
Азадовский М. 648
Азар 214
Азимзаде А. 129, 130
Азнавур Ш. 196
Айвазовский И. 131
Айналов Д. В. 67
Айтматов Чингиз. 273
Акимов Н. П. 648, 649
Акиндинова Т. А. 61
Аксаков К. С. 228, 415, 616, 617, 618, 622, 625
Аксаков И. С. 617, 633
Аксаковы 454
д'Аламбер 373,496
Альберти Леон-Баттиста 79
Александр I . . . . . 238, , 543
Александров А. 582
Александр II 543
Алексеев В. 648, 663
Алексеев Иоанн. 216, 367
Алексеев М. 663
Алексеев М. П. 214
Алексеева М. А. 120
Алиханов А. 647
Алоф М. 588
Алпатов М. В. 65, 71, 74
Альберти Л. Б. 70, 74, 79
Альгаротти Ф. 314 359
Альден Р. 234
Альтман Н. 481
Альшванг А. П. 458
Амиранашвили Ш. 129
Амфитеатров А. 574, 596
Ананьев Б. 663
Андреев Д. 206, 318, 319
Андреев Леонид 178, 188, 479, 480, 482, 489, 490,
Андронников И. 582, 594
Аникст А. А. 71, 73, 78, 84, 85
Анисимов Е. 320, 328
Анна Иоанновна 359
Анненков Ю. П. . . 303, 345, 513, 514, 604, 613, 617, 619, 648, 662
Анненский И. 445, 558, 633, 634
Анното Габриэль 214, 216
Анохим П. К. 22
Ансело Жак 429, 441
Антокольский М. 558
Антониони М. 187
Анциферов Н. 286, 320, 446, 468, 551, 566, 667
Анциферовы Н. и Т. 286, 293
Апостол Павел. 293
Аргунов И. 165
Арескин Р. 379
Арзаканьян Ц. Г. 18, 30
Ариосто Л. 73
Аристотель 71, 84, 155, 156, 228, 229
Аркин Д. 308, 632, 633
Арнаудов М 91
Арно Ш. 234
Арсеньев К. К. 487
Артамонов М. 663
Архина Д. 218
Аршавский В. В. 276
Асафьев Б. 302, 458, 559, 664, 676
Астафьев Б. 517
Афанасьев А. 390
Ахматова А. 303, 304, 495, 510, 515, 516, 517,

534, 558, 566, 661, 631, 632, 662
Ахундов М. Ф. 132

Б

Баженов В. 117, 165
Базен А. 99
Байрон Дж. Г. 92
Байе Р. 262, 264
Бакст Л. С. 492, 496, 501, 509, 514
Бакунин М. А. 564, 583
Баланчивадзе М. 130
Баланчин Дж. 202
Бальзак О. 179, 180, 252, 260, 299
Баранов В. 41
Бараташвили Н. 128
Баратынский Е. 202, 436
Баренбаум И. Е. 341
Барсов А. А. 388
Бартельс Е. 663
Бартольд В. И. 68
Барышников М. 663
Баткин А. 297
Баткин Л. М. 18, 64, 65, 67, 69, 157, 163, 178
Батырмурзаев З. 132
Батюшков К. 314, 436, 522, 556, 579
Бах И. С. 79
Бахтиаров А. 572
Бахтин М. М. 56, 76, 158, 204, 274, 277, 446, 447,
Башуцкий А. 15, 322, 323, 360
Беггров К. П. 421, 532, 550
Бедье Ж. 214
Бейзер М. 573
Бекетов Н. 568
Беккет С. 104, 184
Беклин А. 96
Белинский В. Г. 55, 68, 81, 93, 118, 122, 124, 170, 171, 180, 181, 244, 288, 297, 301, 302, 306, 307, 332, 333, 348, 355, 369, 390, 396, 401, 402, 408, 410, 413, 420, 426, 428, 433, 439, 440, 446, 470, 471, 474, 487, 563, 574, 585, 608, 618, 620, 621, 622, 623, 669, 670
Белл Д. 191, 265
Белов С. В. 462, 474
Белый Андрей 188, 288, 297, 299, 308, 452, 484, 485, 486, 487, 488, 517, 628, 629, 632, 633, 667
Белодубровский Е. Б. 657
Бельгард аббат 376
Беляев А. Н. 667
Беляк Н. В. 413
Бенеш О. 63, 73
Бенкендорф А. Х. 405
Бентли Дж. 26
Бенуа А. Н. 288, 297, 301, 315, 344, 401, 491, 492, 494, 495, 496, 509, 510, 514, 517, 524, 536, 547, 555, 570, 572, 582, 629, 630, 646, 657
Бенуа Ю. 657
Берг Л. 647, 663
Бергман И. 104
Бердяев Н. А. 156, 186, 321, 369, 447, 482, 485, 487, 498, 511, 561, 562, 564, 565, 566, 614, 615
Беридзе А. 129
Берковский Н. 178, 454, 629
Бернар С. 238
Бернар Шарль 226
Бернарден Ж.-А. 314
Бернини Дж. Л. 79, 242
Бернулли Д. 326
Бернштейн Б. М. 38, 41, 482
Бертельс Д. Е. 68
Беспалых Ю. Н. 350
Беспятых Ю. Н. 327, 330, 339, 342
Бестужев А. А. 410, 563, 578, 579
Бетховен Л. 242
Бехтерев В. 499, 648
Бецкий И. 374, 376
Бжезинский З. 265
Библер В. С. 200, 204
Бидструп Х. 103
Биллингтон Дж. 489
Бирюков Б. В. 30
Бишер ле 216
Благово Н. В. 657
Бланшар А. 225
Блок А. 301, 303, 3-04, 436, 464, 487, 490, 495, 501, 510, 511, 513, 515, 516, 517, 566, 568, 580, 582, 583, 629, 631
Блюм А. 214, 220
Боборыкин П. 561
Богданов А. 272, 282, 485, 487, 521, 566
Богословский М. М. 320
Бодлер Ш. 183
Бодуэн де Куртене И. А. 462
Божерянов И. 296, 343
Боккаччо Дж. 73, 75
Бомарше П. О. 80, 89, 90, 242
Бонапарт Луи 245

Борисов Е. 467
Борисова Е. А. 465, 511, 523, 541
Борисова Е. Н. 467, 607
Борисова М. А. 316
Боровский В. В. 388, 489, 564
Бородай Ю. М. 283
Бородин А. 495, 558
Бортнянский Д. 383
Босс Абраам . . . 81, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 235, 236
Боткин С. 300
Боткин Л. М. 297
Боткин В. 401, 621, 622, 623
Боулдинг К. 191
Боцяновский В. 480
Брагина Е. А. 23
Брагинский И. С. 64
Браманте Д. 72
Брандт Р. Ф. 351, 354
Брем А. 463
Брехт Б. 103, 199
Бридель Ф. 298
Бродель Ф. 23, 298, 578
Бродский И. 198, 480, 514, 534, 535, 582, 663
Брокгауз Ф. 463
Брокгауза и Ефрона. 496, 573
Брудер К. 192
Брук Я. В. 334
Брунеллески Ф. 72
Бруни Л. 657
Бруни Ф. 118
Бруно Дж. 162
Брушлинский А. В. 283
Брэ Р. 234
Брюллов А. П. . 300, 302, 401, 420, 436, 465, 550, 556, 622, 624
Брюллов К. 118
Брюнетьер Ф. 225
Брюс П. 350
Брюс Я. В. 354
Брюсов В. 126, 131, 477, 490, 629, 669
Брянцев А. 652
Буало Н. 170, 213, 229, 231, 234
Бубер М. 205, 274, 454
Бужинский Г. 348, 354, 521
Булгаков М. 199, 202, 204, 272
Булгаков С. 487
Булгарин Фаддей 409
Булкин В. А. 69
Бунин И. 124, 538, 636
Бунин М. С. 538
Буняковский В. 407
Буркхард Я. 297, 483
Бурнашев В. 328
Буров А. 74
Бурсов Б. 124, 125
Бутлеров А. 461
Буш Э. 83, 103
Бэкон Ф. 186, 217, 227, 282, 356
Бэлза И. Э. 93
Бюнюэль Л. 187
Бюффе Б. 298, 300
Бюффон Ж. 187

