

Часть I

ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ КУЛЬТУРЫ

1.1. К ВОПРОСУ О НАУЧНОМ МЕТОДЕ Д. С. ЛИХАЧЕВА

Еще в 1980-х годах отечественные энциклопедии писали о Дмитрии Сергеевиче исключительно как о литературоведе¹. Позже к этой характеристике добавилось словосочетание «общественный деятель».

Однако сегодня уже несомненна необходимость оценки вклада Д. С. Лихачева в историческую науку, его труды привлекают внимание философов, искусствоведов, педагогов и представителей других отраслей знания. Специалисты справедливо отмечают, что работы Лихачева «не могут быть выстроены в какую-либо иерархию — написанная им короткая рецензия может быть более важной, чем книга в несколько сотен страниц»². Полноценные исследования лихачевского наследия сдерживаются отсутствием полного собрания сочинений академика.

Тем не менее не вызывает сомнений, что **труды Дмитрия Сергеевича обогащают широкий спектр гуманитарных наук**. Анализ научного наследия ученого показывает, что по ходу занятий древнерусской литературой ему становится тесно в рамках классической филологии. Д. С. Лихачев постепенно предстает перед нами как ученый, свободно работающий практически во всех актуальных для его времени областях гуманитарного знания.

И все же статьи и книги академика о России и ее культуре, истории, нравственности, интеллигенции сколько-нибудь серьезному научному осмыслению не подвергались и до сих пор относятся коллегами Лихачева по филологическому цеху к «публицистике». Якобы его профессией было исключительно литературоведение, а работы о культуре — неким «хобби», которое, дескать, не следует особенно принимать всерьез. Профессиональная цеховая ограниченность нередко идет в науке рука об руку с неплохими исследованиями частных, локальных явлений. Вместе с тем Россия не случайно не знает имен этих узких специалистов, а Лихачева чтит так, как в иные времена почитали только святых.

¹ См., например: Советский энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 718.

² *Milner-Gulland R. Dmitrii Sergeevich Likhachev (1906–1999) // Slavonica. Sheffield, 1999/2000. Vol. 6. № 1. P. 142–143.* Здесь и далее цит. по переводу статьи, размещенному на сайте Международного благотворительного фонда им. Д. С. Лихачева (<http://likhachev.fond.spb.ru/Memoirs/robin.htm>).

Как ни странно, но даже такие фундаментальные труды, как «Три основы европейской культуры и русский исторический опыт», «Культура как целостная среда», «Петровские реформы и развитие русской культуры» или лекция «Петербург в истории русской культуры»¹, прочитанная Дмитрием Сергеевичем в нашем Университете в 1993 году, не получили своевременной оценки. Более того, в 1995–1996 годах под руководством Д. С. Лихачева была разработана «Декларация прав культуры»² — документ исключительного, мирового значения, а некоторые исследователи его наследия до последнего времени утверждали, что в завершающие десятилетия жизненного пути академик не создал ничего значительного. По сути, это взгляд ученых, которые в своей «башне из слоновой кости» проспали зарождение, развитие и становление целой отрасли научного знания — культурологии.

До недавнего времени научный мир представлял себе академика Лихачева в лучшем случае своего рода воплощением **универсального, собирательного, «синтетического» знания, неким междисциплинарным ученым-гуманитарием**. Действительно, особенностью его научного стиля было умение гармонично сочетать литературоведческий, исторический, искусствоведческий, философский и другие подходы и методы исследований, но **энциклопедизм знаний и академический универсализм позволили Дмитрию Сергеевичу Лихачеву оказаться на гребне смежных научных исследований в гуманитарной сфере, приведших в конце XX века к формированию новой отрасли знания — культурологии**.

Ретроспективный анализ публикаций Д. С. Лихачева позволяет полагать, что культурологическая природа научных взглядов ученого высвечивается наиболее отчетливо ко второй половине его жизни, становясь очевидной в 1980–1990-е годы. «Меня занимает, прежде всего, проблема пространства культурного», — пишет он³. Кстати, в это время в его работах появляется и слово «культурология». Можно сказать, что на протяжении всей своей научной биографии Лихачев шел к культурологии. В то же время и культурология, постепенно вызревая из недр гуманитарного знания, как бы «шла» к Лихачеву.

Говоря о Лихачеве-культурологе, следует особо подчеркнуть, что **противопоставлять филологические и культурологические исследования Д. С. Лихачева было бы неправильно. Литературоведческая и культурологическая рефлексии в научном мышлении не про-**

¹ См.: *Лихачев Д. С.* Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006. С. 261–275.

² *Лихачев Д. С.* Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 388–397.

³ *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 348.

тивостоят друг другу, а являются параллельными, взаимно дополняющими и взаимно полезными познавательными процессами.

Аксиоматичная цитата: «поэт в России больше, чем поэт», — приобретает неожиданное смысловое распространение при попытке определить общее впечатление от научного наследия Д. С. Лихачева. Оказывается, что литературовед в России — больше чем литературовед.

По мнению одного из крупнейших отечественных медиевистов В. П. Адриановой-Перетц, уже в начале 1950-х годов Д. С. Лихачев выделялся среди современных ему ученых-литературоведов широким научным кругозором, исследовавшим культуру в ее динамике. Имелось в виду, что Лихачев не только рассматривал литературу в ее культурно-историческом контексте, но и изучал культуру как таковую¹.

Насколько «культурологический финал» был органичен для творческого пути Д. С. Лихачева-литературоведа и одного из продолжателей традиции изучения наследия Древней Руси? Содержится ли в движении ученого «от литературоведения к культурологии» лишь простая озабоченность сохранностью культурных ценностей в кризисную эпоху или нам следует видеть здесь нечто большее?

Существует не разделяемое мною, но весьма интересное и парадоксальное предположение профессора Ю. В. Зобнина, что движения Лихачева от литературоведения к культурологии вообще не было, что в его деятельности культурология — это особая форма литературоведения, а литературоведческий анализ осуществлялся им как способ постижения Человека в его личных и общественных проявлениях, в его взаимодействии с природой, миром и т. д. Исходной точкой в этом глобальном исследовании является литературный текст. И он же становится у Лихачева итогом исследования, аккумулируя суть поставленной им проблематики.

Так или иначе, но можно предположить, что Д. С. Лихачев не отверг бы в качестве эпитафии ко всей своей научной деятельности первые слова, когда-либо написанные на славянских языках — «Искони бь слово». Правда, такой эпитафия не отразил бы всю специфику деятельности Лихачева-ученого.

Дмитрия Сергеевича в последнее время готовы признать своим представителем едва ли не **все области гуманитарного знания**. Возможно, в этой ситуации содержится отмеченное академиком отражение «универсальности» русской литературы: «По мысли Гейне (“Флорентийские ночи”, гл. I), в Италии “музыка стала нацией”, — писал Лихачев и уточ-

¹ *Адрианова-Перетц В. П.* Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности / В. П. Адрианова-Перетц, М. А. Салмина // Дмитрий Сергеевич Лихачев. 3-е изд. М., 1989. С. 37. (Материалы к биобиблиографии ученых СССР. Сер. лит. и яз.; Вып. 17).

нял: — Я бы сказал, искусства стали нацией. В России же (и это мое утверждение. — *Д. Л.*) нацией стала литература»¹.

Но вспомним, что одним из «моментов самоопределения» современного литературоведения стала статья Б. М. Эйхенбаума со знаменательным названием «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1918)². С этого момента стараниями знаменитой ленинградской филологической группы ОПОЯЗ, считавшей эйхенбаумовскую статью своим манифестом, главным и **единственным средоточием собственно литературоведческой научной мысли** стал текст художественного произведения. Все остальные аспекты литературоведения должны были отныне выявлять свои задачи и методы, сообразуясь с их участием в анализе художественного текста. Так были впервые научно обоснованы границы литературоведения как науки.

Но именно когда эти границы были научно обоснованы, вдруг стало ясно, что **многие великие русские литературные критики — прежде всего Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, в эти границы не укладываются**. Дело в том, что их интересовало не только (если использовать заглавие-формулу Эйхенбаума), *как* сделана «Шинель», но и то, *почему* «Шинель» сделана именно так. Попытка ответить на второй вопрос заставляла их сопоставлять ту же «Шинель» с другими явлениями культурной жизни России, видеть в литературном художественном тексте не «самоцель» своих размышлений, а лишь явление культуры в ряду других, далеко не ограниченных сферой литературы вообще. В XIX веке, не зная современной классификации гуманитарных наук, это методологическое противоречие воплотилось в спор сторонников «чистого искусства» и сторонников «искусства для жизни». Все мы имеем представление об этом споре благодаря вошедшему в школьные хрестоматии отрывку из «Железной дороги» Некрасова (1864):

Вы извините мне смех этот дерзкий,
Логика ваша немного дика.
Или для Вас Аполлон Бельведерский
Хуже печного горшка?

Нужно заметить, что **сторонников «искусства для искусства», «чистого искусства» сейчас называют искусствоведами и литературоведами**, и для них Аполлон Бельведерский действительно являет-

¹ Лихачев Д. С. Петровские реформы и развитие русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 170.

² Эйхенбаум Б. О. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969. С. 306–326.

ся абсолютно самодостаточной величиной и самоценным предметом для размышлений. А сторонников «искусства для жизни» сейчас называют культурологами, и вот для них-то интерес к Аполлону Бельведерскому отнюдь не отменяет интерес к печному горшку, ибо и то и другое являются разными сферами выражения одной и той же культуры. Более того, культурологи не брезгают печными горшками, ибо знают, что в определенные периоды своего развития некоторые этносы делали восхитительные печные горшки и стилистика подобного дела (лат. *cultura* — обрабатывание, возделывание) как раз и позволяет в высшем своем развитии создать Аполлона Бельведерского.

Но один и тот же ученый может — в зависимости от своих интересов и задач — **менять методологии** в разных исследовательских работах. А может и не менять. Таким образом, может быть ученый-литературовед и ученый-культуролог, а может быть — подобно Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову, Писареву — **и литературовед и культуролог в одном лице**. В этом случае какая-то часть наследия ученого, выполненная в одном методологическом ключе, принадлежит литературоведению, а другая часть этого наследия, использующая иную методологию, — культурологии. И никому сейчас не приходит мысль заниматься «вивисекцией», отделяя и противопоставляя взгляды, например, Чернышевского-культуролога и Чернышевского-литературоведа. Одно дополняет другое.

Подобное можно сказать и о Лихачеве. Из того, что многие его коллеги занимались только литературоведением, вовсе не следует, что сам Лихачев не мог заниматься и литературоведением (в одних своих работах), и культурологией (в других), или и тем и другим вместе (в третьих трудах). Ничего невероятного (и тем более — ничего обидного ни для Лихачева, ни для его коллег — «чистых» литературоведов) в этом нет. Естественно, что попытки дезавуировать Лихачева-культуролога есть попытки опровергнуть очевидное.

Надо отметить, что Лихачев в своей литературоведческо-культурологической «двуипостаси» был далеко не одинок среди современников. Можно назвать сразу несколько соответствующих имен первой величины. Упомяну хотя бы Юрия Михайловича Лотмана, сочетавшего в себе литературоведа и культуролога, может быть, с еще большей, чем Лихачев, диалектической остротой. И действительно, если разработанную Лотманом литературоведческую методику структурализма (гениальную) применить в качестве оценочного критерия к его же «Беседам о русской культуре»¹ (не менее гениальным), то что-то одно в наследии Лотмана-ученого придется «вывести за рамки» в качестве «хобби».

¹ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994.

Между тем мнение, что все, написанное Лихачевым не непосредственно о литературе, якобы относится к жанру «публицистических размышлений» ученого, исповедуют и некоторые незаурядные специалисты. В качестве примера сложности ситуации можно привести точку зрения Р. Милнер-Гулланда¹, высказанную в Шеффилдском журнале *Slavonica*². Данная работа, невзирая на скромный объем, настолько интересна, что заслуживает обстоятельного обсуждения.

Робин Милнер-Гулланд — исследователь и знаток славянского средневековья, вспоминая о Лихачеве, говорит о нем прежде всего как об ученом. Более того, именно стиль и метод научного мышления академика и становятся в статье зарубежного слависта главным материалом, демонстрирующим специфику его облика в целом. Думается, такой подход в принципе является весьма плодотворным для осмысления лихачевского наследия. Дело в том, что в силу многогранности и насыщенности интеллектуальной жизни Дмитрия Сергеевича именно целостность «итогового портрета» для многих исследователей оказывается недоступной, подменяясь нередко эпизодами, фрагментами, а то и — анекдотами. Особой беды тут, кстати, нет — и даже в анекдотах (этом своеобразном историческом шлейфе всех выдающихся людей), однако статья Р. Милнер-Гулланда напоминает нам о главном: **во всех своих личных и общественных проявлениях Д. С. Лихачев оставался прежде всего ученым.** К этому тезису хочется полностью присоединиться. Более того, при всей, казалось бы, очевидной простоте данный тезис имеет большую смысловую глубину, позволяющую скорректировать многие версии, подчас достаточно далеко отстоящие от собственно научной проблематики.

Итак, именно стиль лихачевского научного мышления является главным объектом изучения для британского профессора, причем характеристика данного объекта изначально интригует читателя своей парадоксальностью — особенно на фоне традиционного «мемуарного» вступления с очень милым элегическим «кроком», рисуя Лихачева в домашней обстановке, беседующим с зарубежным гостем о Филонове, Хармсе, оберютах («Этот несомненно великий человек был полон ощущения радости жизни — именно таким я запомнил его»³). Естественно, что читатель, настроившись на дальнейшие мемуарные подробности того же рода («Его труды не только многочисленны, но и весьма разнообразны...»⁴); «широта научного кругозора ученого уди-

¹ Робин Милнер-Гулланд — профессор русских и восточноевропейских исследований университета Sussex (Школа европейских исследований), автор ряда статей и книг по русской культуре.

² *Milner-Gulland R.* Op. cit. P. 141–150.

³ *Ibid.* P. 142.

⁴ *Ibid.*

вит любого, кто привык считать его только историком древнерусской литературы»¹ и т. д.), вдруг испытывает нечто вроде холодного душа, читая через абзац такое определение «специфики разнообразия творчества» Лихачева: «В своем подходе к науке Д. С. Лихачев не является типичным исследователем “исторических проблем”, то есть тем сортом ученых, которые путем кропотливого анализа доходят до сути определенного явления и затем переходят к следующему. Некоторые интеллектуально привередливые читатели были удивлены и скептически настроены к этому свойству его научного метода. Они не понимают, что его задачи и методология имеют характер, принципиально отличающийся от того, что они привыкли считать интеллектуально респектабельным»².

И сразу после этого блистательного по своей неожиданности выпада Милнер-Гулланд собственно и переходит к тому, что действительно интересует его больше всего в Лихачеве, чему и посвящена большая часть статьи, ради чего она написана — к лихачевской трактовке культурных влияний вообще («теория природы и типологии культурного влияния является одним из его наиболее заметных вкладов в теорию истории культуры в целом»³), и в частности — «позднего» византийско-болгарского влияния, еще конкретнее — к «его важнейшему научному достижению — выявлению периода с принципиально динамическим характером, для которого он выработал тонкое и ставшее сейчас классическим определение — Восточное Предвозрождение»⁴.

Какая великая честь для ученого — попасть в ранг «интеллектуально нереспектабельных», и как мало — несправедливо мало — такой чести удостаиваются! Речь идет вот о чем. Естественно, что «интеллектуально-респектабельные», в понимании Р. Милнер-Гулланда, литературоведческие штудии — то есть «путь кропотливого (литературоведческого. — А. З.) анализа, доводящего до сути определенного явления», был Дмитрию Сергеевичу не чужд. Любой, как пишет Р. Милнер-Гулланд, «механистический подход к связям между общей историей, политической историей и историей искусств был поставлен под сомнение, благодаря способности Лихачева глубоко ценить специфические ценности и эстетические достижения даже не самого выдающегося периода истории. Его исследования, в частности, эстетических функций и значения крайне абстрактного и сложного литературного стиля периода Предвозрождения (периода, который предшествующие специалисты, начиная с В. Ключевского, оценивали как время культурного упадка)

¹ *Milner-Gulland R.* Op. cit. P. 143.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* P. 147.

⁴ *Ibid.* P. 148.

привели к революции в нашей оценке литературных достижений позднего средневековья»¹.

Автор статьи проявляет в приведенном пассаже чудеса научной толерантности, однако нельзя не ощутить замечательную эмоциональную насыщенность текста, нельзя не почувствовать, что Милнер-Гулланд одновременно и восхищается Лихачевым, но и (очевидно, в качестве носителя «интеллектуально-респектабельного» стиля мышления) в какой-то мере ужасается, ибо **Дмитрий Сергеевич сознательно и бескомпромиссно нарушает в этих работах традиционно принятые в кругах академического литературоведения «правила игры», уходя из собственно литературоведческой сферы в сферу культурологическую.** Автор статьи цитирует Д. С. Лихачева: «Приходится сожалеть, что у нас слишком мало литературоведов-энциклопедистов, литературоведов, выходящих за пределы своих любимых тем»², и констатирует: «Интерес Лихачева к динамике культуры привел его к переоценке всей системы недостаточно изученных моментов переходных периодов и тех точек, где разные культурные явления входят в контакт и создают новые модели цивилизации»³. В итоге нельзя не согласиться с его справедливой оценкой миссии Дмитрия Сергеевича: «он является наиболее убедительным адвокатом богатства тысячелетнего культурного опыта России из всех известных нашему поколению»⁴. И добавить: убедительность эта имеет в своей основе не публицистический, а строго научный характер.

Относительно констатации «публицистичности» работ Лихачева следует отметить, что это — лишь **стилистическая особенность языка, характера научного мышления** академика. Вызвана данная особенность прежде всего тем, что он стремился быть максимально точным и понятным в изложении своих мыслей широкой аудитории. Дмитрий Сергеевич избегал нарочитой усложненности, псевдоучености академических текстов, их «затоваренности» наукообразной лексикой, тайными аллюзиями «птичьего языка», считая, что «демонстрация эрудиции в научной работе — пошлость и безвкусица»⁵, если она не обусловлена логикой научного доказательства.

В науках социально-гуманитарного профиля **и область, и специализация, и компетенция научного знания определяются не столько материалом анализа, сколько спецификой метода исследования, методологией понимания и интерпретации** тех или иных социально-

¹ *Milner-Gulland R.* Op. cit.

² Ibid. P. 149.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 150.

⁵ *Лихачев Д. С.* Без доказательств / РАН, Ин-т рус. лит. СПб.: Рус.-Балт. информац. центр БЛИЦ, 1996. С. 112.