В

Вавилов Н. 648
Вавилов С. 309
Вагнер Р 92, 93, 138, 178
Вазарелли В. 180
Вазари Дж. 182
Вайда А. 197
Валицкая А. П. 115, 118, 366, 426
Валк С. 663
Валлен Деламот Ж. 533
Валлерстайн И. 23, 26
Ван Гог В. . . . . .
Ван Дейк. 82
Ванслов В. В. 91
Вартанов А. 101
Василенко С. 432
Василенко Т. 458
Васильев Г. Н. 296, 297
Васильев Федор 555
Васнецов А. М. 305, 492, 496
Васнецов В. 498
Ватто А. 82
Вацуро В. Э. 611, 664
Введенский А. И. 496, 498
Вебер Ф.-Х. 331
Веберн А. 107
Ведерников А. С. 539
Веерт Г. 251
Вейдле В. 329
Вейтбрехт И. 326, 379
Веккер Л. 582, 663
Веласкес Д. 79, 80, 82, 89
Велланский Д. 406, 407
Велыпа В. 192
Вельфлин Г. 79, 80, 88, 167, 175
Вельямович Вл. 443

Венгеров С. А. 486, 562, 649
Веневитинов Д. 118
Вергунов А. П. 559
Верди М. 262
Верейский Г. С. 659, 665
Верлен П. 92, 186
Вермеер Я. 82, 167
Вернадский В. 663
Верне К. Ж. 557
Вероккио А. 75
Веронезе П. 225
Верстовский А. П. 403, 404
Вертинский А. 582, 639
Веселовский А. Н. 48, 49, 462
Виардо П. 238
Вивальди А. 90
Виельгорский М. Ю. 436
Визе Ж. 238
Вико Дж. 483
Виндельбанд В. 485
Виноградов В. В. 578, 581
Виппер Б. 364
Виппер Ю. Б. 78, 84, 90
Виролайнен Л. 413
Владимиров И. 115, 480
Воейков А. Ф. 409
Волкова М. 609
Волконская М. 594
Володин А. 653
Волошин М. 491, 495, 591, 636
Вольтер Ф.-М. А. 361, 365, 372, 373, 564, 584
Вольфсон Л. Ф. 275
Воронихин А. 300, 364, 411, 420, 421, 436, 529, 540
Воронов А. 374
Воронцова-Дашкова Е. 574
Врубель М. 178, 490
Выгодский А. 243
Выгодский Л. С. 283
Высоцкий Вл. 196, 271
Вяземский П. 413, 557, 574, 609, 610

Г

Габашвили Т. 129
Гаварни П. 95
Гаврилова Е. И. 555
Гагарин Г. 436
Гаджибеков У. 130, 131, 132
Гаджиев А. А. 65, 66, 126
Гайдебуров П. 502
Гайдн Й. 90
Гаккель Л. 668, 669
Галактионов С. Ф. 395, 558
Галансков С. 555
Галеев Б. М. 138
Галилей Г. 162
Галич А. 196, 264, 406, 407, 408, 420, 426, 427, 428, 473
Гаман Р. 99, 179
Гамзатов Расул 273
Ганслик Э. 96, 178
Гарбель А. 463
Гаркнесс М. 245, 246, 251, 252, 253, 257, 258
Гартман Н. 281
Гартунг И. 379
Гаршина Е. 595
Гаршин В. М. 582, 631
Гаспаров М. 148
Гассенди П. 212, 226, 227, 237
Гаттамелат (Эразмо да Нарни) 75
Гауди А. 199
Гачев Г. Д. 68
Гваттари Ф. 203
Гвоздев А. 664
Гейзенберг В. 272
Гейне Г. 92
Гессе Г. 103
Ге Н. Н. 448, 449, 451, 455, 456, 473, 566, 591
Гегель Г. В. Ф. 24, 43 143, 175, 186, 244, 256, 257, 401, 426, 443, 464
Гедель К. 23
Гейман В. Г. 328
Гейне Г. 92, 251, 260
Геллер Е. С. 30
Гендель Г.-Ф. 85
Генрих І. 237
Георгиевский П. Е. 426
Георги И. Г. 314, 521, 522, 578
Гербарт И. Ф. 467
Гердер И. Г. 242, 483
Герман К. 406
Герман А. 653
Гермонт Г. 549
Герцен А. 122, 268, 288, 297, 302, 355, 364, 394, 401, 407, 443, 445, 463, 464, 470, 554, 563, 564, 584, 585, 620, 623, 624, 625, 635, 669
Гершензон М. 487
Герье В. 322
Гессе Г. 96, 103, 184, 273
Гессен С. 497

Гёте И. В. 79, 82, 85, 182, 368, 393
Гизе М. Э 321, 327, 338
Гийе де Сен-Жорж 213
Гилберт К. 261
Гилленбург 373
Гинзбург Д. 573
Гинзбург И. 558
Гинзбург Лидия 652
Гиппиус З. 480, 517, 629, 633
Глазычев В. 102,300
Глинка М. 123, 158, 300, 402, 403, 404, 420, 432, 436, 495, 556, 622
Глинский Б. В. 460
Глюк К. В. 85
Гмелина И. Г. 326
Гнедич Н. 340, 579
ГоббсТ. 217, 218, 219, 242
Говоров С. 132
Гоген П. 183, 184
Гоголь Н. 92, 118, 121, 123, 172, 181, 195, 288, 299,303, 304, 308, 343, 344, 350, 355, 389, 394, 396, 399, 400, 402, 410, 411, 413, 419, 428, 431, 433, 439, 442, 445, 447, 472, 487, 503, 543, 551, 586, 613, 618, 628, 629, 633, 635
Гойя Ф. 167
Голиков И. 314
Голицын В. 343
Голицын Д. 379
Голлербах Э. 480
Головин А. Я. 496, 508
Голубков В. 245
Гольденвейзер А. Б. 595
Гольдзамт Э. 97
Гольдони К. 89
Гольдштейн С. Н. 456
Гомер 393
Гонкур 95
Гончаров И. 121, 180, 302, 455, 471
Гордин М. 413
Гордин А., Гордин М. 297, 405, 430
Горностаев Н. 245
Городецкий Б. П. 413
Горохов В. А. 559
Горский А. 124
Горфункель А. Х. 65, 66, 70
Горький М. 125, 147, 181, 477, 484, 503, 566, 568, 586, 591, 599, 602, 646, 647, 649
Готье Т. 178, 404, 411, 550
Гофман Т. А. 92, 93, 203, 272
Гофман Э.-Т. 272
Грабарь И. 317, 344, 364,373, 484, 525, , 540, 544
Гранин Д. 652, 662
Грановский Т. 407, 584
Граудина Л. К 426
Гребенка Е. 551
Гревс И. 667
Гредескул Н. А. 487
Грез Ж. Б. 82
Греко Эль. 83
Греков Б. 648
Гретри А. 85
Греч Н. И. 409
Грибоедов А. 128, 394, 419, 471, 600
Григорович Д. 431, 432
Григорьев А. 556
Григорьев Аполлон 455, 527
Григорьев А. 619
Григорьев Б. 512
Гримм Д. 657
Гримм Э. 657
Гриммельсгаузен Г. Я. К. 80
Гринцер П. 148
Гро А. Ж. 94
Гроссман Л 448, 452, 453, 588
Грот Н. 496
Грэнт-Эллен Б. 179
Губер П. Г 419
Гуковский М. А. 20, 663
Гуковский Г. А. 348, 351, 363, 578
Гумбольдт В. 147
Гумилев Н. С. 318, 558, 581, 582, 583, 648, 649
Гумилев Л. 143, 273, 318, 639
Гурамишвили Д. 130
Гуревич А. Я. 17, 22, 56, 65
Гуттузо Р. 103
Гюйо Ж. 160
Гюрджан А. 130