культурных феноменов. Например, один и тот же художественный текст может быть объектом литературоведения, лингвистики, психологии, истории и т. д.

Метод — это определенным образом полученное и упорядоченное знание о человеке и мире; структурированная на основе методологии совокупность способов воссоздания изучаемого предмета; система мировоззренческих принципов и рационалистических приемов понимания и конструирования истины. В частности, позитивистски ориентированные методы добывания знания в естественных науках основаны на рационалистических принципах познания (индукция, дедукция, анализ и синтез, аналогия, сравнение, доказательство и т. д.); они исповедуют логикодискурсивное мышление, основанное на причинно-следственных связях.

Методы гуманитарных наук имеют более выраженную мировоззренческую, антропологическую направленность, они выдвигают на первый план экзистенциальные проблемы бытия. В свою очередь в каждой группе гуманитарных наук существуют сложившиеся традиции познания истины, образующие специфику метода.

В частности, культурология специфику своего метода обеспечивает конструктивным характером исследования, которое не должно ограничиваться накоплением фактов и их интерпретацией, она реализует его посредством воплощения противоположных бытующему в точных науках алгоритма и логики познания: не от эмпирических фактов или частных проявлений культуры к теоретическим конструкциям, а **через концептуальный анализ научного и художественного текста** (как ведущих форм бытия и самосознания культуры) — **к воссозданию феномена культуры в его онтологической полноте и целостности.**

Анализируя научное наследие Д. С. Лихачева, можно обнаружить особенности его культурологического метода, которые в совокупности следует рассматривать как существенный вклад в становление методологии культурологического знания. Они позволяют культурологии уточнить собственную сферу научной компетенции, найти в ряду «культурно-заинтересованных» наук свой объект и предмет исследования, скорректировать категориальный и исследовательский аппарат, позволивший получать специфически «культурологический» эмпирический материал. **Особенности культурологического метода Д. С. Лихачева можно обозначить несколькими смысловыми линиями, а именно: понимание культуры как целостности; онтологизм и проектный характер историко-культурного знания; синтетичность, комплексность и универсализм познания культуры; нравственная отягощенность культурологического дискурса; гуманистичность.**

Остановившись более подробно на этих особенностях научного метода Д. С. Лихачева представляется уместным в контексте исторического процесса становления культурологической парадигмы.

1.2. У ИСТОКОВ СТАНОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ*

Существовала ли какая-то **внутренняя логика, закономерность в применении Д. С. Лихачевым тех или иных методологий исследований, в переходе от одних методологий к другим?** Можно ли говорить о какой-либо **методологической эволюции** ученого на протяжении на редкость длительного и продуктивного периода его научной деятельности?

На наш взгляд, можно. В ходе состоявшейся в Москве 20 декабря 2006 года научной сессии Отделения историко-филологических наук РАН, посвященной 100-летию академика Д. С. Лихачева, академик В. Л. Янин заострил внимание научного сообщества на одном из тезисов, раскрытых им в предисловии к книге «Дмитрий Лихачев — великий русский культуролог»¹: «Д. С. Лихачев являет собой пример одного из главных основоположников интеграции гуманитарной науки. Предметом его исследований была филология во всех ее ракурсах, история и искусствоведение, изучаемые в их неизбежных пересечениях. Он открыл для себя и для всех нас то связующее звено, которое соединяет эти прежде дифференцированные дисциплины. Базисом любого национального развития, как это было им доказано, является культура, составляющими частями которой были письменность и язык, архитектура и живопись, музыка и философия. Такой подход к сумме разнообразных источников культурного развития представляет собой основу новой обобщающей науки — культурологии, пионером которой стал Д. С. Лихачев»².

С этим утверждением трудно не согласиться. Хотя, думается, суть проблемы все же не сводится к важности изучения культуры как базиса национального развития и суммы языка, архитектуры, музыки и др. Академика Лихачева можно рассматривать как **ученого-энциклопедиста нового типа**, действующего, в отличие от своих предшественни-

* Раздел написан в соавторстве с профессором СПбГУП А. П. Марковым. Более подробно см.: *Запесоцкий А. С.* Становление культурологической парадигмы / А. С. Запесоцкий, А. П. Марков. СПб.: СПбГУП, 2007. (Дискуссионный клуб Университета; Вып. 10).

¹ *Запесоцкий А. С.* Дмитрий Лихачев — великий русский культуролог / СПбГУП. СПб., 2007. С. 4–7.

² Там же. С. 5.

ков, в условиях весьма далеко зашедшей дифференциации научного знания. По всей видимости, преодоление этой дифференциации в его работе происходило на основе интуитивно ощущаемой потребности, порожденной общей ситуацией, сложившейся в российском гуманитарном знании XX века. **Ведомый интуицией, Дмитрий Сергеевич оказался у истоков российской культурологической парадигмы**, создаваемой параллельно с ним в общем пространстве гуманитарного знания несколькими поколениями отечественных ученых. Назовем в этом ряду: С. Аверинцева, С. Артановского, А. Гуревича, П. Гуревича, Ю. Лотмана, А. Лосева, В. Библиера, Э. Соколова, Н. Злобина, С. Иконникову, М. Кагана, В. Межуева, А. Флиера и др.

Не ставя перед собой задачу по формированию культурологической парадигмы, академик тем не менее внес удивительно масштабный вклад в ее решение. Особая одаренность и энциклопедическая образованность, его боль за судьбы отечественной культуры сделали Д. С. Лихачева необычайно ярким выразителем этого магистрального сегодня направления развития гуманитарного знания. Своими научными трудами и собственной биографией ученый еще раз подтвердил тезис о том, что источник гениальности лежит не только в способности интеллекта постигать и конструировать истину, но и в резонансе души человеческой с болью времени, в проблемно-онтологическом созвучии, соразмерности Человека и Времени. Исследования культуры академиком стали яркой линией в складывающейся культурологической парадигме, а его труды по существу заполнили ее методологические лакуны и оформили важные мировоззренческие принципы и приоритеты формирующейся новой области знания.

Очевидно, что культурологический ракурс исследований академика в существенной мере сформировался под влиянием социально-культурного контекста эпохи: Д. С. Лихачев жил и творил в XX веке, который стал веком исследования культурных явлений и феноменов. **В годы юности Дмитрия Сергеевича культурологическая проблематика исследовалась в рамках иных, нежели сегодня, теоретико-методологических концепций и иного, архаично систематизированного нормативного знания.** В частности, на рубеже XIX–XX веков культурная тематика отчетливо зазвучала на фоне бурного расцвета полевых исследований фольклористов, этнографов, психологов. Позже культурологическую эстафету приняли такие науки, как этнология, социология, политология, антропология, которые потом модифицировались в социологию культуры, культурную антропологию, психологию культуры, этнопсихологию. В результате основными науками о культуре в Европе и Америке и сегодня принято считать социологию, социальную и культурную антропологию. В России значительный вклад в понимание культуры внесли филология, лингвистика, семиотика, философия культуры и др.

Однако по мере изучения культуры отдельными, частными отраслями знания все рельефнее вырисовывался ряд трудностей. Во-первых, понимание сущности даже отдельных культурных феноменов все чаще оказывалось невозможным в рамках той или иной частной науки, требовало междисциплинарной методологии и неизбежно принимало межпредметный характер. Во-вторых, рефлексия культуры как целостности тем более не могла стать объектом какой-либо одной науки — объект познания таких масштабов не соответствовал их предметной области. В-третьих, пришло осознание учеными ограниченности и даже исчерпанности возможностей классических наук (каждой в отдельности) решать принципиально новый класс исследовательских задач. Гуманитарное научное сообщество начало целенаправленно искать новые формы координации междисциплинарной деятельности и вырабатывать способы «подключения» науки к решению общественно-значимых проблем¹.

Как известно, различные аспекты культурного бытия человека и общества изучают все науки гуманитарного профиля, однако получаемое ими знание частично и дискретно, оно разделено естественными границами научной компетенции различных наук, что «разрывает» целостность самого феномена культуры. **Культурология**, изучающая культуру как целое, уже в силу этого обстоятельства не могла стать гуманитарной наукой «в ряду других», поэтому она **изначально формировалась как своеобразная метанаука — научная парадигма**. Начиная со второй половины XX века культурологическая парадигма постепенно интегрировала весь спектр частнонаучных подходов к различным феноменам культуры. Пытаясь воссоздать культуру как целостность, она объединила ресурсы различных гуманитарных наук и сформировала особую область предметной онтологии.

Социальную базу создания культурологической парадигмы составила значительная группа известных российских ученых-гуманитариев, научная рефлексия которых была связана с соответствующим методом познания реальности. Исследовательская мотивация здесь оказалась определена не столько рациональным, «холодным» интересом интеллекта, сколько целостным стремлением личности понять проблемную ситуацию и найти ресурсы для ее решения, расширив рамки своей научной компетенции.

Отличие парадигмы от методологии частных наук состоит в том, что здесь возможна (и происходит) **органичная интеграция результатов и методов различных областей гуманитарного знания вокруг актуального «проблемного поля»**. Кроме того, в парадигмальном знании **доминирует экзистенциально-ориентированная мето-**

¹ См.: Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М., 1995. С. 280.

дология. И, наконец, формирующие парадигму науки объединяет специфический метод познания, важнейшее место в структуре которого занимает **креативно-онтологическая линия.** Парадигмальная методология предполагает вовлечение в процесс исследования не только рациональных ресурсов личности, но и ее креативных потенций: модель культурной реальности не просто понимается, но творчески создается — **исследователь творит образ, картину «мира культуры».** В результате анализа и творческой интерпретации «текстов культуры» (в том числе знания, полученного в рамках других гуманитарных наук), культурологический дискурс не только понимает, но и «собирает» культурную реальность, «разбросанную» по проблемным областям гуманитарного знания, онтологизирует культуру как целостность.

Современное понятие культуры объединило огромный класс феноменов и граней бытия человека и общества. В рамках культурологической парадигмы **предметная область исследования** формировалась путем выстраивания многоуровневого универсума культуры:

- как сотворенной человеком духовной и материальной среды его обитания;
- специфической функции и модальности бытия человека и общества;
- формы созидания и выражения человеческой природы;
- способа самопознания и самовыражения национально-культурной самобытности народа;
- существующей в «большом» историческом времени системной целостности, содержащей символическую «духовную матрицу», обеспечивающую идентичность личности и самоидентичность социума;
- важнейшего фактора духовно-нравственного обновления общества, ресурса общественных преобразований и основы духовной безопасности нации.

Подобное богатство проблемного и научного спектра культурологии свидетельствует не только о разнообразии научных форм, в которые может облекаться культурологическая мысль, но и о взаимодополнительности ее различных аспектов, складывающихся в своей совокупности в единую комплексную дисциплину — знание о культуре как многогранном и многомерном явлении.

Наряду с онтологизацией объекта познания продолжалось формирование научного метода культурологии (*греч.* *methodos* буквально означает «путь к чему-либо»). Как известно, «несущими конструкциями» метода являются: как мировоззренческие и методологические ориентиры познания, всеобщие исследовательские принципы и подходы, формирующие определенные модели миропонимания (редукционизм, механицизм, позитивизм), так и приемы научного мышления (индук-

ция, дедукция, анализ, синтез, аналогия, объяснение, доказательство, эксперимент, наблюдение).

Формирование культурологического метода совпало с общей тенденцией развития гуманитарной науки 1960–1980-х годов, которая проявилась в усилении методологической рефлексии, поиске новых средств и инструментов познания и конструирования реальности и, прежде всего, за счет разработки тех составляющих научного метода, которые были бы способны компенсировать ограниченные возможности аналитичности. Культурология в границах своего метода стала интегрировать частнонаучные подходы к культуре — социологический, этнологический, филологический, семиотический, психологический, экологический и другие, выстраивая на этой основе свою методологию научной парадигмы.

Безусловно, культурологическая парадигма базировалась на философской методологии. Однако при сохранении определенной преемственности в формировании культурологического метода обнаруживается и явная **оппозиция**, прежде всего **по отношению к позитивистской методологии**, которая абсолютизирует роль рационального дискурса, внешне регистрируемых наблюдений, осуществляемых в сфере естественных наук или их методами. И эта оппозиция закономерна — возможности разума, как показал XX век, ограничены. Высшая форма его достижений — понимание противоречивости бытия и отражающего его знания: разрешая очередное противоречие, разум неизбежно упирается в следующее, и так до бесконечности. Но есть иные формы и ступени духовного познания, когда возможен синтез антиномий. Источником такого знания, как считал П. Флоренский, является не разум, а сердце. Познать разумом — значит, «опознать противоречие», **уразуметь сердцем** — значит, «понять всецело»¹.

Известно, что культурологическая парадигма является лишь одной из возможных парадигмальных моделей интеграции гуманитарных наук. В структуре научной парадигмы может быть различным соотношение, конфигурация векторов: общефилософского, конкретно-научного и проблемного, формируемого и детерминируемого «болью повседневности» — резонансом интеллектуальных лидеров научного сообщества с актуальными проблемами бытия². Доминирование одного из них определяет характер парадигмы, включая методы познания, онтологию предмета, формы интеграции научных дисциплин.

Важнейшим фактором и условием рождения культурологической парадигмы следует считать **актуализацию проблемного поля**. Ведь

¹ См.: Флоренский П. Столп и утверждение истины: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1, кн. 2. С. 505, 536.

² См.: Материалы круглого стола «Философия и интеграция современного социально-гуманитарного знания» // Вопросы философии. 2004. № 7. С. 5.

становление и корректировка научного метода, лежащего в основе парадигмы, всегда обусловлены историко-культурной ситуацией. Сам же метод выступает в качестве производной от деятельности находящегося внутри социально-культурной среды научного сообщества¹. Существенным своеобразием метода культурологической парадигмы стало доминирование личностно-ориентированной методологии. Здесь имеется в виду обращение гуманитарного сообщества к актуальным вопросам бытия человека в мире, смещение акцентов с рассудочно-познавательной мотивации на детерминированность животрепещущими проблемами.

Таким образом, культурология в своей методологической основе изначально складывалась как гуманитарно-обществоведческая парадигма, имеющая междисциплинарный статус, интегрирующая методы и результаты других наук социально-гуманитарного профиля вокруг определенного проблемного поля. Особенность культурологического метода, цементирующего данную научную парадигму, состоит в том, что он, интерпретируя и понимая «тексты культуры», одновременно онтологизирует целостную социально-культурную реальность — творит, создает ее символический образ.

Культурологическая мысль синкретична, она выходит за пределы законченных форм чистой научности². С одной стороны, она тесно связана с философией, антропологией, социологией, использует соответствующие методы интерпретации культурной реальности и даже заходит в соответствующие проблемные области этих наук. С другой — своей антропо- и логоцентричностью культурология близка различным иным формам гуманитарного знания, органично встраивая в свой метод, наряду с понятийно-логическими формами мышления, образно-ассоциативные способы интерпретации и онтологизации мира культуры. Поэтому **культурологическая мысль не вписывается в рамки строго рациональных подходов к культуре, в ней собственно научные способы познания органично сочетаются с художественными и религиозными рефлексиями**, она включает в себя как специализированные формы культуры (искусство, философию, религию), так и обыденные формы культурного самосознания.

¹ Т. Кун в свое время подметил особую значимость в становлении научного метода «проблемного резонанса» сообщества ученых и онтологизируемого этим сообществом объекта знаний, что чрезвычайно важно для становления культурологической парадигмы. См.: Кун Т. Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977.

² Кондаков И. В. История культурологической мысли [Электронный ресурс] // Культурология. XX в.: энцикл.: в 2 т. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. Электрон. дан. Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/edu/ref/enc/i.html#BM80036>. Загл. с экрана.

Подобный межпредметный и межнаучный синтез правомерен и плодотворен по отношению к культуре в рамках культурологической парадигмы, но он не может быть оправдан, например, в социологии, истории или политологии. Как считает И. В. Кондаков, в данных отраслях знания любые вненаучные компоненты разлагают науку изнутри¹, и с этим трудно не согласиться. В границах же культурологической парадигмы литературно-художественные, философские, религиозные и обыденные формы знания обнаруживают свою органическую причастность к культурологии, становятся различными вариантами саморефлексии культуры как целостности.

«Работая» на проблемном поле других гуманитарных наук, культурология в границах своего метода осуществляет контекстуализацию и интерпретацию актуальнейших проблем бытия человека и общества, придает им глубину и перспективность решения. Культурологический дискурс переинтерпретирует результаты и концептуальные наработки других наук, вводя их в более широкий социально-гуманитарный контекст. В исследовательское «предметное поле» в этом случае включаются различные социально-культурные феномены («тексты культуры»), выступающие объектом анализа и других социально-гуманитарных наук (например художественный текст, который является объектом и литературоведения, и лингвистики, и психологии, и истории).

Специфику своего метода культурология (в сравнении с другими гуманитарными дисциплинами) обеспечивает также конструктивным характером исследования, которое не ограничивается накоплением фактов и их интерпретацией. Культурологический метод креативен по своей сути — посредством концептуального анализа «текстов культуры» воссоздается феномен культуры в его онтологической полноте и целостности. Выражаясь словами М. М. Бахтина, «участное сознание» исследователя, оставаясь в границах научного метода, вместе с тем становится «при-частным» к понимаемому феномену, — когда морально ответственным словом ученый конструирует онтологию объектной области². Акт понимания осуществляется не одним только интеллектом, а целостным миром человеческой субъективности, в единстве духовного, интеллектуального и душевного, путем органичного объединения конструктивного потенциала методологии различных гуманитарных наук.

Очевидно, логоцентризм культурологического знания берет начало в философском методе познания, в котором слово было «освобождено»

¹ Кондаков И. В. История культурологической мысли.

² См.: Бахтин М. М. Временное целое героя (проблема внутреннего человека — души) // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 112.

от своей жесткой предметной зависимости и переведено в «зону метафоры». В этом смысле философская категория, как отмечал С. Аверинцев, есть «застывшая метафора». Слово, наделенное функцией символа, уже не просто фиксирует нечто существующее, но обозначает его идею, глубинный замысел, который самим фактом обозначения приближается к своему воплощению¹.

Схематично описанный выше процесс зарождения и становления культурологической парадигмы был реализован в XX веке усилиями большой группы ученых-гуманитариев и, по всей видимости, в настоящее время близится к своему завершению. Сегодня сомневаться в самом факте рождения культурологии как специфической и самостоятельной области теоретического знания в среде гуманитариев могут лишь исследователи частных проблем, ученые-«предметники», получившие образование до середины XX века. Культурология теперь становится модной наукой, а игнорирование ее все чаще воспринимается как недостаточная образованность и невосприимчивость к новому. Но это — сегодня.