Д

Давид 83, 94, 242
Давидович В. Е. 30
Давыдов В. Н. 493
Да Жио 375
Дайксель А. 323
Дали С. 106
Данилевский Н. 415, 466, 483, 626
Данилова И. Е. 74, 75, 87

Дарвин Ч. 145, 463
Даргомыжский А. 121, 300, 420, 436, 495, 556
Дарендорф Р. 191
Дашкова Е. 361, 379, 575
Дворжак М. 72
Дебюсси К. 180
Дегуров А. А. 406
Дезарг Ж. 218, 219, 220, 224
Декарт Рене 156, 178, 186, 212, 226, 227, 237, 282, 340, 375
Деларош П. 98
Делез Ж. 203
Дельвиг А. 574
Демаре де Сен-Сорлен. 214, 234
Дементьева А. 595
Демин А. С. 115, 119
Демут-Малиновский В. И. 436
Деньер А. 475
Державин Г.Р. 117, 296, 329, 386, 418, 436, 555, 557
Державин К. 664
Державин Н. С. 663
Десницкий В. 245
Дессуар М. 179
Дефо Д. 80, 82, 89
Джеймсон Ф. 190, 265
Дженкс Ч. 192, 198, 199, 272
Дживилегов А. К. 66
Джойс Д. 104
Джорджоне Б. де К. 73, 87
Дибир-Кади Хунзахский 129
Дидро Д. 79, 80, 82, 89, 90, 162, 170, 171, 182, 215, 219, 234, 236, 238, 244, 357, 373, 426, 584
Диккенс Ч. 180, 299
Дильтей В. 13, 19
Дмитриев И. 609
Дмитриева Н. А. 106, 107, 108
Днепров В. 80, 88, 138, 187, 455, 474
Доброклонский М. 663
Добролюбов Н. 122, 244, 377, 426, 433, 442, 467, 590
Добужинский М. В . . 294, 469, 481, 496, 514, 524, 525, 549, 630, 644, 646, 657
Довженко А. 178
Догель В. 663
Додин Л. 653
Долгополов Л. К. 524
Должанский А. 458
Домье О. 95, 98
Донателло 72, 75
Достоевский Ф. М. . . . . ix, 121, 137, 181, 183, 206, 239, 288, 299, 302, 303, 304, 390, 393, 399, 402, 414, 415, 418, 433, 439, 441, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 454, 455, 456, 458, 465, 467, 468, 470, 473, 474, 475, 483, 495, 500, 501, 503, 512, 514, 549, 551, 563, 564, 566, 589, 592, 597, 627, 628, 629, 632, 634, 635
Дружинин А. 556
Друскин М. С. 515, 517, 528
Дьяков В. Я. 68
Дюма Александр 411, 556
Дюрер А. 70, 71
Дягилев С. 507, 582, 635

Е

Евангулова О. С. 341, 343, 357
Евдошвили И. 128
Евсина Н. А. 442
Екатерина II 68, 241, 296, 318, 321, 346, 352, 360, 361, 362, 363, 367, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 383, 384, 388, 429, 443, 522, 572, 574, 607, 635
Елагин И. П. 296
Елизавета 364, 429, 607
Елпатьевский С. Я. 480
Ерасов Б. С. 22, 23, 24
Ерман Л. К 462
Еропкин П. 359
Есенин С, ... 273
Ефремов И. 282
Ефрон И. 463

Ж

Жансон Д. 200
Жданов Ю. А. 30
Желябов А. И. 590
Жене Ж. 183
Жирмунский В. М. 81, 85, 500, 648
Житков Б. 652
Жихарев М. И. 587, 616
В. Жуковский 118, 202, 418, 436, 555, 608

З

Заболоцкий Н. А. 495
Заборов Б. 203
Зайденберг Р. 191
Зальцман П. Д. 670

Замалеев А. Ф. 587
Замятин Е. 648, 658
Засулич В. 442, 596
Захаров А. Д. . . . 420, 421, 436, 522, 530, 540
Зворыкин А. А. 18
Зданевич И. М. 647
Земпер Г. 99
Зеньковский В. В. 363, 406
Зиммель Г. 485
Зиновьев Г. 660
Знаменовская Т. П. 65, 66, 80, 81
Золя Э. 95, 180, 181, 260, 299
Зон Б. 652
Зоркая Н. М. 124
Зощенко М. 649, 661
Зубов А. Ф. . . . 324, 325, 345, 352, 521, 534
Зубов В. 502
Зыбайлов Л. К. 276

И

Иванов А. 118, 172, 363, 384, 390, 411, 420, 452, 482, 485, 487, 511. 523, 565, 582, 583
Иванов-Разумник Р. В. 390
Иванов Вяч. 292
Иванов Д. 622
Изгоев А. 443, 479, 487
Иконников А. В. 97, 104, 307, 295, 527, 536, 539, 548
Ильинская И. М. 289
Иовчук М. Т. 31
Иогансен М. 530
Ион Э. 18
Ионеско Э. 104, 184
Иоффе А. 499, 558, 647
Иоффе И. И. 63, 86, 138, 663
Иоффе О. 663
Исаков С. К. 480
Истомина Е. И. 420
Исупов К. Г. 306, 613, 632

Й

Йон Э. 18

К

Кавелин К. 568
Каган М. С 14, 18, 26, 29, 31, 34, 36, 40, 41, 43, 45, 48, 65, 68, 70, 76, 78, 79, 80, 81, 89, 90, 95, 101, 275, 277, 283, 291, 427, 428, 454, 626
Казаков М. 117
Казаков Н. И. 618
Казбеков С. С. 132
Казовская Т. М. 576
Казовский Г. И. 573, 574
Кациржик Е. И. 324
Какабадзе Д. 129
Калло Жак 212, 215, 242
Кальдерон П. 85, 167
Каменский А. Б. 15, 50, 372
Камерон Ч. 533
Кандинский В. 106, 178
Кант И. 79, 88, 146, 178, 186, 206, 242, 244, 254, 281, 283, 375, 427, 483, 496
Кантемир А. 116, 348, 365, 582
Канторович Л. 663
Капица П. 647
Капнист В. В. 557
Каптерева Т. П. 51
Караваджо Л. 222
Карамзин Н. 120, 369, 379, 384, 386, 390, 584, 608, 609, 610, 628
Каргер М. 663
Кареев Н. , ... 462, 648
Каррика В. 475
Карягин А. А. 78
Катенев В. 612
Катков М. 442, 568, 625
Каус О. 447
Каутская М. . . . 245, 246, 251, 252, 257, 258
Кафка Ф. 104
Качалов Н. 657
Кваренги Д. 117, 548, 669
Келдыш Ю. 383
Келле В. Ж. 19, 25
Кес Д. 430
Ким Ю. 196
Киплинг Р. 184
Кипренский О. А. 118, 434, 436, 437
Киреевский И. 618
Киркегор С. 183
Киршенбаум Ж. 199
Кистяковский Б. 487
Китанина Т. М. 461, 553
Клейборт Л. М. 597
Климовицкий А. 458
Клушин А. 361
Клюев Н. 495