Университетское же образование самого Д. С. Лихачева, полученное в начале XX века — по его признанию, лучшее гуманитарное образование того времени в мире, — с одной стороны, не давало ни малейших намеков на грядущий прорыв в изучении культуры, с другой — закладывало в структуре личности Дмитрия Сергеевича фундамент этого прорыва. Как, впрочем, и школьное, а также семейное его образование.

Занимаясь с середины XX века формированием культурологической парадигмы, ученый до самого завершения своей научной биографии был сконцентрирован на ее проблемном поле и довольно-таки равнодушен к теоретическому оформлению понятийного аппарата культурологии. Однако по мере необходимости он стремительно «присваивал», внедрял в своих исследованиях различные компоненты новой, постепенно формирующейся культурологической парадигмальной методологии.

Что наиболее характерно для культурологов: **академик шел в своей деятельности от научной проблемы**, в широком смысле — от «боли», от резонанса, который понятая и, что особенно важно, прочувствованная проблема вызывала в его душе. **И создавал для ее решения в нужных случаях соответствующую методологию.**

Лихачев развивал культурологию в первую очередь именно практически (а не теоретически) — через работы, первоначально выполняемые в предметном поле других, классических отраслей научного зна-

¹ В специализированных науках слово теряет это качество, возвращается к жесткой однозначности, становясь явлением прикладным, утилитарным. См.: Аверинцев С. С. Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979.

ния, таких как филология, история. Однако сразу же после публикации многих его трудов выяснялось, что результаты этих его работ и, что не менее важно, их методология в рамках частных наук не уместаются. Отсюда — непонимание и неприятие ряда его работ со стороны одних и восхищение со стороны других ученых. Отсюда же и «запредельный» для классической филологии масштаб таких его книг, как: «Человек в литературе Древней Руси»¹, «Текстология. На материале русской литературы X–XVII вв.»², «Поэтика древнерусской литературы»³ и др.

Теперь кажется, что **сама судьба приготовила Дмитрия Лихачева к этой миссии**: «Для него единственной профессией, которую мог выбрать приличный человек, была научная деятельность», — утверждает одна из родственниц Дмитрия Сергеевича. И продолжает: «Вся его жизнь была посвящена одной цели, причем с ранней юности. Когда я спрашивала у деда, почему он занялся древнерусской литературой, дед рассказывал такую историю. Еще до “несчастья”⁴ Митя Лихачев нарисовал для родителей открытку-поздравление с Рождеством. Почему-то он изобразил не привычных снеговиков и елки, но Богородицу с младенцем — древнерусскую икону. Над Митей смеялись, он же был твердо уверен, что нарисовать нужно было именно так»⁵. Глубокая национальная укорененность в русской культуре, мощный интеллект, блестящее образование, осознание своего призвания в науке, гипертрофированное чувство долга, природная и развитая домашним и школьным воспитанием чувствительность к прекрасному, воспитанная с младенчества вера в Бога — все это дало нарождающейся культурологической парадигме удивительного, выдающегося даже из ряда гениальных гуманитариев XX века, субъекта ее формирования и развития.

¹ 1958; 2-е изд. 1970.

² 1962; 2-е изд. 1983.

³ 1967; 2-е изд. 1971; и др. изд.

⁴ Прим.: здесь имеется в виду Октябрьская революция.

⁵ Дмитрий Лихачев и его эпоха. М.: Logos, 2002. С. 46–47.

1.3. ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ

Развитие современной теории культуры находится в стадии завершения процесса самоопределения. Происходящее уточнение ее статуса в качестве интеграционного, целостного социогуманитарного знания повышает роль обобщающих теоретических концепций. В связи с этим научное наследие Дмитрия Сергеевича Лихачева все больше привлекает внимание культурологов¹.

Знаток и исследователь древнерусской литературы, историк и теоретик искусства, просветитель и гражданин, борец за сохранение и развитие отечественного культурного наследия, **Дмитрий Лихачев был**, как это становится все более очевидным, выдающимся мыслителем-культурологом, **создателем собственной теории культуры** — самобытной, оригинальной и вместе с тем органически вписывающейся в сегодняшние дискуссии о содержании этой науки. Подчеркнем сразу: учитывая мировой научный опыт, Д. С. Лихачев развивал именно **рос-сийскую культурологию**, неразрывно связанную с особенностями отечественного исторического развития.

Дискуссии о предмете культурологии носят достаточно абстрактный характер до тех пор, пока не появляются личности, выступающие зримым обнаружением, несомненной явленностью этой научной области. И теперь, когда есть возможность окинуть взором все наследие великого русского ученого, становится ясно, что Лихачев был подлинным, истинным культурологом, само творчество которого убедительно доказывало и реальность, и насущность этой науки.

Ученый не предавался размышлениям о «междисциплинарном характере» культурологии, о том, на основе каких областей знаний она

¹ См., например: Гуманитарные проблемы современной цивилизации: VI Международные Лихачевские научные чтения, 26–27 мая 2006 г. / СПбГУП. СПб., 2006; *Гусейнов А. А.* Культурология Дмитрия Лихачева: коммент. к кн. Д. С. Лихачева «Избранные труды по русской и мировой культуре» / А. А. Гусейнов, А. С. Запесоцкий; СПбГУП. СПб., 2006; *Жукова О. А.* История русской культуры и современность // Вопросы истории. 2006. № 8. С. 112–113; *Запесоцкий А. С.* Нам предстоит узнать Дмитрия Лихачева // Вопросы культурологии. 2006. № 8. С. 9–13.

возникает, — он предпочитал **прямые интуиции, связанные с феноменом культуры, с живым опытом ее осмысления.**

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

Даже в те времена, когда академик занимался, казалось бы, «только» литературой Древней Руси¹, его методом был именно культурологический подход, он исследовал такие вопросы, как системный характер и качественное своеобразие древнерусской письменности, пространство и время художественного, общеэстетические характеристики древнерусского творчества.

Культура никогда не была для Д. С. Лихачева результатом абстрактного «обобщения», арифметической суммой фактов, сведений, имен — он видел ее как целостность, как сущностное ядро обнаружения человека в мире, как многообразие форм такого обнаружения. «Мне представляется чрезвычайно важным, — писал ученый, — рассматривать культуру как некое органическое, целостное явление, как своего рода среду, в которой существуют свои общие для разных аспектов культуры тенденции, законы взаимоотношения и взаимоотталкивания... Мне представляется необходимым рассматривать культуру как определенное пространство, сакральное поле, из которого нельзя, как в игре в бирюльки, изъять одну какую-либо часть, не сдвинув остальные. Общее падение культуры непременно наступает при утрате какой-либо одной ее части»².

Дмитрий Лихачев шел в русле главных тенденций российской науки XX века, для которой «культурологизм» всегда был имманентно присущей характеристикой, а потребность выходить на широкие культурологические обобщения вытекала из самой логики научного поиска. Постигал ли социально-историческую сущность психического Л. С. Выготский, исследовал ли языковые и литературные закономерности Ю. Н. Тынянов, изучал ли историю философии А. Ф. Лосев,

¹ См.: *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979.

² *Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006. С. 350.*

познавал ли природу сказки В. Я. Пропп, выявлял ли особенности пушкинской поэтики Р. О. Якобсон, прослеживал ли диалоговую природу художественного сознания М. М. Бахтин, исследовала ли природу мифа О. М. Фрейденберг — всюду мы видим выход на широкие культурологические горизонты. И эта традиция целостного постижения культуры, выдающимся представителем которой является Д. С. Лихачев, в высшей степени присуща отечественной гуманитарной мысли, а возможно, является главной ее отличительной чертой.

Однако в последние десятилетия, оформляясь как самостоятельная область знания, отечественная культурология находилась под сильным влиянием американской социальной и культурной антропологии, склонной к этнографическому, этнологическому пониманию культуры, к изучению ее как совокупности «обычаев и нравов». **Д. С. Лихачев возвращает в культурологию русскую традицию целостного постижения, объемного видения культуры.**

Дмитрию Сергеевичу, теоретику культуры, свойствен именно концептуальный взгляд на ее сущность и место в жизни человека и общества. Следует отметить, что базовые, основополагающие воззрения ученого на культуру практически совпадают с классическими, общепринятыми в данной отрасли знания. Культура в его понимании есть человеческая форма жизни, то, что выделяет человека из природы и отличает от других живых существ. Это — человеческое пространство и человеческий способ существования в мире.

Как справедливо отмечает академик А. А. Гусейнов, для культурологической концепции Дмитрия Сергеевича особую роль играют два положения: **культура исторична и культура целостна**¹.

Культура цементирует человеческую общность, придает ей ориентиры и самобытность. «Культура — это огромное *целостное* явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из просто населения — народом, нацией. В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы поведения людей и государства»², — пишет Д. С. Лихачев. Культура как пространство, имеющее объем и глубину, культура как духовный континуум обнаружения, возвращивания и сохранения ценностей человеческого существования — вот, пожалуй, что могло бы стать обобщающей формулой лихачевского подхода.

Культура также может быть представлена как поле явлений, имеющих языковые значения. В связи с этим представляется исключитель-

¹ Гусейнов А. А. О культурологии Д. С. Лихачева // Гусейнов А. А. Культурология Дмитрия Лихачева / А. А. Гусейнов, А. С. Запесоцкий. С. 25.

² Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 349.

но важной разработкой Д. С. Лихачевым понятия **концептосферы языка**. «Концепт, — пояснял ученый, — не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека»¹. Так возникает концептосфера языка, под которой Лихачев понимал «слова-концентраторы культурных значений», несущие специфические ценности, отражающие своеобразие и уникальность данной национальной общности. Смысловое содержание языковых единиц он рассматривал в тесной связи с этнокультурным наполнением. Структура и значение языковых единиц, по Лихачеву, непосредственно выводят нас в сферу социально-исторических закономерностей.

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

Лихачев раскрыл особую роль национального языка, мир которого удерживает культуру как системную целостность, концентрирует культурные смыслы на всех уровнях бытия — от нации в целом до отдельной личности: «Одно из самых главных проявлений культуры — язык. Язык не просто средство коммуникации, но прежде всего *творец, созидатель*. Не только культура, но и весь мир берет свое начало в Слове. <...> Слово, язык помогают нам видеть, замечать и понимать то, чего мы без него не увидели бы и не поняли, открывают человеку окружающий мир.

Явление, которое не имеет названия, как бы отсутствует в мире. Мы можем его только угадывать с помощью других связанных с ним и уже названных явлений, но как нечто оригинальное, самобытное оно для человечества отсутствует. Отсюда ясно, какое огромное значение имеет для народа богатство языка, определяющее богатство “культурного осознания” мира»².

Национальный язык, считал академик, не только средство общения или знаковая система передачи информации, он выступает «заместителем» русской культуры, формой концентрации ее духовного богатства³.

В органической взаимосвязи с размышлением о природе феномена культуры разрабатывал Д. С. Лихачев и понятие **экологии культуры**, открывая новое, в высшей степени важное направление научной мысли, связанное с главными болевыми точками современной цивилиза-

¹ Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 319.

² Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Там же. С. 354–355.

³ Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Там же. С. 324.

ции. Человек существует в определенной природной среде, загрязнение, истощение, уничтожение которой грозит гибелью человеческого рода. В самом деле, что может быть страшнее загрязнения воздуха, водоемов, уничтожения лесов, животного мира — всего того, что являлось материнским лоном рождения человеческих сообществ? Но существует еще одна реальность, помимо биологической, и не менее важная, это — **реальность культуры**. Казалось бы, иногда данная реальность трудноуловима, эфемерна. Между тем необходимость ее от этого ничуть не меньше. И если гибель природы угрожает человеку как биологическому виду, то гибель культуры угрожает ему как существу социальному и духовному: «Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его “духовной оседлости”, для его привязанности к родным местам, нравственной самодисциплины и социальности»¹.

Но культура — не просто «целостность». У нее есть вектор развития, направление, скрепляющий ее внутренний стержень. Целостность культуры распадается, либо остается чисто формальной, если ее не скрепляет единая идея. Для Д. С. Лихачева это — ее **нравственная составляющая** как необходимое условие полноценного человеческого бытия. Вопрос о том, что такое культура, перерастает в вопрос, что делает (или не делает) культура, как она воздействует (или не воздействует) на личность. Конечно же, ученый видел в культуре и идеальное измерение человеческого бытия, его духовную составляющую. Заметим, что в том же ключе рассматривал проблему идеального выдающийся российский философ Эвальд Ильенков, для которого идеальное, духовное было смысловым наполнением человеческого существования².

Дмитрий Сергеевич отчетливо сознавал, что современный нравственный кризис, разгул нигилизма и вседозволенности, жажда обогащения любой ценой, настоящий шабаш массовой псевдокультуры связаны именно с потерей культурных корней, с утратой «нравственной оседлости», разрушением духовно-личностных опор. Чем жив человек? — вот исходная точка размышлений великого ученого.

Нетривиален его подход к постижению **исторических закономерностей развития культуры**. Д. С. Лихачев — ученый XX века — не разделял упрощенно-просветительские взгляды на эволюцию культуры, не питал иллюзий насчет ее «однолинейного прогресса». Вместе с тем не был он и сторонником концепций «культурно-исторических цик-

¹ Лихачев Д. С. Экология культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 331.

² Ильенков Э. В. Философия и культура. М.: Политиздат, 1991.

лов», «замкнутых цивилизаций» типа Шпенглера–Тойнби¹. Его позиция, если можно так выразиться, отчасти вбирала в себя и то и другое. Отчетливо видя качественное своеобразие культурно-исторических эпох, вступающих во взаимный диалог, чувствуя «уникальный лик» каждой из них, Лихачев тем не менее был убежден в существовании «сквозных линий» в историческом движении, в присутствии общих тенденций, в наличии общей направленности культурного развития.

Указанная общая направленность существует в движении «от хаоса к гармонии», в постепенном, все более отчетливом выявлении высших смыслов человеческого бытия, в приближении к свободе, в нарастании гуманистического начала. В этом Дмитрий Сергеевич был близок к позиции выдающегося русского ученого Николая Ивановича Конрада, высказанной им в известной книге «Запад и Восток». Прекрасно понимая всю сложность, противоречивость, порой катастрофичность исторического развития, Н. И. Конрад верил в наличие идеи, пропитывающей и объединяющей разрозненные явления культурной мозаики. Это была для него идея гуманизма. «Идея гуманизма есть высшая по своей общественной значимости этическая категория. Она всегда была высшим критерием настоящего человеческого прогресса»².

Характерна в данном плане работа академика Лихачева «Прогрессивные линии развития в истории русской литературы»³. Создана она была на материале эволюции художественного творчества, казалось бы, менее всего поддающегося истолкованию в терминах «прогресса». И все-таки ученый обосновывал наличие общих составляющих, сквозных тенденций литературного развития. К ним он относил: снижение прямолинейной условности, возрастание организованности и личностного начала, увеличение удельного веса «сектора свободы», рост и обогащение гуманистического сознания и ряд других. Само развитие искусства академик представлял как сложный диалог, взаимопереплетение и взаимоперекличку школ, направлений, сюжетов и тематики, как «контрапункт стилей».

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

Анализируя **динамику культурных процессов**, Д. С. Лихачев приходит к выводу, что культура не только (а может быть, и не столько)

¹ Шпенглер О. Закат Европы. М.: Искусство, 1993; Тойнби А. Исследование истории. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, Изд-во Олега Абышко, 2006.

² Конрад Н. И. О смысле истории // Конрад Н. И. Запад и Восток: ст. М.: Гл. ред. восточ. лит., 1972. С. 485.

³ Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 44–86.

меняется, эволюционирует, сколько накапливается, усваивается (или не усваивается), создается (или утрачивается). Прошлое не уходит бесследно, не «заменяется» настоящим, а продолжается в нем, лишь трансформируясь, обновляясь, меняя формы, принимая другие облики. С этими представлениями было связано видение ученым древнерусской культуры — эпицентра его научных интересов в первой половине XX века. Академик показывает, что в определенный период «забвение» древнерусской литературы было относительно, что, по сути дела, традиция древнерусской культуры, древнерусского искусства никогда не умирала, она продолжала жить и влиять, более того, ее значение все более явно «проступало» в истории Нового времени. Древняя Русь продолжала жить в фольклоре, в быте, в обычаях, в зодчестве, в лубочных изданиях¹.

Осознанное усвоение традиций древнерусского искусства, его очевидное возвращение, по Лихачеву, начинается с конца XIX века: обращение к традициям иконописи в творчестве М. Нестерова, В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, возрастание влияния парсунного письма, возрождение первоизобразительности цвета в творчестве Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина, М. Шагала. К древней иконописи активно обращается русский авангард: К. Малевич, П. Филонов, Н. Гончарова. Причем это не копирование, не подражание, а воскрешение на уровне «живого», работающего художественного метода. Достоянна особого внимания идея академика о том, что в этот период, начиная примерно с XIV века, на Руси нарастают ренессансные явления (рост личного начала, распад патриархального быта, трансформации художественного творчества, секуляризация культуры и т. д.), но сам Ренессанс, в силу ряда исторических причин, в нашей стране не происходит.

И еще один важный момент: Д. С. Лихачев считал, что закономерности культурного развития охватывают прежде всего «средний уровень», самую «толщу» исторической эволюции, слой, где протекают «массовые процессы». Именно здесь можно проследить культурные изменения, в том числе и прогрессивные. «Прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы»². Выдающиеся же личности — как бы немного «на обочине», выпадают из общего культурно-исторического контекста, выходят за рамки традиции и пределы нормы, в то же время выступая генератором бесконечного духовно-смыслового расширения творческих возможностей культуры.

¹ Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 178.

² Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Там же. С. 45.

Свою, продуманную позицию занимал ученый по отношению к **проблеме своеобразия России и русского культурно-исторического пути**. Глубоко чувствуя оригинальность русской духовности, Лихачев неоднократно подчеркивал европейский характер отечественной культуры: «Россия — несомненная Европа по религии и культуре. При этом в культуре ее не найти резких различий между западным Петербургом и восточным Владивостоком»¹.

Это — проблема интереснейшая, требующая специального обсуждения. Своеобразие ее решения Д. С. Лихачевым связано со своеобразием его взгляда на европейское, на сам феномен «европеизма». Европейской культуре, типу европейской духовности, считал ученый, присущи три фундаментальные особенности: это культура **личностная**, культура с ярко выраженной индивидуальностью; она **универсальна**, «всеотзывчива», предельно восприимчива к другим духовным мирам; она основана на **свободе творческого самовыражения**².

Эти три особенности, по мнению ученого, — порождение христианства. Христианство — единственная из религий, в которой Бог — живое, теплое, любящее, личностное существо, — стало духовной базой европейской культуры. Высокая оценка Д. С. Лихачевым христианства вызывает в памяти воззрения выдающегося русского философа Ивана Ильина. Уважительно относясь ко всем религиям, Ильин тем не менее особое место отводил христианству. Он подчеркивал в нем наличие экзистенциального, глубоко интимного начала, связанного с внутренней духовной высотой человека, прикосновенностью к жизни человеческого сердца, человеческих эмоций³. Определенная преемственность идей Ильина и Лихачева несомненна. Академик стремился соединить распавшуюся связь времен, возрождая великую русскую духовную традицию, трагически прерванную на долгие десятилетия.

Те черты, которые Федор Достоевский в своей известной речи 8 июня 1880 года, посвященной открытию в Москве памятника Пушкину, **отнес к специфике русского самосознания** (всеотзывчивость, открытость навстречу другому, эмоциональную восприимчивость)⁴, **Лихачев считал присущими европейской культуре в целом**: «Европеец способен изучать, включать в свою орбиту все культурные явления, все “камни”, все могилы. Все они “родные”. Он воспринимает все цен-

¹ *Лихачев Д. С.* О русской интеллигенции // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 384.

² *Лихачев Д. С.* Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Там же. С. 363–364.

³ См., например: *Ильин И. А.* Основы христианской культуры. СПб.: Шпиль, 2004.

⁴ *Лихачев Д. С.* Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 364.

ное не только умом, но и сердцем»¹. Саму же европейскую культуру Д. С. Лихачев считал общечеловеческой, вбиравшей в себя и способной учесть опыт всех других культур. **Через общеевропейское к всечеловеческому — такова была его формула для развития России.** В качестве одного из ярчайших доказательств общечеловечности русской культуры (в то же время и общеевропейской) он приводил творчество Пушкина — глубоко национального гения, открытого всему богатству бытия, которому были ведомы и вняты миры других народов и наций, их уникальность и своеобразность.

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

К модному сегодня «евразийству» ученый относился негативно. Он был категорически против утверждений, что России присуще некое «туранское начало», считал, что взгляды такого рода уводят нас в сторону домислов, произвольных фантазий. Гораздо большее значение, чем антитеза «Запад — Восток», утверждал он, имеет для России соотношение «Север — Юг». Россия — не столько «Евразия», сколько «Скандо-славия» или «Скандовизантия»: «Азиатское начало в русской культуре лишь мерещится. Мы находимся между Европой и Азией только географически, я бы даже сказал — “картографически”. Если смотреть на Россию с Запада, то мы, конечно, находимся на Востоке, или, по крайней мере, между Востоком и Западом. Но ведь французы видели и в Германии Восток, а немцы, в свою очередь, усматривали Восток в Польше»². Однако отрицательное отношение Лихачева к «евразийству» не помешало ему способствовать публикации работ «евразийца» Льва Гумилева.

Позиция академика не сводилась к выделению «европейского начала» в русской культуре. Исследуя специфику русской литературы, изучая своеобразие и своеобразность духовного мира Древней Руси, Д. С. Лихачев отмечал: никогда не имело места слепое, механическое копирование западного опыта, но творческая переработка чужого, оригинальное усвоение, изменение применительно к российской специфи-

¹ Лихачев Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 364.

² Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Там же. С. 359.

ке. Ученый писал об этом: «Бессмысленно задаваться вопросом — была ли культура Руси до Петра “отсталой” или не отсталой, высокой или не высокой. Нелепо сравнивать культуры “по росту” — кто выше, кто ниже. Русь, создавшая замечательное зодчество <...> высокую хоровую музыку, красивейшую церковную обрядность, сохранившая ценнейшие реликты религиозной древности, прославленные фрески и иконы, но не знавшая университетской науки, представляла собой просто особый тип культуры с высокой религиозной и художественной практикой»¹.

Наивысшим воплощением специфики российской культуры, своеобразного сочетания «русского» и «европейского» был для Дмитрия Сергеевича Петербург. Ученый внес первостепенный вклад в формирующуюся последние десятилетия область знания, которую можно назвать **культурологией Петербурга**. Особо следует выделить в этом плане его лекцию «Петербург в истории русской культуры», прочитанную 19 мая 1993 года при посвящении в Почетные доктора Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

Академик считает, что при своей «европейскости» Петербург — чрезвычайно русский город: «Нам говорят, что Петербург по своему внешнему облику самый европейский из русских городов. И из этого исходят, характеризуя русскую культуру. Да, это так, но и не так!»² Черты «русскости» ученый видит в обилии архитектурных традиций Москвы XVII века, в наличии большого количества гостиных дворов по типу Архангельска, Новгорода, Костромы, Ярославля, Калуги, в русских церквях, которые в XIX века строились в «русском стиле». Петербург — «русско-европейский город», он и «чрезвычайно европейский и чрезвычайно русский», — делает вывод Д. С. Лихачев³. Даже многочисленные итальянские архитекторы, работавшие здесь, не сделали его «итальянским». По Лихачеву, уникальность Петербурга в том, что это — **«город общемировых культурных интересов»⁴, соединивший в себе градостроительные и культурные принципы различных европейских стран и допетровской Руси**. При этом суть петербургской культуры — не в похожести на Европу, а в концентрации лучших сторон русской и мировой культуры.

Важной особенностью Петербурга Дмитрий Сергеевич считает «его научную связь со всем миром». Другая существенная сторона Петербурга — **академизм** во всех его проявлениях, «склонность к классическому искусству, классическим формам. Это проявилось как внешне —

¹ Лихачев Д. С. О русской интеллигенции // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 378.

² Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Там же. С. 262.

³ Там же. С. 265.

⁴ Там же. С. 266.

в зодчестве... так и в существе интересов петербургских авторов, творцов, педагогов и т. д.»¹. По мнению ученого, в Петербурге все основные европейские и мировые стили приобретали классический характер. С академизмом тесно связана еще одна основополагающая черта петербургской культуры — **профессионализм**, который пронизывает и науку, и искусство, и ремесло, и общественно-политическую деятельность. Кроме того, Лихачев говорит о том, что этот концентрированный петербургский профессионализм **требует особого профессионального обучения и академического образования**. Истинный профессионализм должен базироваться на широком и глубоком общем образовании. «Поэтому профессионализм отнюдь не следует смешивать с узкой специализацией»².

Не случайно именно в Петербурге появился и кристаллизовался особый, в ряде отношений — высший «продукт» мировой культуры — интеллигенция. По мысли Лихачева, это уникальный результат зрелости европейской духовной традиции, и в то же время — явление, сформировавшееся именно на российской почве закономерным образом.

Несомненна **религиозно-христианская составляющая** в мировоззрении Д. С. Лихачева. Будучи человеком веры, он понимал, что человеческое существование неотделимо от переживания святого, священного, от живого, трепетного соприкосновения с ним. В этом плане он чрезвычайно близок к взглядам русских религиозных философов эпохи «духовного Ренессанса», подчеркивавших роль религии, считавших, что религиозное сознание представляет собой как бы «несущую конструкцию» культуры, ее «духовный нерв». «Культура — это святыни народа, святыни нации»³. «Культура — это то, что в значительной мере оправдывает перед Богом существование народа и нации»⁴ — вот характерные для Лихачева формулировки.

Дмитрий Сергеевич возвращал исходное, первоначальное значение такому важному понятию, как «Святая Русь», — «это, разумеется, не просто история нашей страны со всеми присущими ей соблазнами и грехами, но религиозные ценности России: храмы, иконы, святые места, места поклонений и места, связанные с исторической памятью. “Святая Русь” — это святыни нашей культуры, ее наука, ее тысячелетние культурные ценности»⁵. «Святыни “Святой Руси” не могут быть растеряны, проданы, поруганы, забыты, разбазарены: это смертный грех»⁶.

¹ Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 266–267.

² Там же. С. 268–269.

³ Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Там же. С. 349.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 350.

И живое, конкретное чувство значения духовных ценностей, и понимание культуры как святыни, и острая боль за попранное, порушенное, поруганное, и переживание вины, греха — все это у Лихачева подлинно христианское, православное. Значительный урон русскому менталитету и русскому языку, считал академик, нанесло запрещение после революции преподавания Закона Божия, церковнославянского языка. При этом не только прервалась традиция, стали непонятны многие тексты псалмов, Священного Писания — вытеснению подверглись «опорные конструкции» русской духовной культуры, базовые структуры российского менталитета. Был нанесен урон, который долго еще предстоит осмысливать и преодолевать.

Теперь, с учетом изложенного, представляется целесообразным вернуться к перечисленным ранее особенностям культурологического метода Д. С. Лихачева.

Понимание культуры как целостности воплощается во взаимодополнении двух векторов размышлений ученого. С одной стороны, глубокий научный потенциал и высочайший нравственный пафос имеет идея Дмитрия Сергеевича о целостности культурных и природных систем, где целое предшествует части, определяя ее сущность и функции. Академик полагал, что культурология в этой ипостаси близка экологии — и та и другая наука должны изучать всю взаимосвязанность системы, понимая мир природы и культуры как целое, которое предшествует бытию каждой части, определяет все ее проявления.

С другой стороны, Д. С. Лихачев рассматривал каждый отдельный феномен культуры как «зеркало», отражающее культурную систему в ее системном единстве. Искусство и язык, религиозно-философские взгляды, быт и нравы, обычаи и право — все, что создано руками и разумом человека, есть предмет культурологии, обращение к которому позволяет полнее и глубже понять специфику культурного целого. При этом академик конструирует свое особое видение внутреннего морфологического строения культуры, выделяя своего рода культурные комплексы и исследуя их взаимовлияние и эволюции.

Однако непосредственным объектом его анализа становятся тексты-источники, выступающие «пассивной» формой отражения целостного культурно-исторического, этнокультурного, духовно-нравственного, социально-психологического и ментального комплекса культуры. Это прежде всего тексты художественной и религиозной культуры, которые определяют культурную вертикаль и принадлежат к высшим проявлениям человеческого духа, являют собой творческое начало «антиэнтропийной направленности», противостоящее энтропическому погружению в бессловесность и хаос.

Академик фундаментально обосновал **перспективное направление самоопределения культурологии** как особой сферы знания, кото-

рое со временем все больше проявляет актуальность; в рамках этой парадигмы **знание трактуется как результат специфической методологии, упорядочивающей, понимающей и интерпретирующей информацию, полученную о культуре другими науками.** При этом культурология не обязательно обращается к культуре в ее эмпирических формах — она на более высоком уровне обобщенности создает и воссоздает феномен культуры как системной целостности, используя для этих целей результаты других наук социально-гуманитарного цикла путем переосмысления и переинтерпретации эмпирических сведений и базирующихся на них концепций, наведения смысловых мостов между различными областями знаний, выявления их взаимодополняющего характера, что не только придает культурологическому знанию подлинно комплексный и междисциплинарный характер, но и обеспечивает синергетический эффект: (не сколько большее знание, сколько неожиданное, не вытекающее из отдельных частей).

Говоря об **онтологизме историко-культурного дискурса, его проектном характере** как еще одной новации Лихачева в области методологии, следует отметить его стремление утвердить в научной среде **право на реконструкцию**, то есть на создание целостных моделей утраченных культурных и исторических реалий путем восполнения лагун, и не только непротиворечивыми гипотетическими предположениями, но и верой исследователя, его творящей любовью. Новое знание прорастает здесь из интуиции, а интуиция из целостного системного видения культуры.

Фундаментальной культурологической идеей Дмитрия Сергеевича, важной для сегодняшнего самосознания духовной уникальности России, является его утверждение о том, что **модели национального будущего коренятся в прошлом.** Новое — в старом, но не стареющем, в ушедшем, но бессмертном, в забытом, но актуальном. Академик Лихачев показывает, как в разные времена, когда надо было определить или скорректировать духовные основания национального возрождения, Русь обращалась к минувшим эпохам. Причем выбор событий прошлого носил во многом субъективный характер, он был продиктован необходимостью решения современных проблем. Такой избирательный подход к прошлому закономерен: историю народа можно рассматривать как своеобразное коллективное повествование, которое разворачивается вокруг определенных событий и личностей, значимых для национального самосознания. Выбор этих эпох, событий и персон не случаен — он подчинен потребности нации в осмыслении ее актуального положения, в понимании ее возможного будущего.

«Право» на **проектный взгляд** ученого — сугубо культурологический подход, который ранее считался недопустимым в рамках классической исторической методологии. Его суть заключается в найденном

равновесии между прошлым и будущим — ученый находит в историческом прошлом креативно-событийные линии, которые сохраняют свою креативную энергию в историческом времени, то есть при движении культуры от прошлого — через настоящее — к будущему.

Таким образом, выстраивается своеобразная методология культурно-исторического мышления, которая получает теоретическое обоснование, в том числе и в определении Лихачевым стиля древнерусской литературы как «историко-монументального». Подобное понимание не только ориентировало исследователя на достоверность излагаемого им материала, но историзм, понимаемый как правдивость факта: требование монументальности предполагало концентрацию внимания только на таких фактах, которые были актуальны для общества в момент исследования. Ученый рассматривал факты, которые являлись определяющими для исторического бытия современной ему России. И в этом плане актуальность факта для него уравнивала в качестве предмета исследования различные культурные феномены: художественно-литературные тексты, архитектурные сооружения, политические реалии и т. д.

В текстах академика целостность культурного мира разворачивается в многообразии включаемых в понятие культуры явлений, в богатстве их взаимосвязей и взаимовлияний. Так проявляется **синтетичность, комплексность и универсализм лихачевского метода познания культуры**. Русская культура как бы открывает свои неизведанные ранее грани ученому-филологу, историку, литературоведу, философу культуры. В фокусе этих подходов рождается **компаративность научного анализа — извлечение нового знания как результат сопоставления изучаемых объектов**. Основными особенностями этого исследовательского метода являются сочетание строгого исторического и образно-интерпретационного подходов в анализе эпохи, синтез исторически достоверного фактического материала и интуитивного его осмысления, смысловая модификация в трактовке содержания основных категорий. Компаративность предполагает обращение к широкому и многослойному феномену культуры, объединяющему ее разные виды и формы, анализ явления культуры в родственном ему историческом, культурном, художественном контексте и во взаимодействии с другими сферами социального, политического, экономического и иного бытия.

Нравственная отягощенность культурологического дискурса Д. С. Лихачева нередко ошибочно трактовалась коллегами как «чрезмерная простота» и «излишняя публицистичность» работ последних лет. Для текстов академика характерна их экзистенциальная направленность, насыщенность этической проблематикой. Эта линия является логичным продолжением одной из центральных традиций русской философской мысли, которая всегда исповедовала принцип онтологического реализма, глубокого проникновения познания в реальность, сосредоточенно-

сти на вечных вопросах бытия, в том числе и на основе религиозной интуиции.

Д. С. Лихачев немало размышляет о сознании вины и ответственности ученого, который словом может разрушать реальность. Понимание того, что «слово есть глагол», и сознание обреченности любого пишущего (вспомним древнерусское понимание «книжника» как всякого, имеющего дело с книгой) на публицистичность, понимание невозможности уйти от «больных проблем» современности даже при, казалось бы, самом отвлеченном от них предмете исследования — все это и есть проявление лихачевского понимания моральной ответственности ученого. Лейтмотивом творчества становится тема нравственности ученого, интеллигента, которая рассматривается в контексте всей русской словесности.

Русский народ, подчеркивал Дмитрий Сергеевич, владеет огромными ценностями. При этом их своеобразие он связывал во многом с русской литературой, художественная сила которой опирается на ее нравственный пафос.

Д. С. Лихачев, раскрывая идею духовной и стилистической целостности культуры, выводит принцип высочайшей ответственности человека за разрушение сложившихся в мире взаимосвязей — как материальных, так и духовных. Этот принцип был с максимальной полнотой воплощен в его личной научной деятельности, творчестве и гражданской, общественной позиции ученого. Не только научное наследие академика Лихачева, но и его биография — достойный ответ и на вызовы противоречивого периода советской истории, и на духовные разломы 1990-х годов.

Гуманистичность культурологического метода Д. С. Лихачева проявляется в стремлении выявить в историческом процессе ту его составляющую, которая определяет нравственный смысл истории народа, его «божий замысел». Гуманизм культуры — это мера ее человечности, утверждения в качестве высшей ценности человека как личности, его права на свободное развитие. Дмитрий Сергеевич в своих работах убедительно показывает, что **развитие культуры осуществляется через хаос к гармонии, через просветление высшего смысла, через возрастание организованности культурных форм, увеличение сектора свободы, возвращение личностного, гуманистического начала.**

Гуманистичность лихачевского метода проявлялась не только в поиске Истины, в его попытках разглядеть в культуре душу народа, но и в ее творении — Словом, Верой, энергией Любви. Его видение гуманистической сущности русской культуры — это своеобразный замысел, который открывается сознанию просвещенных и ищущих. **Культурологический дискурс**, как и система идеологии, **оформляет, консти-**

туирует, регулирует и творит культурную практику. Не случайно академик вновь и вновь возвращался к феномену Слова в русской культуре, которое, считал он, — нечто большее, чем имя вещей. Слово есть Идея, предваряющая саму действительность и определяющая ее воплощение, оно — не просто усиливающее эффект «зеркало культуры», но и духовная стихия, преобразующая реальность, придающая ей духовную ценность и смысл. Своим словом академик Лихачев пытался остановить стихию «расчеловечивания» человека, противопоставить Хаосу времени Логос духовности.

Таким образом, культурология Лихачева включает и творчески преобразовывает самые разные интенции — рационалистическую и сакральную, традиционалистскую и инновационную, европоцентристскую и почвенническую. В то же время это — культурология сочувствия и прозрения, пророчества и жертвенного служения Истине.

Обозначенные выше смысловые линии, определяющие особенности культурологического метода Д. С. Лихачева, пронизывают фактологический контекст всех трудов периода научной зрелости ученого — от середины XX века до его ухода из жизни. Синтетичность, комплексность, универсализм и гуманистичность культурологического метода Дмитрия Сергеевича, его взгляды на культуру как системную целостность, онтологизм историко-культурного знания и нравственный нерв культурологического дискурса составляют пока неосвоенное богатство отечественных гуманитарных наук.

Вместе с тем не приходится сомневаться, что анализ работ Д. С. Лихачева в ближайшем будущем составит блистательный раздел университетских учебников по истории культурологических учений.

Самое интересное, что ученому удалось предвосхитить будущее. Его культурологические труды содержат ответы на многие острейшие вопросы современности либо определяют направление поисков этих ответов.