Ключевский В. О. 14, 15, 315, 316, 322, 341, 342, 348, 350, 390, 454, 615
Клячкин Е. 196, 582
Маркс К. 12, 13, 36, 57, 82, 147, 156, 218, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 262
Княжнин Я. 383
Князева Е. Н. 275
Князьков С. 329, 346, 349, 607
Кобак А. 640
Ковалев С. 663
Ковалевская С. 464, 593, 594, 595
Ковалевский М. М. 487, 496
Ковальзон М. Я. 19, 25
Коган Л. Б. 31, 295, 296
Кожинов В. В. 67, 88
Козельский Я. . . 116, 365, 366, 372, 382, 387
Кокоринов А. Ф. 385, 387
Колесов В. В 307, 518
Коллеоне Б. 75
Колло 388
Колло М. 238
Колпинский Ю. Д. 85
Кольман К. И. 397
Кольцов А. 123, 158
Комаров В. 663
Комелова Г. Н. 388, 521
Комиссаржевская В. 502
Комитас (Согомон Кеворки Согомонович) . . 131
Конашевич В. 652
Конев В. А. 31, 43
Конен В. 85, 86, 91, 93
Кон И. 347
Коноппи А. 531
Конрад Н. И. 65, 67, 663
Конт О. 24, 143, 176, 181, 186, 238, 443, 464, 467, 496
Конфуциус 375
Коншин Н. 611
Копанев А. И. 412, 421
Копелевич Ю. Х. 320
Копелевич Ю. Ч. 326
Коппола Ф. 197
Корбюзье Ле 104
Корганов В. Д. 127, 133
Коренев И. 115
Корнель П. 54, 85, 167, 212, 213, 236
Корогодский З. 668
Короленко В. Г. 568, 627
Коротков Н. З. 40
Корреджо А. де 223
Корчной В. 663
Котляр Е. 301
Кочедамов В. И. 530, 538
Кошелева О. Е. 365
Кошутич Р. 578
Крадин Н. Н. 16
Крамской И. Н. 302, 304, 456, 457, 473, 566, 591
Краснобаев Б. И. 318, 327
Красовская В. 404, 506, 507
Красовский А. 420, 421, 431
Крачковский И. 648, 663
Крашенинников С. 381
Крестовский 551
Кристеллер П. 164
Кронеберг И. 118
Кропоткин П. 590
Крылов И. 117, 361, 383, 394, 418, 419, 499, 534, 557
Крюйс К. 342
Крюков А. 432, 458
Кугель А. Р. 600
Кузнецов П. 514
Кузьмин Н. В. 590
Куклярский Ф. 485, 490
Кукольник Н. В. 622
Кулибин И. 327
Кулизаде З. А. 62
Куманев В. А. 656
Кун Г. 261
Кун Дзы 375
Куницын А. 405
Купреянова Е. Н. 117, 119
Курбатов В. 411, 526, 534, 549
Курбе Г. 95
Курдемов С П. 275
Курицын В. 191
Курмачева М. Д. 115
Курокава Н. 104
Куросава Акиро. 273
Кустодиев Б. М. 510, 648
Куфаев М. Н. 463, 472
Кушелев-Безбородко Г. 556
Кушнер А. 641
Кшесинская М. 557
Кюстин де 429, 537, 550, 621

Л

Лабрюйер Жан де 82
Лавров П. Л. 442
Лавровский Н. 377
Лагерфельд К. 199
Лакан Ж. 203
Лам В. 183
Ланин А. В. 549
Лансере Е. Е. 504, 524
Лаппо-Данилевский А. С. 500
Лапшин С. 497, 602, 646, 647
Лапшин И. И. 282, 497
Лар П. ван 420
Ларин Б. А. 578
Ларош Г. А. 420
Лассаль Ф. 245, 249, 251, 252
Лафарг Поль 244
Лебедев В. В. 652, 653
Лебедев С. 499, 647, 663
Лебедева Е. Н. 387
Лебедев Е. 652
Леблон Ж.-Б. 344, 530, 359
Ле Брен Ш. 212, 213, 216, 221
Ленен Братья 90
Левая Т. 493
Леви-Брюль Л. 147
Левин Ю. 471, 649
Левинсон-Лессинг В. Ф. 320
Леви-Строс К. 147
Левицкий Д. Г. 371, 385, 389, 566, 567, 575
Левицкий С. А. 340, 347, 373, 374, 375, 562
Левицкий Д. 165
Левонян Г. 129
Легре Ж. 629
Лейбниц Г. 322, 323, 340
Лейкина-Свирская В. Р. 462, 477, 499, 500, 568, 569, 598, 599
Лелевич Г. 443
Ленэн Луи. 89, 212
Ленин В. И. 12, 13, 35, 40, 102, 112, 115, 121, 122, 128, 137, 195, 227, 252, 260, 261, 262, 299, 369, 443, 482, 487, 488, 489, 491, 493, 589, 604, 645, 658
Ленинсон-Лессинг В. Ф. 320
Ленц Э. 81, 407, 461
Леонардо да Винчи 70, 71, 72, 74,75, 79, 87, 164, 217, 218, 222, 223, 224, 228, 338
Леоне С. 197
Леонтьев К. 614, 626
Леонтьев Николай 375
Лермонтова М. 118, 186, 300, 302, 410, 413, 419, 428, 436, 472, 503, 508, 587, 589, 612, 613
Лесаж А. Р. 80
Лесгафт П. 568, 599
Лесевич В. 463, 464
Лесков Н. С. 300
Лесневский Ст. 626
Лессинг Г. Э. 82, 85, 87, 89, 90, 122, 170, 242, 407
Ливанова Т. 86, 390
Лимонов Э. 183
Линней Карл. 156, 174, 375
Линник И. В. 81
Лиотар Ж. Ф. 187
Лисаковский И. Н. 80
Лисовский В. 387, 530
Лифарь С. 510
Лифшиц Мих. . . 243, 245, 246,247, 256, 257
Лихачев Д. С. 56, 67, 83, 115, 117, 119, 124, 158, 526, 534, 535, 554, 559, 567, 568, 657
Лихачева Е. 374, 574
Ло Гатто Э. , ... 644
Лозинский М. 649
Локк Дж. 376, 377, 610
Ломоносов М. 116, 117, 301, 327, 338, 339, 340, 357, 366, 376, 380, 381, 382, 386, 423, 436, 461, 530, 579, 581, 582, 607, 612, 649
псевдо-Лонгин. 155
Лоос А. 98
Лопатин Г. А. 466
Лопе де Вега 72
Лосев А. Ф. 65, 155, 241
Лосенко А. 117
Лотман Ю. М. 17, 308, 335, 338, 339, 347, 413, 609, 610
Лукирский П. 647
Лукомский Г. К. 525, 526, 541, 542
Лукьяновский Б. 245
Луначарский А. В. . . 98, 179, 244, 245, 246, 420, 470, 485, 544, 565, 566, 602
Лунин Н. 481, 485, 663
Лунин А. Л. 528
Луппов С. П. 317, 348
Лурье С. 663
Лурье Л. 640
Львов Н. А. 114, 338, 557, 567
Львова Е. И. 346