1.4. ВЗГЛЯДЫ НА ТЕОРИЮ ИСКУССТВА*

Вклад Д. С. Лихачева в развитие современного искусствознания до сих пор не получил должного осмысления. И это при том, что наследие ученого не только включает в себя работы историко-художественной и эстетической направленности, но и в трудах, ориентированных на культурологическую проблематику, он нередко обращается к размышлениям об искусстве.

В лихачевском наследии четко выделяются работы искусствоведческого цикла, среди которых наиболее значимыми представляются статьи, вошедшие в сборник «Очерки по философии художественного творчества»¹, а также в издание Университета «Избранные труды по русской и мировой культуре»², являющееся самым полным изданием культурологического и историко-художественного наследия ученого. Оно включает: «Заметки об истоках искусства», «Слово и изображение в Древней Руси», «Закон цельности художественного изображения и принцип ансамбля в древнерусской эстетике», «Контрапункт стилей как особенность искусств», а также исследование, выражающее концептуальный взгляд Лихачева на историю русского искусства, — «Культура времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого». В этих работах получили четкое выражение размышления Дмитрия Сергеевича о современном искусствознании, его **взгляды на процесс и основные этапы исторического развития русского искусства**.

Первое ретроспективное знакомство с трудами Д. С. Лихачева создает впечатление, что его размышления об искусстве носят фрагментарный характер и посвящены всего лишь некоторым локальным аспектам художественного творчества. Между тем за рассуждениями о частном кроется **единая философско-эстетическая концепция** ученого. Лихачев **понимал искусство как сферу особого культурного опыта**, приобретаемого в процессе самоопределения человека в мире и не сводимого к другим видам опыта, в частности, в науке, философии, религии. **Дмитрий Сергеевич видел искусство как сложную**

* Раздел написан в соавторстве с профессорами СПбГУП Т. Е. Шехтер, Ю. М. Шором.

¹ Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999 (1-е изд.: СПб.: БЛИЦ, 1996).

² Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006.

систему взаимодействия художника с реальностью, творца с традициями художественного творчества, произведений искусства с их адресатом. Лихачев обнаруживал в творчестве сложное переплетение индивидуального и общего, хаотичного и упорядоченного, закономерного и случайного, рассматривал историческое развитие искусства как своеобразную эволюцию, сочетающую и традиции, и новаторство.

Важно отметить, что взгляды ученого на художественное творчество формировались на базе фундаментального знания истории культуры, в особенности литературы и искусства, явились результатом многолетних специальных занятий древнерусской литературой и древнерусским искусством. Общие построения, конкретные идеи, частные догадки основывались на широчайшем материале. Подлинное, «из первых рук», знание текстов культуры придавало уверенность в выводах, служило фактической основой для оригинальных истолкований и обобщений.

Другая черта, характерная для Лихачева, — наличие уникальной интуиции, способствовавшей ясному видению сути явлений. Лихачев возвращал в пространство российского знания доверие к интуитивному знанию, опору на несомненность, истинность, самоочевидность того, что открывается честному, пытливому, глубокому уму. Интуитивное мышление Дмитрия Сергеевича позволяет нам увидеть предметы с неожиданной стороны, открыть их новые смыслы и значения. **Вводя интуицию в процесс познания, Лихачев восстанавливал традиции отечественного интуитивизма, характерные, в частности, для русских религиозных философов первой половины XX века — Н. Лосского, Н. Бердяева, С. Франка, И. Ильина¹...** Это имело и чисто эстетическое значение — ведь интуиция, непосредственное знание, прямое видение истины играют первостепенную роль при эстетическом переживании. А эстетическое — не что иное, как явленность сознания человеческому созерцанию.

Теоретические проблемы искусства, вопрос о природе художественного мышления Лихачев связывал со стержневой для всякого познания **проблемой истины**. И это оказалось методологически продуктивно. Не случайно сборник работ Д. С. Лихачева «Очерки по философии художественного творчества» открывает эссе «Что есть истина?»² Автор последовательно проводит мысль о том, что столь фундаментальный

¹ См.: Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991; Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990; Бердяев Н. А. Истина и откровение. СПб., 1996; Ильин И. А. Путь к очевидности // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. М., 1994. Т. 3.

² См.: Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 5–8.

способ познания и переживания бытия, как искусство, не может не быть эффективным механизмом решения человеческих проблем, одним из главных путей постижения мира и человека, следовательно, одним из способов приближения к подлинности и правде: «Значение русской культуры определялось ее нравственной позицией в национальном вопросе, в ее мировоззренческих исканиях, в ее неудовлетворенности настоящим, в жгучих муках совести и поисках счастливого будущего, пусть иногда ложных, лицемерных, оправдывающих любые средства, но все же не терпящих самоуспокоенности»¹.

Последняя четверть XX века отмечена повсеместным развитием постмодернизма. Д. С. Лихачев был не только его современником, но и фактическим оппонентом. Вряд ли академик ставил перед собой специальную цель полемики с этим модным течением философско-художественной мысли. Однако и игнорировать его присутствие в контексте собственной интеллектуально-эстетической жизни он не мог. Философские и творческие «импульсы» постмодернизма доходили до Дмитрия Сергеевича даже через фильтры советской цензуры, порождали вопросы и размышления, усиливали потребность формулировать и высказывать собственные взгляды. В итоге именно в процессе сопоставления с постмодернизмом наиболее ярко раскрывается значение лихачевских идей об искусстве как сфере высших ценностей, о роли нравственных и религиозных критериев в художественном процессе, о необходимости для искусства поисков истины и правды. Ученый полагает искусство способом постижения мира и исповедует концепцию художественного, основанную на признании Истины.

Современный же ему постмодернизм подвергает сомнению само существование истины. Критика истины его идеологами основана на том, что разум, искавший истину, опирался на положения, не выводимые из эмпирического бытия вещей, и пользовался только научным методом познания. Разум признавал истинным лишь то, что отвечало им же, разумом, установленным критериям². Именно поэтому постмодернизм отказывается от абсолютизации разума и заменяет рациональный подход на интерпретационный, а в качестве основания для своих размышлений принимает повседневную практику. На смену метафизическим обобщениям и поиску научной истины приходят живые коммуникации, диалог, общение. Люди общаются не для получения истины, а во имя интереса к другому и ради взаимопонимания. При этом авторы рассматривают себя как участников бесконечной коммуникации, полу-

¹ Лихачев Д. С. Русская культура в современном мире // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 206.

² См.: Лиотар Ж. Фр. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетей, 1998.

чая информацию неизвестно откуда, передают ее неизвестно кому, не зная своего адресата, и никогда не могут быть уверенными в том, что передали эту информацию правильно.

В рамках данной теории единственно верное понимание явления признается невозможным и допускается равноправное существование разных версий одного и того же события, неустранимая множественность взглядов на одну и ту же реальность. Неопределенность становится главным понятием онтологии и гносеологии. В связи с этим не логический довод, а понятие вероятности (то есть меры превращения возможности в действительность) начинает выступать как инструмент мышления и интерпретации фактов, явлений, событий и жизни и культуры.

Такое миропонимание абсолютно чуждо Дмитрию Сергеевичу, более того — полярно всей системе его взглядов. Сложившаяся оппозиция не случайна, не является «делом вкуса», а формируется в ходе генезиса, становления и развития лихачевского учения о культуре. Ученый в своем исследовании движется от частного к общему, от изучения конкретных фактов древнерусской литературы и искусства к попыткам их осмысления в более широком культурном контексте и, далее, — к воссозданию общей панорамы культуры и динамической картины ее развития. Стремление найти истину здесь лежит в основе всей конструкции миропонимания, направляет ход создания этой конструкции. И никогда на протяжении всей научной биографии у Д. С. Лихачева не возникает потребности подвергнуть сомнению существование истины. Им движет страстное желание углубиться в ее понимание.

Но как только ставится вопрос о соотношении искусства и истины, сама природа истины открывается у Лихачева нетрадиционной стороной. Она перестает быть только «научной истиной», отражением предмета в объективно-безличном знании. Выясняется, что истину Дмитрий Сергеевич понимал не в традициях советского «диамата» или позитивистской научности — как «совпадение мысли с предметом», а в рамках традиций большой русской философии, в которой истина рассматривается как высшая цель познания, высшая ценность, нечто важное и существенное для человека в его жизненных поисках. И потому во многом **по-новому ставил Лихачев и традиционный вопрос о соотношении искусства и науки.** Подчеркивая, что и то и другое, несомненно, способы постижения окружающего мира, ученый видел глубокое своеобразие художественного познания. Вот его формула, которую можно считать по сути дела исходной: «Познание мира может быть двояким: “успокоенным”, чисто созерцательным, констатирующим, а с другой стороны — как бы “движущимся”, следящим за движением познаваемого и поэтому “следующим”, то есть “идушим вслед”. Первое познание мира в основном представлено наукой, второе — ис-

кусством»¹. Как считает академик, научное познание «не ставит себе целью уловить мир в его потенциях, в его движущейся глубине. Познание же через искусство в той или иной мере нестабильно, ибо в нем огромную роль играет сам познающий, само его “бегущее восприятие”»².

Каковы же, по Лихачеву, основные черты художественного сознания как формы специфического познания реальности?

Наука познает «подвластное» ей, стремится схватить объективно фиксируемое бытие реального мира, она как бы не занята его «подводными течениями». Наука, несомненно, постигает неизвестное, раздвигает горизонты неизведанного, но не имеет отношения к «тайне мира». Искусство же как раз специально направлено на внутреннее, спрятанное. В этом плане Дмитрий Сергеевич близок к идее Мартина Хайдеггера о том, что художественное творение, осуществляясь, прикосновенно к тайным сторонам бытия, к сущностно сокрытому, укромному, в то время как сфера науки — сфера принципиально открываемого³.

Научное познание объективно, оно стремится максимально освободиться от индивидуально-личностного, случайного, субъективного ради создания беспристрастно-объективной картины реальности, выяснения, что представляет она сама по себе. Наоборот, художественное познание в качестве полноправного элемента включает личность творца, оно неотъемлемо от художника, его индивидуальных свойств и качеств, субъективности и произвола.

Д. С. Лихачев был подлинно гуманитарным мыслителем. Гуманитарное же сознание обладает рядом особенных черт. Оно органически включает не только рационально-теоретические, но и эмоциональные, психические, подсознательные компоненты; опирается на живые образы, по природе своей родственные художественным. В отличие от узконаучного познания, стремящегося «в глубь» предмета, гуманитарное знание — есть знание-истолкование, знание-интерпретация. В качестве важнейшего механизма оно включает переживание — непосредственно-интуитивное, внепонятийное постижение реальности. И, наконец, гуманитарное знание выходит в область ценностных отношений (степень важности, необходимость чего-либо для человека и т. д.), а в пределе — и в область веры. Во всем этом — глубокое отличие гуманитарного знания от естественно-научного.

Лихачев, как истинный гуманитарий, видел в искусстве высшую форму сознания и провозглашал первенство художественного

¹ Лихачев Д. С. Искусство и наука // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 10.

² Там же.

³ См.: Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

над научным: «Искусство как познание первично; наука же вторична»¹. И дело здесь не в том, что искусство — «лучше», а наука «хуже» постигает истину: искусство, художественный тип познания оказывается ближе к тому, что полагает истиной гуманитарное знание. Искусство помогает найти ключ к нерациональной, «тайной» реальности, постигаемой всей целостностью человеческой личности. Ибо гуманитарная истина — не «дважды два — четыре», а возглас удивления, голос откровения, рождающийся в потрясенной душе: «Это так, Господи!» Искусство высоко поднимает ценность индивидуальности человеческой личности, важность и необходимость познания бесконечности Человека.

Если наука стремится к истине единой, однозначно определяемой, исчисляемой, математически точной, то в искусстве истина многолика, как бы «размыта», допускает множественные толкования. Искусство дает личностную ориентированность знания, субъективно переживаемую причастность к нему. Искусство — это живая жизнь человеческого сознания внутри мира, сопереживание, меняющееся во времени, художественное «сочувствие» бытию вселенной, параллельное объективному развитию событий движение души. Если та или иная конкретная научная истина однократна, закончена, завершена в найденном рациональном содержании, то подлинное произведение искусства никогда не завершено. Его реальное существование протекает в бесконечном времени, включает всю историю его восприятий, прочтений, истолкований и содержит проекцию в будущее. Художественное присутствует в человеческом сознании только как постоянно творимое, никогда не завершенное окончательно.

Поэтому настоящее восприятие произведения возникает лишь в случае его понимания. И художник оказывается здесь свободнее ученого, ближе к многовариантности человеческого сознания, его качественной многослойности.

Итак, Лихачев не сомневался в том, что искусство — форма познания природы, человека, общества и его истории. Но познание глубоко своеобразное, ибо произведение искусства не просто сообщает, информирует, но прежде всего вызывает ответную активность читателя, зрителя, слушателя, мобилизует его эстетическое переживание. С этим связано и свойство, которое Дмитрий Сергеевич называл «неточностью» искусства, в отличие от «точности» науки: «Наука... основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно... в основе своей “неточно”»². При этом «неточность» вхо-

¹ Лихачев Д. С. Искусство и наука // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 12.

² Лихачев Д. С. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях // Там же. С. 60.

дит в саму материю художественного, составляет важную часть ее сущности. **Именно «неточность» обеспечивает жизнь художественного произведения во времени — это непрерывно длящийся творческий акт, никогда не заканчивающийся процесс.**

Д. С. Лихачев иллюстрирует данное положение на элементарных, но весьма убедительных примерах. Так, неровная, шероховатая, проведенная от руки, зато «живая» линия больше удовлетворяет наше эстетическое чувство, чем линия, проведенная по линейке, абсолютно ровная, «правильная», но мертвая¹. На этом, кстати, построена вся эстетическая привлекательность стиля арт-нуво (югендстиль). Или другой выразительный пример. Академик подчеркивал, что бездушные подражания романскому творчеству отличаются от подлинно романского стиля именно «исходной точностью», гладкостью, симметричностью. Так, в подлинниках различаются правая и левая сторона портала, неодинаковы окна и колонны, последние различаются по материалу и форме. Поэтому художественное восприятие романского стиля как бы требует от зрителя постоянных «поправок». То же самое происходит в готическом искусстве. Ученый пишет: «В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Нотр-Дам в Париже правый уже левого на 1,75 м. Только в XIX в. при достройке собора в Кёльне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кёльнскому собору неприятную сухость»².

Проблема «точности» и «неточности» играет очень большую роль в процессе восприятия художественного творчества. Совершенно по-разному воспринимают искусство «искушенный» и «неискушенный» человек. Искушенный «зрит в корень», видит идею, смысл, замысел, его может устраивать и даже нравиться некоторая «грубость», неотделанность (ибо, по Лихачеву, произведение не дано, а «задано»). Некультурному же, «массовому» вкусу нужна аккуратность, законченная школьная «правильность».

Полноценное восприятие художественного произведения включает как бы «вторичную реконструкцию» замысла художника, умение увидеть «задний план», почувствовать, пережить не просто то, что сказал

¹ См.: Лихачев Д. С. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 61.

² Там же. С. 62–63.

художник, но и то, что он **хотел** сказать. Зритель же неподготовленный видит только то, что ему непосредственно дано. Как раз такому «зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника»¹.

Такое понимание Дмитрием Сергеевичем своеобразия художественного постижения мира значительно обогащает теоретические представления о его сущности, роли, месте и потенциале в человеческой жизнедеятельности.

В связи с этим по-новому раскрывается и традиционная для эстетической мысли проблема самобытности национального искусства.

Разумеется, Дмитрия Сергеевича интересует в первую очередь самобытность искусства отечественного. Ведь главная тема Д. С. Лихачева — российская культура в прошлом и в настоящем, ее исторические способы выражения, воплощенные в литературе и живописи, архитектуре и быте людей. Самобытность русской культуры, ее одухотворенная религиозность, которая и на пике гуманистического подъема «не оттесняется на второй план, как это было в западноевропейском Возрождении», но продолжает развиваться «в пределах религиозной мысли и религиозной культуры»², мудрость русского философского взгляда на историю и современность — вот идеи, образующие стержень научного творчества ученого. Эти идеи он развивает вне зависимости от того, что являлось непосредственным предметом исследований — древнерусская литература или Санкт-Петербург как уникальная столица государства Российского, исторические этапы становления отечественной культуры или интеллигентность как высшее проявление русской ментальности.

Самобытность русского искусства, его специфические свойства обусловлены, считает Лихачев, особенностями национального культурного сознания. Ему присуща способность отображать широчайшие по содержанию явления, сообщать новый смысл устоявшимся понятиям. Отечественному искусству свойственна открытость мировой культуре, что позволило ему ассимилировать и преобразовать в соответствии с национальными представлениями русского народа огромный опыт иной культуры, прежде всего — западноевропейской.

Принимая культуру других народов, Россия утверждала и развивала свою, никогда не позволяя зарубежным влияниям, сколь бы сильны

¹ *Лихачев Д. С.* О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 64.

² *Лихачев Д. С.* Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 154.

они ни были, определять магистральное направление ее культурно-исторического развития. Показательно, что, размышляя о Предвозрождении в России как одной из самых ярких страниц русской культуры, Лихачев отмечает, сколь высок был в то время интерес к античному и эллинистическому наследию, к «учености» Византии¹, насколько органично воспринимала Россия влияния восточнославянской культуры. Но это лишь укрепляло ее в поиске своего пути и выразилось в формировании оригинального, мощного национального явления, каким стало русское искусство XIV века.

Все работы Лихачева, посвященные вопросам искусства, развиваются на основании единого концептуального метода, позволяющего ученому:

1) **раскрыть наследие, роль памятников искусства в их значении для современной действительности**, что осуществляется Дмитрием Сергеевичем в соответствии с его представлением об эволюционном развитии культуры, предполагающим непрерывное ее обновление без разрушения связи с прошлым, но допускающим радикальные изменения направления и характера культурного процесса в связи с появлением новых оригинальных идей. Это не противоречит, по мнению Лихачева, общей идее эволюционности;

2) **увидеть роль древнерусского искусства для художественного опыта нашего времени**, что позволило ученому прийти к выводу об определяющей роли национальных традиций в отечественной культуре;

3) **представить «механизм» историко-культурных динамических процессов, действующих в отечественной истории**, который выражается в способности русского искусства быть открытым окружающему миру, в признании его универсальности, обусловившей его богатство и внутреннее многообразие. Универсальность стала основой практически всех динамических процессов, развивающихся в русском искусстве на протяжении всей истории — от зарождения до нашего времени.

Лихачев обращает внимание на способность русского искусства стремительно развиваться, расширяя спектр собственного восприятия и осваивая все новые и новые «территории» мирового наследия, сохраняя при этом нравственно-эстетические установки, сформировавшиеся в отечественной культуре в эпоху принятия христианства.

Единство этих убеждений и определяет **метод Лихачева, применяемый им в исследовании русского искусства**.

Дмитрий Сергеевич исследует особенности и специфические черты отечественного искусства в рамках больших культурных комплексов Руси–России, формирующихся и эволюционирующих на протяже-

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 154.

нии многовековой истории: изучает искусство во взаимосвязи с литературой, живописью, архитектурой, жизненным укладом и т. д. Отношения с искусством других стран ученый анализирует в контексте диалога культур.

Особое внимание академик уделяет менталитету русского народа, которому присущи уважение и интерес к другим культурам. Наиболее ярко это свойство иллюстрируется Лихачевым на примерах знаменитой иконописи средневековой Руси, истории формирования архитектурного облика Санкт-Петербурга и его художественной жизни, развивающейся на пересечении культур, традиций и идей. Русское искусство создавалось в контексте определенного мировоззрения, обладающего гибкостью восприятия жизни, умением чувствовать действительность, понимать другую культуру, способного выполнить роль духовного и нравственного центра своего времени.

Размышляя об искусстве, ученый исходит из утверждения о европейском характере русской культуры. Дело не только в территориальном расположении страны, замечает он, но прежде всего в духовной структуре личности художников и созданных ими творениях. Он не приемлет размышления евразийцев об особом «промежуточном» характере русской культуры и утверждает ее безусловное родство с Западом, историко-культурное наследие которого воспринимается как колыбель мировой культуры в целом.

Неприятие Лихачевым концепции евразийцев понятно — географические теории и идеи эксклюзивности той или иной страны далеко не всегда способствовали пониманию смысла культурных процессов, и академик пишет об этом, напоминая читателю, что материальные границы Европы условны. Ведь Северная Америка по своей культуре также принадлежит Европе, ибо имеет европейские корни. А духовные особенности европейской культуры, в отличие от территориальных, «безусловны и определены»¹. Эти духовные особенности воспринимаются непосредственно и потому, считает Дмитрий Сергеевич, не требуют доказательств.

Специфика европейского искусства, по Лихачеву, может быть определена тремя качествами, производными от особенностей европейской культуры. Первое — это **акцентированно-личный** характер его явлений, приоритет **индивидуального** в осмыслении взаимодействия человека и общества, стремление выявить значимость личности, ее место в мировом процессе развития, что наглядно проявляется в истории европейского искусства. Интерес к личности, к уникальному строю ее мыслей и чувств, углубление в особенности ее миропережи-

¹ Лихачев Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 363.

вания ярко проявлялись на протяжении всего развития русской культуры, будь то иконопись, русская классическая литература или поиск отечественного кинематографа.

Второй особенностью европейского искусства, по Лихачеву, следует считать **восприимчивость к другим культурам**, или универсализм, всечеловечность, что, вне всякого сомнения, является и неотъемлемым свойством русского культурного развития. На это Дмитрий Сергеевич указывает неоднократно, считая эту особенность одной из определяющих для отечественной культуры. И, наконец, третий признак европейского искусства — особая **свобода творческого самовыражения личности**. Закономерно, что все грани русского самосознания (от религиозного чувства до авангардного поиска XX века и новаторских идей современности) всегда раскрывались только на основе свободного проявления творческой индивидуальности, будь то росписи Андрея Рублева, живопись Ильи Репина, поэзия Велемира Хлебникова, сочинения Бориса Пастернака или кинематограф Андрея Тарковского.

Все эти особенности, подчеркивает Лихачев, происходят из **христианского мировидения** — основы европейского культурного самосознания. Ведь именно христианство впервые выделило личность из толпы, народа, нации, выявило ее ценность, уникальность и необходимость. Именно христианство размышляет о безграничности возможностей личности, создает нравственную философию добра и подвига, раскрывает неразрывную связь человека с Богом, глубинный смысл единения людей как духовных личностей (соборности) и способности человека к самоотречению во имя других и веры. Поэтому можно сказать, что христианство рассматривает культуру и искусство в свете универсальных критериев человечности, в свете представлений об истинности идей и ценностей, получивших в ней свое выражение.

В анализе проблематики искусства Д. С. Лихачев уделял значительное внимание понятию **сотворчества**. Академик полагал, что без сотворчества невозможно настоящее общение с искусством. И пусть зритель, читатель, слушатель не конгениален создателю подлинно художественного произведения, пусть он не абсолютный творец, пусть он идет тропами, проложенными автором, — он все-таки со-творец. Ибо, воспринимая, оживляет художественные образы своей эмоцией, своей памятью, своим сердцем, достраивает художественную ткань произведения искусства своим воображением. При этом в литературе, считал Лихачев, способы сотворчества гораздо многообразнее, чем, скажем, в архитектуре. Воспринимая художественное слово, читатель «продолжает» образ — додумывает, догадывается, фантазирует.

В этом плане характерно творчество Ф. М. Достоевского. Лихачев отмечает в произведениях писателя взаимодействие и «наслоение» различных стилей, диалог разных, порой противоположных, повествова-

тельных голосов, периодические ссылки автора на свою «неосведомленность», введение «банальностей» и штампов, чтобы адекватнее передать облик персонажа. Примером подобного рода является «Легенда о великом инквизиторе»¹. Все это — специально конструируемые автором «неточности», «неопределенности», заранее программируемые «зазоры» для осуществления читателем сотворчества. Наряду с реальностью, осуществленностью образа имеет место «потенция образа». В искусстве это потенциальное пространство шире, чем в науке. Поэтому, в частности, читатель может понимать литературное произведение не так, как сам автор. «Одна из тайн искусства, — пишет Д. С. Лихачев, — состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. “Узнавание” — творческий акт, оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии»².

Закономерно, что роман Достоевского «Бесы» мы сегодня, после трагического опыта «бесовщины», разгулявшейся в XX веке, воспринимаем во многом иначе, глубже, полнее, чем в те времена, когда он был написан и когда он являлся еще только страшным пророчеством.

Художественное начало органически несет в себе субъективность, живет в тесной связи с человеческим сознанием. Вместе с тем Дмитрий Сергеевич отмечает и другую сторону искусства: **художник по-своему «объективен», он — своеобразный «медиум», посредник между всеобщим идеальным миром (что-то вроде Вселенной платоновых идей) и внутренним миром, сознанием индивида.** «У меня ощущение (совершенно не обязательное), — рассказывает ученый, — что творимые художником персонажи воплощают в мире что-то существующее вне художника и художником только угадываемое и осуществляемое»³.

Да, **свобода творчества** — несомненная ценность, неременный атрибут художественной деятельности. Но она не абсолютна, не беспредельна, реализуется в контексте определенных объективных условий, в известных границах. Это, если можно так выразиться, «несвободная свобода». Так, Н. М. Карамзин **еще** не мог писать так, как Ф. М. До-

¹ См.: *Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы* // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1976. Т. 14.

² *Лихачев Д. С. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях* // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 69.

³ *Лихачев Д. С. Искусство и наука* // Там же. С. 19.

стоевский, в то время как Достоевский уже не мог писать так, как Карамзин. В связи с этим интересно следующее замечание ученого: «Допустим, писатель в известной мере случайно может приняться за тот или иной сюжет, но все же сюжет будет зависеть от его мировоззрения, воображения, склонностей и т. д. Легко может быть выбран тот или иной жанр, но опять-таки в тех пределах, которые возможны в эпохе и для писателя»¹.

И вместе с тем, как зависящее от воли и свободы художника, искусство — сфера неопределенности, осуществляется во многом как бы «по ту сторону» закономерностей. Д. С. Лихачев по этому поводу отмечает, что «надо изучать не законы развития искусства, а ...“беззакония”»². Но «беззакония» тоже чем-то обусловлены. В связи с этим Дмитрий Сергеевич ввел понятие **антизакономерностей**: «Антизакономерности — это своего рода проявление “свободы воли” историко-литературного процесса, писателя и даже его произведений. Всякого рода случайности, нарушающие планомерность и гладкость литературного развития, в некоторой степени подчиняются определенным правилам. В частности, отклонения от нормы, вызванные случаем, не могут происходить в любых размерах. Всякое явление окружено как бы аурой, в которой совершаются случайности и за пределы которой они не могут выходить. Допустим, гениальный писатель может родиться в самой различной среде, но в среде все же своей эпохи»³.

Изучая художественное сознание, Дмитрий Сергеевич отмечает его родственность сознанию **мифологическому**⁴. Мифологическое мышление, как и художественное, также стремится воссоздать целостную структуру реальности. Миф, как и искусство, реализует себя посредством художественных образов. И в мифологии, и в художественном творчестве огромную роль играет бессознательное начало.

Не противопоставление мифа всему остальному знанию, прежде всего научному, а понимание его в качестве необходимого дополнения ко всему корпусу знания, своеобразного обрамления научной истины — вот что, по глубокому убеждению Лихачева, должно иметь место: «Миф — это те схемы и те представления, которые окружают непосредственную данность. В первобытном сознании они насыщенные. Миф огромным слоем окружает данность. В нем непосредственной данности остается очень мало места. В наших современных научных представлениях “упа-

¹ Лихачев Д. С. Закономерности и антизакономерности в литературе // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 50.

² Лихачев Д. С. Искусство и наука // Там же. С. 21.

³ Лихачев Д. С. Закономерности и антизакономерности в литературе // Там же. С. 49.

⁴ См.: Лихачев Д. С. Что есть истина? // Там же. С. 6–7.

ковка», в которую укладываются данные непосредственной действительности, занимает сравнительно меньшее место, но без нее наука не может обойтись»¹. Дмитрию Сергеевичу принадлежит и еще одно весьма интересное высказывание: «Любое познание через науку, через искусство, через любое человеческое сознание есть мифологизация. Наука создает мифы, но это совершенно не означает, что она лжет»². Таким образом, мифологизация присуща и первобытному сознанию, и современной науке. Этап мифологизации, по Лихачеву, наступает тогда, когда некая открытая человеком данность должна быть отнесена к определенному кругу явлений, «названа» и обозначена³.

Эта точка зрения Лихачева живо напоминает позицию другого крупного русского ученого — философа Алексея Лосева. Еще в 1930 году в работе «Диалектика мифа»⁴ он показал, что миф универсален, что он представляет собой всеобщую форму сознания, как бы «пропитывающую» все этажи и пласты культуры. Миф понимался им как порождающая смысловая структура мира и космоса, органически входящая во всю целостность человеческого мировосприятия. Не будучи в отдельности ни научной конструкцией, ни художественным образом, ни религиозной целостностью, ни личностным переживанием, миф является одновременно и первым, и вторым, и третьим, и четвертым, неся в себе все характеристики отмеченных форм. Эта перекличка голосов двух мыслителей знаменательна. Она говорит об основательности, фундаментальности выдвигаемых ими идей. Говорит она также об общности, универсальности подлинной интуиции.

Миф всеобщ. Хочет того ученый или нет, познавая предмет, он создает и своеобразный миф об этом предмете. Например, мифы о Достоевском К. Леонтьева, Дм. Мережковского, М. Бахтина, З. Фрейда⁵...

Если истина — это некая данность, очевидность, открывающаяся сознанию, то мифы как бы окутывают эту данность эстетической цельностью, заполняют пустоты общей конструкции, внутри которой идет процесс познания, постижения. И чем свободнее это познание, чем оно вариативнее, чем больше в нем случайностей, неожиданностей, тем плотнее охвачено оно дымкой мифологического.

¹ Лихачев Д. С. Что есть истина? // Очерки по философии художественного творчества. С. 6.

² Там же. С. 7.

³ Там же. С. 6.

⁴ См.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.

⁵ См.: Леонтьев К. Н. О всемирной любви // Русская идея: сб. произв. русских мыслителей. М., 2002; Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995; Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.

Вместе с тем необходимо отметить, что завершенность и подлинное проявление истинного и мифологического в произведении искусства, реализация потенциала всех его «случайностей» и «неожиданностей» обеспечиваются только стилем — важнейшим свойством художественного творения. **Стиль — ведущая рабочая категория в искусствоведческом наследии Д. С. Лихачева.** Фактически все свои искусствоведческие идеи он так или иначе связывает с этим понятием.

Ученый размышляет о содержании и роли стиля в искусстве, применяет это понятие, выстраивая сравнительный анализ русской, балканской, византийской культур, использует его как основной структурный компонент в анализе художественной истории. Действительно, стиль — понятие, присутствующее во всех видах, жанрах и формах искусства. Гибкость и чуткость стиля, его реакция на все изменения, происходящие внутри художественного процесса и в окружающей действительности, позволяют считать его наиболее яркой характеристикой явлений художественной культуры.

Говоря о стиле, академик прибегает к определению В. М. Жирмунского: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами»¹. Главное в стиле, отмечает Лихачев, снова цитируя Жирмунского, — его единство, «самостоятельность и целостность художественной системы», которая направляет восприятие зрителя, так как «стиль суживает художественные потенции произведения искусства» и тем самым облегчает его постижение. Ученый полагает, что «стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспосабливаться к переменам стиля»². Поэтому «с общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи»³, искусство и художественное восприятие становятся более разнообразными, многогранными, лично ориентированными.

Развивая свою теорию стиля, Дмитрий Сергеевич напоминает, что романский и готический стили, Ренессанс охватывали все виды искус-

¹ Лихачев Д. С. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 72–73.

² Там же. С. 70–71.

³ Там же. С. 71.

ства, науку и философию. Что касается барокко, то оно, по Лихачеву, может быть признано стилем эпохи с большими ограничениями (многие явления того времени в него не попадают); классицизм, сменивший барокко, не затронул народное искусство; романтизм не коснулся архитектуры; реализм слабо проявляется в музыке, лирике и отсутствует в архитектуре, балете, но зато открывает большую свободу индивидуальному творчеству¹.

Изучая структуру художественного процесса, Д. С. Лихачев выделял в творчестве **макроскопический** и **микроскопический** уровни. Под макроскопическим уровнем подразумевалась область больших закономерностей стиля, объективных, духовных форм, связанных с традицией, сфера стилистических формаций. Микроскопический же уровень — область художественной свободы, пространство субъективности, сфера индивидуального произвола, «творческого хаоса». Он писал: «Творчество облегчается тем, что стиль и содержание искусства не являются устойчивыми, могут изменяться, не поддаются точным законам своего существования. При этом некоторая хаотичность и неустойчивость на макроскопическом уровне <...> и хаос и неустойчивость на микроскопическом уровне (прежде всего в области индивидуального, авторского творчества) различны. Это связано с тем, что, скажем, на макроскопическом уровне индивидуальные стили разрушают стилистические формации, направления. На микроскопическом же уровне эти же стилистические формации и направления разрушают индивидуальные стили»².

Особое значение Лихачев придавал **контрапункту стилей**, то есть их противопоставлению, взаимодействию и сочетанию. Контрапункт — суть многоголосие, полифоническое соединение разных художественных средств. Постигание искусства как многогранного целого через поиск в нем различного и специфичного — одна из главных особенностей методологического подхода ученого. Стремясь к простоте и наглядности при иллюстрации своих воззрений, академик находит яркие примеры сочетания стилей в архитектуре. Соответствующим материалом для размышлений становится английская готика, успевшая за время своего долгого существования соприкоснуться с Ренессансом, барокко, классицизмом и стилем Тюдор. В связи с этим Дмитрий Сергеевич обращается к проблемам эклектики, которую понимает как большей частью «механическое присоединение и соединение различных стиливых элементов. Тем не менее, — замечает он, — эклектизм ни в

¹ См.: Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 313.

² Лихачев Д. С. Через хаос к гармонии // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 92.

кчем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением»¹.

Сегодня эклектика как художественное явление уже реабилитирована в истории искусства. Появились публикации и диссертационные исследования, показывающие закономерность появления и эстетическую ценность эклектической эпохи. Тем более следует отметить, что академик одним из первых указал на продуктивность эклектики, которая освободила, по его словам, искусство от тирании одного стиля и подготовила возникновение модерна. **Д. С. Лихачев предложил новый методологический подход к осмыслению эклектических явлений**, считая, что их «можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии». Если такой системе сообщить небольшой импульс, то это приведет либо к ее полному расстройству в целом, либо к появлению новых стилей². В этой возможности эклектики ученый увидел ее историческое оправдание, ибо эклектизм сохраняет старое для нового.

Особого внимания заслуживают **взгляды Д. С. Лихачева на проблему прогресса в искусстве**. Дмитрий Сергеевич не был сторонником упрощенно-просветительских представлений об однолинейном, поступательном развитии культуры в целом, а тем более — искусства. Он видел и отмечал глубокое своеобразие различных художественных эпох, их своеобычность, несводимость друг к другу, уникальную ауру бытия каждой из них. Он постигал их сложное взаимодействие, слышал и прочитывал их диалог. Более того, ученый считал, что само происхождение искусства — не единовременный акт, в каждую историческую эпоху оно возникает заново: «Искусство возникало длительно. Оно продолжает возникать по сей день. Оно рождается в каждом акте творения произведения искусства, в котором к традиционным явлениям прибавляется нечто новое»³.

Вместе с тем академик был убежден и в существовании неких сквозных прогрессивных линий в развитии искусства, в наличии общих тенденций, единой направленности художественного развития. В этом плане замечательна работа «Прогрессивные линии развития в истории русской литературы»⁴. В число этих прогрессивных линий он включал: постепенное снижение прямолинейной условности, возрастание организованности, возрастание личностного начала, увеличение «сектора

¹ *Лихачев Д. С.* Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 87.

² Там же. С. 88.

³ *Лихачев Д. С.* Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 5.

⁴ *Лихачев Д. С.* Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 44–86.

свободы», расширение социальной среды, рост гуманистического начала, расширение мирового опыта, расширение и углубление читательским восприятием литературного произведения.

«Раскрепощение личности», возрастание личностного начала в художественном творчестве ученый считал особо важной чертой прогресса. От фольклора и древнерусской литературы, где индивидуальное начало выражено еще очень слабо, через классицизм, романтизм, реализм — к течениям модернистского и авангардистского типа — так прослеживал Лихачев рост личности, индивидуальности в искусстве. Вот что пишет он, например, о резком возрастании авторского стиля в русской литературе XIV и XV веков, в частности об Иване Грозном: «Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный, неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего»¹.

Дмитрий Сергеевич отмечает, что высокой степени достигает индивидуализация в реализме. «Речь действующих лиц становится не только характерной для их социального положения, но и для их индивидуального характера, для их склада мышления. В реализме начинают резко различаться речь автора и речь рассказчика, которому автор передает повествование»².