Людовик XIV 212
Люлли Ж. Б. 85, 87, 212

М

Мавродин В. В. 317, 663
Мазарини Дж. 212
Майков А. 618
Маймин Е. 617
Макарова Н. 663
Макарьев А. 652
Макнил В. 26
Макогоненко Г. П. 117, 119, 402
Малевич К. 182, 514, 576
Малиновский К. В. 555
Малютин С. 496
Малявин Ф. 498
Мамардашвили Мераб. 273
Мандельштам О. 334, 478, 655
Манн Т. 91, 96
Манн Ю. В. 118
Манро Томас 246, 262
Мансар Фр. 212
Маньковская К. Б. 191, 276
Марголис Ю. Д. 289, 318, 327
Мариани С. 200
Маркарян Э. С. 18
Маркес Г. 272
Марков А. 461
Маркс К. 12, 13, 16, 24, 36, 39, 57, 65, 66, 82, 116, 134, 135, 143, 147, 191, 217, 218, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 292, 333, 355, 443
Маркс К., Энгельс Ф. 355
Маркузе Г. 275
Марр Н. 648
Мартынов И. 118
Маршак С. 303, 582, 649, 664, 652
Масуда Е. 265
Матвеев Ал. 547
Матвеева Н. 196
Маттесон И. 86
Матье М. 196
Маутхаузерова С. 115
Махаев М. 319, 555
Май Карл. 657
Маяковский В. 125, 182, 299, 477, 490, 634, 647
Медынский Е. 600
Межуев В. М. 18
Мей Л. 556
Мейерхольд Вс. 477, 481, 493, 635, 647
Мейлах Б. С. 33, 208, 413
Мейлах М. 202
Менделеев Д. И. ..407, 460, 461, 463, 499, 568, 571, 635
Менцель А. 95
Мень А. 293
Мережковский Д. С. 188, 288, 440, 446, 483, 484, 487, 488, 489, 490, 508, 509, 511, 568, 629, 634
Мерзляков А. 118
Меринг Ф. 244, 245, 601
Метерлинк М. 96
Метнер Э. 497
Мец А. 68
Мечников И. 461
Мещанинов И. 663
Микельанджело 74, 223
Миклухо-Маклай Н. 499
Миль Д. Ст. 594
Милле Ф. 95
Миллер Г. 377, 381
Миллер О. 568
Милль Д. С. 443, 464, 467
Милюков П. Н. 329, 330, 343, 349, 350, 381, 394, 484, 487
Минченков Я. Д. 601
Миньяр П. 216, 221
Миськевич Г. И. 426
Михайлов Н. 595
Михайлов А. Д. 53
Михайловский Н. 432, 442, 443, 528, 532, 535, 536, 538, 562, 563, 600
Михалков Н. 197
Мицкевич А. 303
Мичурин И. 279
Мишлен Жан 212
Мишле Жуль. 297
Модзалевский Л. 657
Моисеенко Е. 652
Молок Ю. 308
Мольера Ж. Б. ... 56, 82, 85, 87, 166, 212, 213, 216, 232, 237, 600
Моль А. 186
Монас С. 318
Мондриан П. 106
Монтан Ив 196, 271
Монтеверди К. 85
Монтень М. 377

Монтескье Ш.-Л. 373
Монферран О. Р. 238, 548
Мор Томас. 75
Моран А. де. 49, 53, 77, 94
Морозов Н. 599
Морозов Б. Н. 365
Морозов С. 99, 475
Моррис Уильям 97
Морпурго-Тальябуэ Г. 262
Мотрэ де ла О 323, 607
Моцарт В. А. 79, 85, 86, 242
Мравинский Е. 653, 664, 665
Мрожек С. 184
Мугинштейн М. Л. 302
Муратов Г. 482
Муратова К. Д. 125
Мурина Е. Б. 74, 511
Мусикийский Г. С. 335, 388
Мусоргский 495
Мусоргский М. 121, 123, 181, 454
Мюллер А. П. 344
Мюнстер А. 473
Мюррей Р. 191
Мясищев В. 663
Мясоедов Г. 601
Мятлев В. 557
Мятлев П. 557

Н

Набок И. 185
Набоков В. 536, 638
Наваррская Маргарита 75
Надеждин Н. 118
Назарова Л. 410
Назарян Е. 129
Налбандян М. 132
Наливайко Д. С. 117
Наливкин Д. 647
Наполеона. 94, 238
Нартов А. К. 321, 326, 336, 337
Нарышкин Л. 557
Недошивин Г. А. 106, 107, 138
Некрасов Н. 91, 93, 97, 121, 158, 302, 303, 399, 442, 456, 471, 487, 503, 618, 625
Нелидова Е. Н. 389
Немирович-Данченко В. И. 124, 493
Нессельштраус Ц. Г. 49, 52, 55
Нестеров М. 172, 498
Неупокоева И. Г. 91, 93
Нефертити 152
Никитенко А. В 408, 409, 423, 557, 617, 620, 625
Николадзе Я. 130
Николаев Н. 386
Николай I 124, 587
Николай II 491
Нисерон Ж.-П. 220
Ницше Ф. 183, 498
Новер Ж. Ж. 87
Новиков Н. 116, 238, 363, 366, 376
Новиков А. И. 442, 570, 591
Нуцубидзе Ш. И. 62, 126, 127
Нэсбитт Д. 275

О

д'Обиньяк 234
Обломиевский Д. 82, 84, 90
Обнорский С. П. 578
Обручев В. 647
Овнатанян А. 127
Овсов А. 388
Овсянико-Куликовский Д. Н. . . . 487, 567, 576
Овсянников Ю. М. 328, 468
Овчинникова Е. А. 587
Оганнисян Р. 128
Огарев Н. П. 407, 624, 625, 628
Одоевский В. 118, 436, 617, 618
Одоевцева И. 582
Одуа О. 314
Окладников А. 146
Окуджава Б. 196, 271
Оленин А. 557
Ольденбург А. 462
Орбели И. А. 648, 659
Орбелиани Г. 128
Ордина-Нащокина А. 343
Орлов А. 663
Орлова К. 587
Орлов П. А. 386
Орловский А. 118, 436
Ороско Х. 103
Ортега-и-Гассет Х. 136, 184, 200, 270
Османов М. Э. 131
Остерман А. 379
Стрижак О. 303
Островский А. 181, 302, 432, 503, 600, 619
Островский Н. 121
Остроумова-Лебедева А. П. 304, 411, 514, 524, 534, 548

П

Павел I. 15, 16, 411, 421, 429, 535, 556
Павленков Ф. 463, 474
Павленко Н. И. 113
Павлова Анна 507
Павлов И. 300, 499, 635, 647
Павлов Т. 145
Павлюченко Э. А 594, 595, 596
Паганини Н. 249
Пакстон Д. 99
Панаев И. 551, 618
Панаева А. 623
Панин Д. 206
Панина С. 600
Панов М. В. 580
Панофский Э. 63, 73
Пантелеев Л. Ф. 594
Панченко А. М. 56, 116, 158
Паскаль Б. 242
Пастернак Б. 345, 56, 5915
Патерсен Б. 420
Пахомов А. Ф. 655
Пашкевич В. 383
Пекарский П. 320
Перголези Дж. Б. 85
Переплетчиков В. 496
Перов В. Г. 24, 121, 181, 441
Перов Ю. В. 24
Перро Ш. 182, 213, 216, 221
Персье Ш. 94
Пёрселл Г 85
Перуджино П. 222
Петипа М. 238, 582
Петр I ix, 14, 15, 16, 68, 110, 142, 165, 241, 287, 288, 305, 306, 307, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 335, 338, 340, 341, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 359, 361, 363, 366, 368, 372, 373, 374, 377, 379, 380, 381, 384, 394, 398, 399, 403, 404, 412, 414, 429, 443, 446, 460, 461, 483, 521, 522, 524, 530, 533, 540, 541, 545, 554, 556, 561, 568, 570, 572, 587, 591, 605, 607, 609, 611, 612, 614, 615, 616, 617, 618, 620, 621, 624, 626, 627, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 643, 644, 667, 668, 669
Петрарка 75, 163, 164
Петрашевский М 551, 612
Петров В. 461
Петров-Водкин К. С. 558, 645, 646
Петров М. Т. 69
Петров П. Н. 329, 360
Петровская И. 502, 503
Петрункевич И. И. 487
Пештич С. Л. 348
Пиаф Эдит 196, 271
Пиано Р. 104
Пивоваров Ю. С. 626
Пивоев В. М. 24
Пигарев К. 93
Пикассо П. 183, 202
Пико делла Мирандола 79
Пиксанов Н. К. 303, 304
Пиль Роже де . . . 213, 216, 221, 222, 223, 225
Пинский Л. Л. 65, 75
Пиросманишвили Нико 129
Пироцкий Ф. 461
Писарев Д. 118, 122, 426, 442, 443, 576, 590, 592
Писемский А. 556
Корнель П. 237
Плавильщиков П. 114
Платон. 155
Платонов А. 565
Платонов С. Ф. 320, 321
Плетнев П. 339, 396, 406
Плеханов Г. В. 12, 244, 245, 339, 402, 416, 443, 447, 484, 498, 585, 599
Плисецкая М. 198
Плотин 155
Плутарх. 373
Погодин М. 595
Погожев А. В. 462
Покровский И. 482
Покровский М. 485
Полевой К. 436
Поленов Д. В. 557
Полетаев Е. 566
Поликарпов Ф. 347
Поликлет 155
Полонская Е. 649
Полунин В. 653
Полянская М. И. 558
Померанц Г. 65
Помпиду Ж. 104
Поп А. 375
Попов А. 461, 499, 569
Попов Г. 558
Поповский Н. 327, 376, 386