Особое внимание обращает Д. С. Лихачев и на **«увеличение сектора свободы»**³. В частности, он пишет: «Литературное творчество сочетает необходимость и свободу. Необходимость — это закономерности историко-литературного развития, это традиционные формы, в которых это развитие совершается, — формы, определяемые литературным этикетом и выражающиеся в традиционных идеях, канонах, “окаменевших эпитетах”, “бродячих сюжетах”, традиционных темах, мотивах, образах и т. д. Свобода же в литературном творчестве — это предоставляемые литературой возможности творческого выбора среди этих традиционных средств, тем и идей и возможности создания новых»⁴. От Средневековья к литературе Нового времени прослеживает академик расширение сферы свободного творчества, постепенное разруше-

¹ Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 57.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 64.

⁴ Там же.

ние жесткой системы правил и регламентаций. При этом ученый постоянно подчеркивает: «Свобода и необходимость не исключают друг друга. Они не могут существовать друг без друга»¹.

Необычайно ценны для искусствоведения размышления ученого о **возрастании гуманистического начала** в литературе, о расширении пространства читательского восприятия.

Все эти закономерности, подчеркивал Д. С. Лихачев, становятся зримыми только в контексте глобально-исторического взгляда на историю искусства: «Надо всегда иметь перед глазами тысячелетнюю перспективу... Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее. Завтрашний день продолжит не только сегодняшний, но и вчерашний, и те дни, что были давно. По достоинству оценить современность можно только на фоне веков»².

К сожалению, искусствоведческие труды Дмитрия Сергеевича при его жизни практически не были включены в контекст соответствующей отрасли знания, что можно целиком отнести на счет снобизма искусствоведческого «цеха» науки, обособившегося в процессе дифференциации знания в некую довольно-таки замкнутую касту. В связи с этим его идеям не было суждено стать модными в среде теоретиков искусства.

Однако и в начале XXI века, более чем через 100 лет с момента рождения ученого и через 8 лет после его ухода из жизни, лихачевская концепция искусства выглядит глубокой, основательной и во многом оригинальной.

Удивительная способность Дмитрия Сергеевича охватить единым взглядом всю целостность многовекового исторического художественного наследия, его сосредоточенность на ряде узловых проблем художественного творчества, редкий дар научного предвидения позволили академику не только затронуть многие, до сих пор актуальные, «болевые» точки эстетики и искусствознания, но и во многом определить современное понимание художественного процесса.

¹ Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 66.

² Там же. С. 86.

1.5. О СУЩНОСТИ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ*

Природа культурной традиции не была предметом специального анализа Д. С. Лихачева. Однако едва ли не все его теоретическое наследие в той или иной степени связано с этим понятием. В работах ученого проблематика традиций и традиционности нашла свое отражение в размышлениях о культуре и искусстве. И прежде всего — о русской культуре и отечественном искусстве.

В культурологии под традицией понимается способ осуществления преемственности, в котором интегрируются тенденции творческой деятельности прошлого, имеющие значение для современного развития. Понятие традиции получало разные теоретические истолкования в истории, что объясняется их разнообразием¹. Именно благодаря традициям сохраняется богатейший потенциал культуры, достигается живая и естественная связь настоящего и прошлого, становится возможным взаимодействие культурных эпох и ценностей, сохранение ведущих линий в творческой жизни.

Но традиция — это не просто сохранение и передача (трансляция) ценностей. Она предполагает **продуктивный тип связи между культурами, когда старое переходит в новое и активно работает в нем.** Характерное свойство традиции — в ее неоднозначности; она очень пластична, имеет подвижные рамки и способна в одной и той же культуре существовать в разных формах: то как культурная основа циклического повторения элементов жизнедеятельности человеческих сообществ, то как «строительный материал», на основании которого создается новый пласт культуры, либо как критерий, относительно которого оценивается современная культура и др.

Во второй половине XX века гуманитарные науки превращают категорию традиции в едва ли не ведущую в исследовательской проблематике. Ускорение социально-культурного развития, многочисленные кризисы и явления, подобные «молодежной революции», заставляют ученых совершить настоящий прорыв в осмыслении этого феномена, ставя его в оппозицию понятию новации.

* Раздел написан в соавторстве с профессором СПбГУП В. Г. Лукьяновым.

¹ См., например: *Плахов В. Д.* Традиции и общество: опыт философско-социологического исследования. М.: Мысль, 1982.

Сегодня традиция и новация трактуются как диалектически взаимосвязанные противоположности. Считается, что процесс саморазвития культуры происходит в результате непрерывного (а по интенсивности — циклического) взаимодействия культурных процессов сохранения и изменения (традиции и новации). **Вектор изменения обеспечивает развитие культурной системы, а традиции образуют «коллективную память»** нации, выступая предпосылкой и условием сохранения ее исторической идентичности. Оптимальная модель саморазвития предполагает определенное соотношение этих векторов — с учетом специфики культуры, этапа и проблем ее развития.

Дисбаланс этих тенденций разрушает целостность культурного мира. В частности, доминирование вектора сохранения (в государственной идеологии, культурной политике) искусственно «консервирует» исторически неоправданные нормы, традиции и соответствующие им социальные институты, блокируя тем самым естественные механизмы саморазвития культуры, «растворяет» личность в сверхзначимости целого, лишая ее самоценности. Идеология сохранения общественного целого становится основной целью и ценностью культурного сообщества, а проблематика свободного развития личности отодвигается на второй план. С другой стороны, инновационная модель, наоборот, вносит в социальную и индивидуальную жизнь динамизм, напряженность и нестабильность, «отлучает человека» от надличных смыслов и ценностей, провоцирует конфликтность социальных групп, институтов и государства, личности и общества. Вселяя в человека безграничную веру в его возможности, инновационное мировоззрение (в контексте соответствующей общественной идеологии) лишает человека «тыла», обрекая его на пустоту индивидуального существования¹. Таким образом, крайности опасны.

В условиях нормы традиционный и инновационный векторы культурных процессов взаимодополняют друг друга, компенсируя дефициты и издержки каждого в отдельности. Бинарность культурных оппозиций сохранения и изменения, придавая определенный драматизм культурной жизни, в то же время выступает гарантией устойчивости развития культуры.

Однако это соотношение не является жестко заданным. Циклический характер динамики культурных ориентаций проявляется в формировании исторических периодов, для которых характерно явное преобладание и высокая значимость традиционных ценностей. И наоборот, на иных исторических этапах эти ценности вдруг начинают подвергаться

¹ А в конечном счете, по мнению К. Леви-Строса, и на самоуничтожение. — См.: *Леви-Строс К.* Интервью журналу ЮНЕСКО // Журнал ЮНЕСКО. 1990. № 4.

сомнению, и культура активно генерирует иную систему ценностных координат.

В частности Н. Дж. Смелзер, анализируя американскую культуру, периодами предпочтения традиционных ценностей считает 1920-е, 1950-е и 1970-е годы, в которые явно преобладала консервативная традиция. В 1930-е годы критике были подвергнуты капиталистические символы веры, а в 1960-е годы молодежное движение противопоставило идеалу «американской мечты» (который включал такие ценности, как успех, оптимизм, упорный труд) ценности свободы самовыражения и независимости от общества, государства. В результате появилась новая форма культурного противостояния — контркультура, нормы и ценности которой во многом оказались противоположными основным положениям господствующей культуры¹.

Существует экстравагантная гипотеза, что в условиях общественной стабильности и индивидуального благополучия, совпадающих с бытием культурного целого в режиме оптимальной самоорганизации, количественное соотношение «атомов» изменения и сохранения подчиняется правилам золотого сечения (числовое выражение которого, как известно, близко соотношению $1/3$). Изменение этого соотношения между суммой новаций и традиций в сторону обновления приближает культуру к некоему критическому порогу смены типа культурной системы. В плоскости социально-культурного бытия этот порог можно представить в виде соотношения количества носителей инноваций (в пределе — альтернативных по отношению к данному типу культуры) и количества традиционно ориентированных субъектов культуры, способных принять и усвоить новое. В пользу этой гипотезы свидетельствует множество фактов, в частности судьба различных моделей социального устройства, ряда оригинальных научных идей и художественных концепций и так далее — всем им пришлось ждать до тех пор, пока культура «созреет» и сможет включить их в актуальное пространство своего бытия.

Следовательно, гармоничность «наложения» горизонтов традиции и новации (по существу, определяющих меру слияния в самосознании общества культурных пластов прошлого, настоящего и будущего) оптимизирует культурную динамику, определяет глубину и целостность национальной культуры в пространстве «здесь и теперь». Прошлое «оживает» в настоящем в форме преданий, ценностей, традиций, образа духовных референтов, и чем полнее оно представлено сегодня, тем объемнее и многограннее культура нации, тем осмысленнее ее видение своего будущего (в том числе и в форме национальной идеи). Каждое новое поколение, осуществляя выбор и интерпретацию традиций, выбирает и определяет тем самым свое будущее. При этом обращение к духовным

¹ См.: Смелзер Н. Дж. Социология // Социологические исследования. 1990. № 12. С. 134.

традициям требует немалых усилий — духовность никогда не дается в виде готовой «формулы», которую можно просто усвоить — она должна непрерывно реинтерпретироваться в контексте проблем настоящего и горизонтов будущего.

Огромный материал исследователю данной проблематики дает Петровская эпоха. Наше время характеризуется возрастанием роли духовных факторов развития.

Оппозиционность культурных ориентаций на сохранение и изменение сегодня усиливается в ситуации духовного кризиса (и прежде всего кризиса национально-культурной идентичности, когда в очередной раз встает вопрос: «Что есть мы в сообществе народов?», «Каково наше духовное предназначение во всемирной истории?») — одна из них начинает агрессивно доминировать, провоцируя соответствующую реакцию другой. В частности, после 1917 года баланс сохранения и изменения был нарушен факторами субъективного порядка — насильственным характером государственной культурной политики первых лет советской власти, суть которой сводилась к ликвидации многих традиций русской культуры и соответствующих социальных институтов. И в 1990-е годы наблюдается похожая ситуация — духовный кризис развивается на фоне развала государственной культурной политики, ее концептуальной несостоятельности, отсутствия стратегически выверенных приоритетов как на федеральном, так и на региональном уровнях.

В России основная «зона конфликта» образуется в результате взаимодействия двух центральных для отечественной культуры линий напряжения: с одной стороны, сохранение исторически сложившихся основ и традиций индивидуального и общественного бытия; с другой — изменение культурной модели (через ревизию исторического прошлого, разрушение настоящего, которое нередко воспринимается как «невыносимое» и «постыдное»), как правило, по образцам западной цивилизации.

Следует отметить, что при существенном продвижении в концептуальном понимании роли традиций в культуре, конкретные механизмы реализации этой роли исследованы явно не достаточно и сегодня. Яркие идеи, научные гипотезы при всей их важности для нации не могут подменить живого, конкретного исследования взаимодействия различных временных пластов культуры в ее непосредственном развитии.

Лихачев же провел такое исследование практически на материале тысячелетнего развития российской культуры. Не стремясь создать специальную теорию культурной традиции, Дмитрий Сергеевич тем не менее оперировал этим понятием всякий раз, когда требовалось решить ту или иную научную проблему. И внес в итоге неоценимый вклад в понимание сущности традиции как особого механизма культурной жизни.

Контент-анализ работ Д. С. Лихачева дает основания утверждать, что проблематика традиций рассматривалась им с широких культурологических позиций. Исследователь использовал термины: «национальные традиции»¹, «русские традиции»², «народные традиции»³, «старые традиции»⁴, «древнерусские культурные традиции»⁵, «культурные традиции домонгольской Руси»⁶, «традиции эпохи независимости»⁷, характеризую культурную жизнь как единое целое в пространстве, времени, жизнедеятельности этноса. Одновременно он в той или иной степени касался отдельных сфер человеческой деятельности, вводя термины, характеризующие такие пласты культуры, как художественная культура («художественные традиции»⁸, «живописная традиция»⁹, «литературная традиция»¹⁰, «архитектурные традиции»¹¹, «садовая традиция»¹² и др.), политическая культура («политические традиции»¹³, «государственные традиции»¹⁴, «традиции великокняжеской власти»¹⁵, «традиции совещательных учреждений»¹⁶ и др.), семейно-бытовая культура («семейные обычаи»¹⁷, «традиционные формы русской народной свадьбы»¹⁸ и др.

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006. С. 156.

² Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Там же. С. 264.

³ Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. М.: Современник, 1975. С. 204.

⁴ Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 263.

⁵ Там же. С. 264.

⁶ Лихачев Д. С. Слово и изображение в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 33.

⁷ Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. М.: Русский путь, 2004. С. 122.

⁸ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 156.

⁹ Лихачев Д. С. Слово и изображение в Древней Руси // Там же. С. 15.

¹⁰ Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. С. 287.

¹¹ Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 263.

¹² Лихачев Д. С. Сад и культура России // Там же. С. 220.

¹³ Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. С. 244.

¹⁴ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 92.

¹⁵ Там же. С. 93.

¹⁶ Лихачев Д. С. Русская культура в современном мире // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 193.

¹⁷ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Там же. С. 147.

¹⁸ Там же. С. 150.

Традиции, по Д. С. Лихачеву, играют незаменимую роль в культуре: «...история культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии»¹. С точки зрения учебного, творческий потенциал эпохи определяется неразрывным единством традиций и новаций. Так, характеризуя культурную жизнь Руси начала XII века, он подчеркивает: «В этом соединении стремительного движения вперед с сохранением лучших традиций прошлого — основа творческой мощи этого периода»². Традиция, в его понимании, — это одновременно **механизм сохранения культуры, а также элемент культуры и средство ее трансляции**. В качестве традиции могут выступать определенные нормы, ценности, идеи, обычаи, обряды, стили и др. Думается, что ранее процитированное высказывание Дмитрия Сергеевича о том, что культуру необходимо рассматривать «как определенное пространство, сакральное поле, из которого нельзя, как в игре в бирюльки, изъять одну какую-либо часть, не сдвинув остальные»³, в существенной степени относится именно к традициям. Традиции играют особую роль — механизма воспроизводства культуры и в определенной мере необходимого условия ее существования. Поэтому утрата традиции (как весьма значимой части культуры) может привести к деградации культуры. Как утверждал академик, «общее падение культуры непременно наступает при утрате какой-либо одной ее части»⁴.

Если же рассматривать культуру как «куст» традиций (что часто встречается в работах этнографов), то становится понятна их роль «стабилизатора» культуры, некоей основы, фундамента ее динамичного развития. Весьма актуальны в этом плане следующие размышления Лихачева: «Человек — часть общества и часть его истории. Не сохраняя в себе самую память прошлого, он губит часть своей личности. Отрывая себя от национальных, семейных и личных корней, он обрекает себя на преждевременное увядание. А если заболевают беспамятностью целые слои общества? Тогда это неизбежно сказывается и в нравственной области, на их отношениях к семье, детям, родителям и к труду, именно к труду и трудовым традициям»⁵. Слова Д. С. Лихачева тем более справедливы, что именно традиции фактически являются способом фиксации коллективной памяти социальных групп, обеспечивая их самоидентификацию, самоощущенность и преемственность в развитии.

¹ Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 26.

² Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. С. 24.

³ Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 350.

⁴ Там же.

⁵ Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 2. С. 452.

В истолковании роли традиций в культуре многое зависит от понимания самой ее природы. С точки зрения Дмитрия Сергеевича, **воспроизводство традиции предполагает ее творческое освоение**: «...простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему»¹. Действительно, каждое поколение получает от предыдущих определенную совокупность традиций. Однако оно не может воспринимать и усваивать их механически, в готовом виде. В своей деятельности каждое поколение всегда осуществляет, во-первых, выбор из имеющихся традиций (принимая одни традиции или их аспекты и одновременно отвергая другие), а во-вторых, дает их собственную интерпретацию. Именно в связи с этим Д. С. Лихачев и указывает на необходимость творческого освоения традиций.

Вместе с тем, обращаясь к современному состоянию дел, исследователь с горечью констатирует, что в жизни отношение к традициям наших предков подчас далеко от творческого. Например, «долг современных градостроителей перед русской культурой — не разрушать идеальный строй наших городов даже в самом малом, а поддерживать его и творчески развивать. Что же, однако, происходит? Вид на Ильмень из центра Новгорода систематически сужается и загораживается. Вместо того, чтобы снести нелепый дом XIX в., портящий вид на Ильмень на Торговой стороне, за ним построена новая гостиница, еще более загораживающая вид на Ильмень»².

Творческое следование традиции, подлинную традиционность Дмитрий Сергеевич отличал от вульгарной стилизации: «Невозможна также никакая стилизация. Стилизуя, мы убиваем старые памятники, вульгаризуем, а иногда невольно пародируем подлинную красоту»³. В связи с этим он в качестве примера указал на использование одним из ленинградских архитекторов характерного для города элемента — шпиля. Действительно, в Санкт-Петербурге есть три главных шпиля: Петропавловский, Адмиралтейский и на Инженерном (Михайловском) замке. Однако «когда на Московском проспекте появился новый, довольно высокий, но случайный шпиль на обыкновенном жилом доме, семантическая значимость шпилей, отмечавших в городе главные сооружения, уменьшилась. Была разрушена и замечательная идея “Пулковского меридиана” — от Пулковской обсерватории прямо по меридиану шла математически прямая многоверстная магистраль, упирившаяся в “Адмиралтейскую иглу”. Адмиралтейский шпиль был виден от Пулкова, он мерцал золотом вдали и притягивал к себе взор путника, въезжавшего в Ленинград со стороны Москвы. Теперь этот неповторимый вид пере-

¹ Лихачев Д. С. Экология культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 334.

² Там же. С. 338.

³ Там же. С. 339.

бит стоящим посередине Московского проспекта новым жилым домом со шпилем над ним»¹. Еще один пример, который приводит Лихачев: «Во второй половине XIX в. целый ряд архитекторов вносили элементы старомосковской архитектуры в свои безвкусовые строения: Ропет, Парланд и прочие. Они создали мрачный и тяжелый стиль “Александра III”. Они хотели угодить националистическим вкусам своих заказчиков, а заказчикам хотелось увидеть в Древней Руси то, чего в ней было как раз очень мало: великодержавную помпезность. Неудивительно, что попытки архитекторов времен Александра III резко отталкивали эстетически тонких людей от Древней Руси, а вовсе не привлекали к ней»².

Таким образом, подлинная традиционность, по мысли Д. С. Лихачева, не имеет ничего общего ни с механическим подражанием, ни с вульгарной стилизацией. Само следование традиции оказывается невозможным без ее постоянного творческого обновления, без поиска «живого в старом».