Попов Н. 502
Поппер К. 192, 209, 264
Порошный С. 390
Поршнев Б. 347
Посошков И. Т. 354
Постников А. 529
Потебне А. 147
Праздников Г. А. 102
Предтеченский А. В. 316
Пригов Д. 202
Пригожин И. 175, 203, 206, 275
Прокопович Ф. 116, 120, 354, 379
Прокофьев С. 114, 199, 495, 582
Пропп В. 663
Прудон П. Ж. 94, 238, 443
Пруст М. 104, 186
Прутков Кузьма 445
Пугачев Е. 112, 372
Пукинский Б. К. 309, 354, 664
Пунин Н. 566, 576
Пунин А. Л. 552
Пуссен Н. . . . 83, 212, 213, 218, 225, 237, 557
Пуффендорф С. 348, 354
Пушкина . . 114, 118, 123, 124, 128, 158, 169, 179, 181, 182, 195, 202, 271, 288, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 314, 315, 325, 329, 333, 338, 339, 350, 355, 362, 373, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 406, 407, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 426, 427, 428, 429, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 445, 446, 447, 453, 454, 458, 468, 471, 472, 500, 503, 508, 511, 514, 515, 517, 518, 536, 545, 550, 551, 554, 556, 566, 574, 576, 579, 584, 586, 589, 590, 597, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 621, 624, 625, 628, 630, 634, 635, 637, 664
Пшавела Важа 131
Пыляев М. И. . . 313, 321, 360, 362, 364, 556, 557
Пыпин А. 568

Р

Рабле Ф. 158, 230
Рабус К. 433
Равдоникас В. 663
Равель М. 180
Радищев А. . . 89, 114, 116, 117, 120, 167, 238, 362, 367, 369, 372, 375, 376, 382, 384, 389, 390, 562, 563, 585
Радлов Н. Э. 497, 512
Райкин А. 653
Райс Т. Т. 330
Рамо Ж.-Ф. 85
Раппопорт С. 573
Расин 234
Расин Ж. 79, 85, 212, 213, 234
Растрелли 119, 364, 386, 388, 411, 528, 533, 545, 548, 557, 582
Раупах Э. 405
Рафаэль. 74, 164, 249, 557
Рахманинов С. В. 477, 515
Рейландер Э. 98
Ремарк Э.-М. 187
Рембо А. 95
Рембрандт Х. ван Р. 79, 82, 87, 167, 242
Репин И. Е. 121, 181, 453, 455, 473, 478, 495, 557, 566, 568, 571, 576, 577, 593
Рерих Н. 183, 308, 646, 657
Рескин Д. 97
Решетов А. М. 299
Ривейра Д. 103
Ривош Я. Н. 475
Риккерт Г. 13, 485
Римский-Корсаков Н. 121, 123, 158, 480, 498, 515, 558
Ринальди А. 386, 548
Рихман Г. 461
Рихтер С. 669
Ришелье А.-Ж. 212
Робертсон Р. 25
Робинсон Г. 98
Робинсон А. Н. 115
Робсон П. 103
Рогов А. И. 62
Роджерс Р. 104
Рождественский Вс. 649
Рождественский Д. 461, 499, 663
Розанов В. 484, 498, 511, 626, 628
Розеншильд К. 52, 72, 85
Рокотов Ф. 117, 384, 386
Роллан Р. 238, 601
Романов В. П. 628
Росси К. 300, 421, 430, 436, 530, 533, 540, 548
Ростовы. 580
Ротенберг В. С. 276
Роттердамский Эразм 30, 75, 164
Ртищев Ф. 343
Руа Э. 213, 229
Рубакин Н. А. 472, 597, 598, 602

Рубан В. 521
Рубенс П. 83, 242
Рубинштейн А. 474
Рузвельт Ф. 193
Рунич Д. 405, 406
Русаков А. И. 654
Руссо Ж.-Ж. 89, 270, 372, 387, 621
Руставели Ш. 62, 126, 127, 393
Рутенбург В. И. 65, 67, 68
Руффо М. 345
Рылеев К. 114, 118, 402, 419, 563, 586, 611
Рязанов Э. 202, 272

С

Савина М. 493, 558
Савинов А. 386
Савицкий П. 635
Савихин В. И. 602
Садовников В. С. 522, 523, 524
Саидов Г. 132
Салтыков-Щедрин М. 122,123, 181, 201, 300, 379, 445, 455
Самарин Р. М. 81, 90
Самарин Ю. Ф. 619, 620
Самойлов Д. 198
Сапожников А. П. 395
Сапрыкина Е. 91
Сарабьянов Д. В. 97, 333
Сарабьянов Д. 96, 97, 333, 511
Сараф М. Я. 102
Сартр Ж.-П. 106, 156, 281
Сарьян М. 129
Сахаров В. 245
Светлов Э. 293
Свиньин П. 323, 555, 538
Сегюр Л. Ф. 361, 362, 363
Сезан П. 181
Семенов Н. 647
Семенова Л. Н. 354, 355, 380, 420
Семенов-Тян-Шанский П. 499, 657
Семенов В. Л. 276
Сен-Симон А. 496
Сервантес М. де. 56, 79, 81, 82, 166, 242
Серов А. 122, 123, 304, 404
Серов В. А. 201, 478, 479, 480, 498, 506, 507, 524, 657
Сеченов М. 459
Сеченов И. 461
Сигал Н. А. 236
Сидур В. 203
Сикейрос Д. 103
Синьяк Поль 108
Синявский А. 416
Скабичевский А. 598
Скарлатти Д. 85
Скаррон П. 56, 90, 212, 232
Скарская Н. 502
Скобельцин В. 568
Скрябин А. Н. . . . 138, 178, 477, 490, 498, 515
Славинский М. А. 487
Слонимский М. 559, 648, 649
Смирнов Б. 653
Смоленский Я. 582
Смолетт Т 80
Сноу Ч. 13, 493
Соболев П. В. 426
Собчак А. А. 667
Сойкин П. 462
Соколов Э. В. 18
Соколов Б. Г. 640
Сократ 154, 155, 293
Солари П. А. 345
Соллертинский И. И. 86, 91
Соловьев В. 175, 179, 186, 343, 369, 415, 447, 466, 496, 498
Соловьев С. М. 343
Сологуб Ф. К. 495, 612, 646
Солсбери Г. 661
Сомов И. 407
Сомов К. А. 496, 580, 657
Сомов О. 118
Сорель Ш. vii, 80, 81, 90, 162, 166, 170, 212, 213, 214, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236
Софронова Л. А. 119
Сохор А. Н. 43
Спандарян С. 128
Спасский Б. 663
Спендиаров А. 131
Спенсер Г. 179, 181, 443, 464, 467, 590
Спирин Г. Ю. 473
Сталин И. В 228, 644, 645, 656, 658, 660, 661, 662, 663
Сталь Жермену де. 537
Станиславский К. 124, 601, 635
Станкевич Н. 407, 584, 621
Старобинский И. 86
Старов И. 529, 533
Стасов В. . 122, 421, 430, 436, 439, 455, 458, 475, 540, 548, 558, 573, 575, 576, 577
Стахорский С. 497

Стеклов В. 499
Стенгерс И. 175
Степанов Г. 582
Степанов Н. 445
Степанян С. 131
Степун Ф. 452, 497, 564
Стернин Г. 124, 445, 455, 480, 490, 491, 492, 494, 510, 511, 514, 541
Стила Р. 170
Столпнер Б. 245
Столпянский П. Н. 316, 380, 411, 543, 553
Стравинский И. 202, 304, 458, 495, 515, 528
Страда В. 488
Страхов Н. 466, 628
Строганов А. 379
Струве В. 648
Струве П. 482, 485, 487, 496
Суворов А. 536
Сувчинский Г. 635
Сумароков А. 117, 376, 383, 384, 386
Суриков В. 18, 454
Суровцев Ю. И. 41
Сухово-Кобылин А. 121
Сы Шу Ген 375
Сэнеан Л. 230

Т

Танеев С. И. 477
Тарасевич В. С. 661
Тарковский А. 198, 202, 272
Тарле Е. 648
Тасалов В. 99, 104
Татищев В. Н. 116, 339, 340, 344, 351, 354, 376, 378, 379, 381, 387
Теплов Г. Н. 365, 366, 376, 378, 382, 386
Тер-Марукян А. 130
Терц А. 416, 545
Тестелен А. 213
Тигранов Г. 130, 131
Тигранян А. 130
Тиллих П. 281
Тимирязев К. 463, 466, 631
Тимирязев К. А. 463, 466, 631
Тимм В. 436, 473
Тимонич И. А. 481
Тинторетто Я. 225
Тихонов Н. 664
Тициан В. 74, 164, 225
Тишкин Г. А. 318, 327, 595
Ткачев П. Н. 442, 595
Товстоногов Г. 198, 510, 652, 664
Тойнби А. 26, 143, 273
Толстой А. 282, 454, 582
Толстой Л. Н. 40, 121, 122, 125, 156, 160, 181, 187, 282, 299, 304, 390, 432, 436, 454, 455, 457, 473, 483, 485, 498, 503, 507, 558, 562, 565, 566, 568, 580, 582, 595, 600, 629, 635, 663, 664
Толстяков А. П. 462, 474
Тома де Томон Ж.-Ф. 238, 421, 529, 530, 540, 545
Томашевский Б. В. 399, 413, 587, 589, 663
Топоров В. Н. 308, 573, 574
Торвальдсен Б. 249
Торез М. 247
Тоффлер А. 265
Трауберг Л. 582
Тредиаковский В. 116, 165, 360, 366, 382, 386, 387, 521
Трезини Д. 165, 328, 344, 356, 359, 528, 582
Трепов Д. 569
Треттер Г. 537
Трифонов Ю. 12
Трифонов Ю. 12, 591
Троицкий С. М. 113
Тропинин В. А. 435, 436, 437
Троцкий Л. 660
Труайа Анри 318
Трубецкой Н. С. 635
Туган-Барановский М. И. 487, 496
Тугаринов В. П. 18
Туманян Ованес 130, 131
Тураев С. В. 79, 93
Тургенева И. 121, 175, 180, 304, 433, 471, 472, 503, 590, 591, 594, 618, 635
Турен А. 192, 265
Турчин В. 118, 436
Тынянов Ю. 500, 536, 649
Тэйлор Ф. 483
Тэн И. 92
Тюрго А. Р. Ж. 496
Тютчев Ф. И. 186, 415, 620
Тютчев А.С. 465
Тютчев А. Ф. 465

У

Уайльд О. 178
Уварова С. С. 124
Уваров М. С. 640
Уильямса Теннесси 187

Уитмен У. 95
Уланова Г. 304, 510, 582, 664
Улыбышев А. Д. 609
Ульяновы 585
Уорхол Э. 199
Урванов. 384
Успенский Б. А. 300, 335, 338, 339, 345, 347, 657
Устюгова Е. Н. 80
Утин Б. 568
Утитц Э. 179
Уткина Н. Ф. 464
Ухтомский А. 499, 648
Ушаков С. 115
Ушин А. А. 541, 553
Ушинский К. Д. 467

Ф

Фаворский А. 499, 663
Фадеева И. Е. 49
Фальконе Э. 238, 346, 361, 388, 582
Федоров Н. 626
Федоров-Давыдов А. А. 628, 629
Федоров Н. Ф. 627
Федосова Э. П. 594
Федотов Г. П . . 321, 454, 518, 561, 562, 564, 637, 638, 644
Федотова П. А. 121, 181
Федотова 121, 181, 300, 472, 644
Фейербах Л. 13, 426, 427, 443
Фелибьен А. 213, 220, 221, 222
Фелибьеном 216, 218
Феллини Ф. 104
Фельтен Ю. М. 411, 548
Феофана Прокоповича 68, 288, 309, 338, 339, 366
Феррье Ж.-Л. 200
Ферсман А. 647, 663
Фехнер Г. 255
Фешин Н. 480
Фигнер В. 599
Филдинг Г. 89
Филиппов Б. 287, 495
Философов Д. 480
Финдейзен Н. 474
Фирсов Б. М. 289
Фихте И. 175, 178
Флитнер М. 663
Флоренский П. 52, 172
Флоровский Г. В. 407, 563, 635
Фок В. 663
Фокин М. 124
Фолкнер У. 187
Фомин Е. 383
Фомин И. А. 383, 527, 646, 657
Фома Аквинский 189
Фонвизин Д. 117, 165, 237, 377, 471
Фонтен П. 94
Фонтэн А. 214
Форш О. 558
Фостер Хол. 190
Фохт-Бабушкин Ю. У. 39
Фрай Д. 73
Фрай Р. 179
Франк А. Г. 26
Франк С. . 333, 482, 485, 487, 497, 498, 591
Франкастель П. 71
Франклин Б. 156
Фревиль Ж. 247, 257
Фрейд З. 204,, 270, 446
Фрейлиграт Ф. 251, 260
Френкель Я. 657
дю Френуа. 216, 221, 223
Фридман Н. В. 400
Фриш С. 663
Фужерон Э. 103
Фукуяма Ф. 188, 273, 275
Фурье Ш. , ... 238
Фьораванти Р. А. 345
Фэвр Л. 51
Фюре Ф. 265, 266
Фюретьера А. 80, 89, 90, 166, 212, 216, 226, 232, 234

Х

Хайдеггер М. 281
Хаймен С. Э. 261
Хайченко Г. А. 123, 600, 601, 602
Хакен Г. 275
Харитонов Е. 272
Харитонов М. 202
Хармс Д. 202
Хара В. 103
Хассан И. 198
Хаузер А. 73
Хвольсон О. 461, 499, 657
Хейфец И. 652
Хилленберг Ст. 73
Хемингуэй Э. 187
Хемницер И. 557

Херасков М. 379, 386
Хлодовский Р. И. 56, 70
Хлопин В. 647
Хойслер А. 53
Хомяков А. 288, 369, 614, 616, 618
Хопрова Т. 432, 458
Хорос В. Г. 23
Хоружий С. С. 563
Хофферт Ф. 370
Хренов Н. А. 105
Худеков С. Н. 54

Ц

Цвейг С. 449
Цветаева Марина 394
Церетели А. 130, 132
Цимбаев Н. И. 609, 619
Цицерон 373, 386

Ч

Чаадаев П. Я. 403, 588, 616
Чавчавадзе А. 128
Чавчавадзе И. 130, 132
Чайковская О. 372, 374, 574
Чайковский П. 181, 201, 302, 304, 372, 374, 445, 457, 458, 474, 493, 559, 566, 635
Чалоян В. К. 126
Чаплин Ч. 103
Чаров А. Г. 41
Чебышев П. 407, 461
Чевакинский С. 364
Чекалевский П. П. 384
Черепнин Л. В. 113
Черная Л. А. 354
Чернецов Г. 422
Чернолуский В. 600
Чернышевский 122, 178, 202, 222, 235, 369, 407, 408, 471
Чернышевский Н. Г. 122, 135, 178, 202, 222, 235, 244, 369, 407, 408, 426, 427, 428, 442, 443, 445, 447, 462, 465, 467, 471, 473, 590, 591, 597
Чехов А. П. 124, 181, 480, 493, 503, 586, 591, 629, 635
Чехонин С. В. 650
Чивитико Б. 200
Чингисхана 635
Чистович И. 340, 349, 356
Чуковский К. 303, 557, 582, 648, 649, 652, 654
Чухаджян Т. 130
Чучмарев В. И. 323

Ш

Шабанова А. 594
Шагал М. 178
Шагинян М. 648
Шаляпин Ф. 477, 558, 646
Шамбре Фреар де 218, 223
Шамхалов И. 132
Шапинский В. А. 276
Шаплен Ж. 234
Шапорин Ю. 558
Шарден Ж. 80, 89, 90, 279
Шателен М. А. 461, 568
Шатобриан Ф. Р. де 214
Шаумян С. 128
Шахматов А. А. 462, 568, 578
Шварц Е. 649
Шведов С. С. 566
Швейдер В. 505
Шевырев С. 619
Шекспир 71, 75, 85, 293
Шекспир У. 54, 72, 74, 76, 79, 81, 82, 85, 163, 164, 167, 179, 242, 245, 252, 272, 393, 564
Шелгунов Н. 440, 442, 595
Шелли П. 95
Шеллинг Ф. 84, 186, 244, 394, 406, 426, 443, 584, 613
Шемякин М. 663
Шерер А. П. 580
Шестов А. 488, 498
Шестов Л. 188, 488, 498
Шиллер Ф. 79, 80, 85, 95, 156, 182, 206, 245, 246, 252, 257, 268, 278
Шиллинг П. 461
Шиллинговский П. А. 546
Шимкевич В. 499
Шишков В. 558
Шишков А. 578
Шишмарев В. 648, 663
Шкловский В. 446, 500, 648
Шкуринов П. С. 464
Шлегель Ф. 91
Шмит Ф. 648
Шнора И. 379
Шокальский Ю. 499, 647, 663
Шопенгауэр А. 91, 156
Шостакович Д. 198, 199, 202, 304, 458, 510,

582, 649, 652, 660, 661, 664
Шпенглер О. 26, 143, 188, 273
Шпет Г. 347, 404, 405, 406, 609
Штакеншнейдер А. И. 548
Штамбок А. 386
Штейнберг А. З. 447
Штеренберг Д. 481
Штернберг Л. 499, 648
Штранге М. М. 115
Шуберт Ф. 394
Шубин Ф. 117, 388, 582
Шувалов И. И. 387
Шульгин В. В 645, 646
Шульгин В. С. 367
Шумахер И. Д. 381

Щ

Щеголев П. Е. 512, 648
Щеголева 512
Щедрин М. 629
Щерба Л. В. 580, 663
Щербатов М. 310, 363, 608, 610
Щукин В. Г. 569, 588
Щусев А. 494

Э

Эбурдин П. 275
Эйдельман Н. 287, 317, 414
Эйлер Л. 326
Эйнштейн А. 182
Эйслер Г. 103
Эйфель Ж. 103
Эйфман Б. 198, 199, 653
Эйхенбаум Б. 500, 648, 663
Эко У. 197, 204
Элиаде М. 275
Элюар П. 238
Эмин Ф. 390
Энгельгардт А. 568
Энгельгардт Л. Н. 383
Энгельс Ф. 36, 39, 65, 66, 82, 116, 134, 135, 218, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 333, 355
Эпинус Т. 461
Эпштейн М. и Генис А. 276
Эривани М. 129
Эрн В. 484, 485, 497
Эррар Шарль 216
Эткинд Е. 582, 649, 663
Эфроимсон В. П. 145
Эфрос И. 493
Эхнатон 152

Ю

Юдовин С. Б. 655
Юрский С. 582
Юхнева Н. В. 570
Юшкевич П. 245

Я

Яворская А. 502
Языков Н. 609
Якоби Б. 461
Якоб Л. Г. 427
Яковкина Н. И. 21
Якубинский Л. 274
Ямпольский И. Г. 445
Ямпольский М. 17
Янов А. 615
Яновский Н. 367
Яранцева Н. 78
Яремич С. 496
Ярослава Мудрого 237
Ярошенко Н. А. 452, 455, 596
Ясперс К. 19
Ястребицкая А. А. 51, 55
Яхонтов А. 626
Яцевич А. 396
Яцунский В. К. 422

A

Alden R. M. 214
Algarotti 314, 359
Arnaud Ch. 234

B

Barker F. 276
Bell D. 275
Bedié J. 214
Beiler B. 99
Billington J. H. 318, 329, 489, 563
Boekhoff H. 80, 88
Borinski K. 70
Bosse A. 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225
Bourgeois E. et André L. 230
Bray R. 234
Bruder K. J. 275
Brunetière F. 225
Blum A. 214, 220
Buber M. 277

C

Calinescu M. 276
Caufier Th. 411

D

Doherty J.
Docherty Th. 275
Dufresnoy A. 221
Duport M-le. 215
Duportal M-le. 215

E

Eder I. M. 98
Esslin M. 106, 138

F

Febvre L. 51
Felibien A. 220, 221, 222
Ferguson W. K. 62
Ferry L. 276
Fontaine A. 214
Foster H. 276
Francastel P. 71
Fulchignoni E. 105

G

Gautier Th 550
Giddens A. 275
Graham Malek 276
Greve Cl. de 314, 429, 537
Griffin D. R. 275
Grossberg L. 276
Guichard L. 92
Gehlen A. 104

H

Habermas I. 275
Hall J. B. 102
Harrison Ch. 276
Harvey D. 275
Hausegger Fr. 92
Hauser A. 48, 50, 73
Hazard P. 214
Hollander H. 50
Hollinger R. 275
Höllerer W. 107

J

Jantsch E. 275
Jencks Ch. 275, 276

K

Kagan Moissey S. 299

L

Lessing Th. 92
Lindemann G. 80, 88
Loch Ph. 214
Lohmülier H. 214
Luschka W. 214

M

Morawski St. 276
Mornet D. 235
Mülle Dr. H. 98

N

Nelson C. 276
Niceron P. 220

O

Omelev B. 346, 475

P

Panofsky E. 63
Pawek K. 105
Perrault Ch. 221
Peyre R. 94
Pfeil F. 276
Pollack P. 98
Posselt M. C. 323

R

Ramming N. N. 656
Rice T. T. 331
Richard Wagner 92
Richter L. 323
Roberts J. 275
Robertson R. 25
Robinson H. P. 98
Rose M. A. 275
Roy E. 230

S

Sainéan L. 231
Scheer Th. 276
Schloegel K. 479, 490
Schlosser Y. 70
Schopenhauer. 92
Scornia H. 214
Sedlmayr H. 107, 138
Seidenberg R. 275
Selz P. 276
Sorel Ch. . . . 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
Sorel M. C. 227
Starobinski J. 86
Storey J. 17
Stuart J. 475
Stuart Y. 346

T

Tate C. F. 17
Taylor A. M. 275
Taylor B. 276
Thackara J. 276
Touraine A. 275
Trachtenberg S. 276
Troyat H. 318

U

Ulanov B. 102

V

Valabrègue A. 213
Vitet L. 213
Voyages d'A. 323, 328

W

Waddington C. H. 275
Welsch von W. 275
Wood P.

Моисей Самойлович
Каган

Избранные труды
в VII томах

Том VI
**Из истории мировой культуры
и философско-эстетической мысли**

Иллюстрации на шмуцтитулах III раздела
А. И. Тарантула

ООО «Издательский дом «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д. 16
офис-центр 1, пом. 12, тел.: 336-50-34
Условн. печ. л. 44. Тираж 1000. Заказ № 88.

Отпечатано в типографии «Град Петров»
ООО ИД «Петрополис»
e-mail: info@petropolis-ph.ru
http//www.petropolis-ph.ru
www.petrobook.ru