Следует отметить, что **Дмитрий Сергеевич рассматривал культурную традицию не как нечто застывшее, неподвижное, но как явление постоянно развивающееся**. В этом плане представляет интерес обращение ученого к анализу традиций в историческом аспекте. Действительно, история русской культуры дала множество примеров, как утраты, так и возрождения традиций. Для исследователя в этом плане важной страницей развития русской культуры оказалась эпоха татаро-монгольского нашествия. Лихачев подчеркивал, что «в годы, когда под ударами Батыевой рати и последующих нашествий никли и гибли государственные устои, особенно остро встала необходимость сохранения традиций старого русского культурного наследия, государственных традиций эпохи национальной независимости. В национальных традициях, в “старине и пошлине” домонгольской Руси была та сдерживающая сила, которая могла быть противопоставлена разрушительному и тлетворному дыханию чужеземного ига»³.

Обращение Руси к эпохе своей независимости до татаро-монгольского ига — к «своей античности» не было уникальным, специфически русским процессом. Исследователь показывает, что «в поисках опоры для своего культурного возрождения русские, как и другие наиболее передовые народы Европы, обращаются к древности, но к древности не классической (Греция, Рим), а к своей, национальной»⁴. Вот почему «вторая половина XIV — начало XV в., характеризуются повышенным интересом к домонгольской культуре Руси, к старому Киеву, к старым

¹ Лихачев Д. С. Экология культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 339–340.

² Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Там же. С. 184.

³ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Там же. С. 92.

⁴ Там же. С. 101–102.

Владимиру и Суздалью, к старому Новгороду»¹. При этом стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и в XV веке разные сферы жизни общества: зодчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, проявляется в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.² В связи с этим он отмечает, что, например, «второй сын Дмитрия Донского, Юрий Дмитриевич, строит целый ряд храмов, в архитектуре которых сказываются традиции домонгольского владимирского зодчества... Но обращение ко временам национальной независимости сказывается не только в искусстве. Политическая мысль постоянно обращается к древнему Киеву и к домонгольскому Владимирскому княжеству — к их государственному наследству и политическим традициям»³.

Д. С. Лихачев не ограничивает «стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси» лишь указанной эпохой. Он подчеркивает непреходящую ценность культуры Древней Руси для любого этапа развития отечественной культуры. Именно в связи с этим он выдвигает **концепцию исторического взаимодействия, диалога временных пластов культур**: культур новых эпох становления Руси–России с культурой Древней Руси. В частности, Дмитрий Сергеевич пишет: «История русской культуры XVIII–XX столетий — это, по существу, постоянный и чрезвычайно интересный диалог русской современности с Древней Русью, диалог иногда далеко не мирный. В ходе этого диалога культура Древней Руси как бы росла, становилась все значительнее и значительнее. Древняя Русь приобретала все большее значение благодаря тому, что росла культура новой России, для которой она становилась все нужнее»⁴. Это в существенной мере относится и к эпохе XIII–XV веков: «древнерусская культура, вливаясь в восточноевропейское Предвозрождение, не утрачивает собственной традиции в подражании иностранным образцам, но, напротив, стремится к возрождению национальной древности»⁵.

Это относится даже к эпохе Петра I: «Традиции древней русской литературы, особенно традиции официального языка, тем не менее не ушли целиком из русской жизни. Они ушли, по преимуществу, из самой литературы, но остались в официальном языке. Сохранилось стремление к официальным обозначениям официальных понятий, к церемониальному обряжению различных постановлений. Сохранились штам-

¹ Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 1. С. 147.

² Лихачев Д. С. Слово и изображение в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 33.

³ Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. С. 244.

⁴ Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 181.

⁵ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Там же. С. 160.

пы в языке официальных выступлений и т. д. Споры из-за слов, выражений, принятых в официальном языке, — все это тоже остатки глубокой древности»¹. Касаясь данной проблематики на материале Санкт-Петербурга, исследователь отмечает, что «замечательным примером продолжения русских традиций в истории русского Петербурга является Благовещенская церковь на Васильевском острове, созданная в середине XVIII в. <...> Древнерусские культурные традиции живут в Петербурге и в письменности, преимущественно старообрядческой, и в музыке, преимущественно церковной, и в русском деревянном зодчестве, потому что в Петербурге строились даже деревянные церкви с восьмигранным шатровым покрытием»².

Представляется, что концепция диалога культур новой Руси–России с культурой Древней Руси — значительный вклад ученого в осмысление роли и значимости последней для отечественной культуры, с одной стороны, а с другой — существенный вклад в разработку концепции культурной преемственности. Действительно, культурная преемственность отнюдь не ограничивается преемственностью традиционализма (то есть стремлением к буквальному воспроизведению культурного наследия в обычае, фольклоре и т. д.). Диалог культур, по Лихачеву, — та форма преемственности, которая обеспечивает наследование и использование культурных ценностей, накопленных нашими предками, способствуя творческой переработке этих ценностей и дальнейшему развитию культуры. Именно диалог культур оказывается наиболее оптимальной формой для поиска «живого в старом», для «его продолжения». Особенно актуальным диалог культур становился в переломные для Отечества периоды развития: именно в это время традиции и традиционные ценности обретают особый смысл, становясь нравственной опорой в поисках путей дальнейшего развития человека, общества, культуры.

Д. С. Лихачев неоднократно в своих трудах обращается к **феномену эволюции традиций**: имеется в виду отмирание пережитков старого, а также зарождение элементов новых традиций. Реконструкция его концепции дает основание утверждать, что ученый рассматривал эволюцию традиций в трех возможных формах.

Во-первых, некоторые традиции, отживая свой век, покидают культуру. Так, анализируя процессы, происходившие в бытовой жизни второй половины XIV века, «в первую очередь в среде господствующего класса и в обстановке города, там, где быт легче всего изменялся, отражая веяния времени»³, он отмечает, что «все более и более отходят в

¹ Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. С. 293.

² Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 264.

³ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Там же. С. 142.

прошлое языческие верования и обычаи, столь распространенные в XI–XIII вв. Постепенно отмирают и другие пережитки язычества, многие из которых существовали не только в широких народных массах, но и в княжеской среде»¹.

Во-вторых, некоторые традиции, видоизменяясь, обретают новые черты и новую жизнь. Например, рассматривая эволюцию традиций в сфере литературного творчества, Д. С. Лихачев показывает, что «формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою жесткость»². «...Если в Средние века одним из проявлений традиционности в литературном развитии была связанность этого развития трафаретными, шаблонными формами, то в Новое время шаблон уступает место более сложной традиционности — традиционности осознанного и сознательного освоения всего литературного прошлого. Слепая традиционность литературных форм уступает место осознанному эстетическим представлениям, диктующим поиски новых форм с учетом всего многовекового опыта литературы»³. Поэтому эволюция идет от внешней традиционности к традиционности эстетических представлений и традиционности идейной («вместо “матриц” и литературного этикета в литературе начинает господствовать свободный учет всего многовекового опыта литературы»⁴). А будущее литературы он связывает с «более сложной воспроизводящей традиционностью — традиционностью общей эстетической культуры»⁵.

В-третьих, наряду с процессами отмирания и видоизменения, в культуре постоянно происходят процессы формирования новых традиций. К примеру, исследователь пишет: «В XIV–XV вв. постепенно складывается семейный быт народа с сильной властью отца, с высоким нравственным авторитетом матери, о котором много пишут в посланиях и грамотах XIV и XV вв. <...> Укреплению семьи сопутствует развитие семейных обычаев. Рождения, браки, смерти — все эти внутренне значительные моменты семейной жизни отмечаются, начиная с XIV в., с необыкновенной торжественностью и в княжеской, и в боярской, и в купеческой среде»⁶.

Интенсивное формирование новых традиций — характерная черта эпохи Петра Великого. Д. С. Лихачев показывает, что процесс перехода русской культуры от средневекового типа к типу культуры Нового вре-

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 142.

² Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Там же. С. 83.

³ Там же. С. 67.

⁴ Там же. С. 82.

⁵ Там же. С. 85.

⁶ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 146–148.

мени сопровождался ломкой старых традиций и осознанным формированием новых традиций, поскольку Петр I стремился не только к тому, чтобы «расширить разрыв между Русью и Россией»¹, но и утвердить в сознании современников всю «глубину совершающегося переворота»². В связи с этим закономерным был разрыв со всей средневековой знаковой системой культуры: «изобретение нового русского знамени (перевернутого голландского знамени), перенос столицы, вынос ее за пределы исконно русских земель, демонстративное название ее по-голландски — Санкт-Петербургом, создание новых и, кстати, неудобных в русском климате мундиров войска, насильственное изменение облика высших классов, их одежды, обычаев, внесение в язык иностранной терминологии для всей системы государственной и социальной жизни, изменение характера увеселений, различных “символов и эмблем” и т. д. и т. п.»³.

В центре внимания Д. С. Лихачева оказались **традиции и традиционность в сфере литературы и искусства**. Конечно, первоочередной сферой его интересов была литература, однако в своих трудах он касался проблематики традиций на материале живописи, архитектуры и др. Исследователь отмечает, что «произведения искусства воплощают в себе длительные народные традиции. Они продолжают жить и за пределами своей эпохи. <...> Вот почему “Слово о полку Игореве”, продолжающее жить в сотнях произведений русской литературы XIX и XX веков, мы вправе считать произведением не только древней, но в известной мере и современной литературы. Оно живо и действенно, заражает своей поэтической энергией и воспитывает идейно, учит литературному мастерству и любви к Родине»⁴.

Концепция традиции в сфере литературного творчества раскрывается Лихачевым в контексте его представлений о «сознательном» и «бессознательном» элементах в творческом акте. «Сознательные» элементы при этом определяют индивидуальный творческий облик автора, а «бессознательные» — его принадлежность к национальному литературному процессу: «...к стихийным, бессознательным элементам творчества относятся традиционные элементы, которые не изобретаются заново, но которыми художник пользуется в необходимых случаях, традиционные элементы часто включаются в новые элементы по своеобразной творческой инерции»⁵.

¹ Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 182.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. С. 204.

⁵ Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 52.

Под «традиционными элементами», которые задавались в отечественном литературном процессе именно древнерусскими книжниками, стоящими у его истоков, Лихачев прежде всего имеет в виду «литературное “обряжение мира”»¹, стилистические творческие установки, тесно связанные с особенностями национального мировосприятия, «манифестирующие» это мировосприятие: «Торжественные, церемониальные одежды — всегда традиционны, всегда восходят к прошлому. Традиционные приемы, которыми сообщается о тех или иных событиях, — это не только дань уважения к прошлому, но и своеобразный этикет, а писатель в известном роде церемониймейстер, занятый заботой о том, чтобы обо всем было сказано в приличествующих случаю выражениях, чтобы дух событий был понят в своей традиционности. Понять что-либо означало для писателя увидеть в предмете своего повествования какие-то значительные аналогии в прошлом»².

Д. С. Лихачев немало сделал для утверждения в современном научном и читательском обиходе понимания сложности миропонимания в древнерусской литературе. Он указывает на неверное представление о ней, как литературе малоподвижной и однообразной, связывая такую ошибку с неспособностью большинства современных читателей выйти за пределы собственной картины мира, понять особенности мирочувствования наших предков: «Мы просто не видим ее [древнюю русскую литературу], имеем дело с собственными о ней представлениями, из которых часто бессильны вырваться, привыкнув к традициям новой литературы и литературным вкусам Нового времени»³. Это касается и особенностей формирования традиций и следования им. Как отмечает ученый, «древнерусский писатель с непобедимой уверенностью влагал все исторически происшедшее в соответствующие церемониальные формы, создавал разнообразные литературные каноны. <...> Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси»⁴. Литературный этикет вызывал к жизни особую традиционность литературы: «появление устойчивых стилистических формул, перенос целых отрывков одного произведения в другое, устойчивость образов, символов-метафор, сравнений и т. д.»⁵.

Д. С. Лихачев отмечает **существование множества традиций в древнерусской литературе**: «литературных традиций в древнерусской

¹ Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. С. 48.

² Там же. С. 48–49.

³ Там же. С. 152.

⁴ Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 1. С. 355.

⁵ Там же. С. 358.

литературе — не одна и не две. Их много, они живут рядом — совсем несхожие, контрастируя друг с другом, заставляя читателей перестраиваться каждый раз на новый лад, даже на новую напевную манеру чтения вслух»¹.

Дмитрий Сергеевич обращает внимание на существование жанровых традиций и одновременно на то, что в древнерусской литературе появляется много произведений, «которые трудно отнести к какому-нибудь из прочно сложившихся традиционных жанров»². В связи с этим он отмечает, что «ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси»³: «тонкий слой традиционных жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, все время ломался под влиянием острых потребностей действительности»⁴. Количество произведений, возникших под воздействием острых потребностей русской действительности и не укладывающихся в традиционные жанры, по мнению Д. С. Лихачева, постоянно росло. Появлялись исторические повести о тех или иных событиях: «Особенно много исторических повестей возникает в период татаро-монгольского ига»⁵. Эти произведения имели «огромное значение в росте русского национального самосознания, в политическом развитии русского народа»⁶.

Помимо того, Д. С. Лихачев предлагал читателю видеть **динамику эволюции традиций литературного процесса XI–XVII веков**, его движение к современному художественно-литературному творчеству: «Создавая новый стиль, древнерусские авторы не разрушают прежние традиции, а творят как бы основу для новой традиции на основе старых, и создают ее не свободной, а снова жесткой и упрямой, сильно ритмизованной и как бы готовой существовать вечно»⁷. По мнению ученого: «Два явления, на первый взгляд противоположных, характерны для литературы второй половины XV века: усиление в ней чисто литературной занимательности, перестройка традиций именно в этом направлении и усиление интереса к историческим судьбам народов, к историческим проблемам»⁸. Особенно характерна эта «перестройка традиций» для литературного процесса в Московской Руси в XVII веке: «Перед нами полная противоположность тому, чем жила старая литера-

¹ Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. С. 152.

² Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 1. С. 81.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 86.

⁵ Там же. Т. 2. С. 22.

⁶ Там же.

⁷ Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. С. 152.

⁸ Там же. С. 152–153.

турная традиция: там — единичный “исторический” герой, здесь — весь человеческий род, обобщенный в безвестном молодце; там — представители самых верхов феодального общества, здесь — герой из его низов, безымянный молодец, бредущий без цели и занятий в “гуньке кабацкой”, в уши которого “шумит разбой”; там — игнорирование быта, здесь — сугубо бытовая обстановка, хотя и изображенная только намеками; там — абстракция, здесь — конкретность, сложная, внутренняя жизнь героя»¹.

Академик утверждает, что «великая новая русская литература родилась не в XVIII веке и не в Петербурге: она явилась вершиной многовекового развития всей русской литературы на всей русской территории. Русской литературе тысяча лет: первые памятники переводной и оригинальной русской литературы появились еще в X в.»². В своих работах он неоднократно проводит **мысль о влиянии традиций древнерусской литературы на литературу XIX–XX веков**. Например, рассматривая творчество Льва Николаевича Толстого в свете традиций древнерусской литературы, он пишет: «В своем *видении* истории Толстой в значительной мере зависел от многовековых традиций русской литературы в изображении нашествия врагов, войн, подвигов полководцев и простых ратников. Именно в этом он не был простым последователем Гердера или Бокля, но был национальным художником, гигантом, выражающим этические взгляды народа, сложившиеся за многие столетия»³. Действительно, в основе мысли Толстого о «соборности» любого патриотического мышления, как «массового», так и «индивидуального» (этим и обусловлено «единство воле» русской армии и ее главнокомандующего Кутузова в толстовской эпопее), лежит этический взгляд на историю — и этот взгляд вполне «древнерусский». «Это видение истории в аспекте той высшей правды, которая в ней заключена, — пишет Лихачев, — своеобразный средневековый “этический оптимизм”. Поэтому и для Толстого бессознательно, невольно остается в сердце закон летописи и исторических произведений Древней Руси: “Не в силе бог, но в правде”. На современном языке это означает: побеждает правый. И победа правого не всегда внешняя, но всегда моральная. Именно эта мысль лежит в основе рассуждений Толстого о том, кто победил в Бородинском сражении»⁴.

¹ Лихачев Д. С. Избранные работы. Т. 3. С. 122.

² Там же. С. 159.

³ Там же. С. 301.

⁴ Там же. С. 312.

Д. С. Лихачев в своих трудах нередко обращался к материалу живописи, сопоставляя, выявляя **параллели в традициях живописи и литературы в русском искусстве**. Так, раскрывая особенности художественного познания мира в древнерусской литературе, он одновременно показал соответствие этих особенностей тому, как познавал мир живописец: «Древнерусский художник, например, изображал здания в относительно уменьшенных размерах. Иногда эти здания оказывались меньше соседних с ними человеческих фигур, иногда вровень с ними, иногда же несколько выше, но незначительно. И это происходило не потому, что древнерусский художник не видел реальной высоты зданий или не умел эти здания изобразить в их реальных пропорциях, а потому, что изображение действительных размеров зданий не входило в его задачи. Он писал людей крупными и на переднем плане, а здания в уменьшенных размерах и на втором плане, ибо человек был для него важнее зданий. Он соотносил размеры изображаемого с тем значением, которое он ему придавал. Он не стремился в своих произведениях создать *иллюзию действительности*. Он изображал ее сущность, ее “смысл”, иногда сокровенный, и при этом так, как он их понимал»¹. И эту «живописную традицию» необходимо учитывать «не только при изучении древнерусской живописи, но и при изучении древнерусской литературы»².

Размышляя об открытии человеческой личности в литературе XVII века, исследователь говорит о возникновении принципиально новых явлений, новаций в изобразительном искусстве, многие из которых затем превратились в традицию. Как он подчеркивает, «в изобразительном искусстве открытие ценности человеческой личности проявляется весьма разнообразно: появляются парсуны (портреты), развивается линейная перспектива, предусматривающая единую индивидуальную точку зрения на изображение, появляются иллюстрации к произведениям демократической литературы с изображением “среднего” человека, зарождается лубок»³.

В работе «Русская культура Нового времени и Древняя Русь»⁴ Д. С. Лихачев отмечает, что с конца XIX века возникло стремление ввести древнерусское искусство в «большое» искусство России. В связи с этим он показывает разные пути возрождения традиций в русском искусстве конца XIX — начала XX века. Во-первых, это было своеобраз-

¹ Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. С. 162.

² Там же.

³ Там же. С. 151.

⁴ Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 171–190.

ное возвращение к древнему искусству иконописи в творчестве Врубеля, Васнецова, Нестерова, Рериха. Во-вторых, наметилось стремление присоединиться к тому потоку русского искусства, которое непосредственно продолжало традиционное русское искусство: Рябушкин, Кустодиев, Петров-Водкин испытывают на себе влияние парсунного письма и провинциальных вывесок, глиняной игрушки — их цвета и их «первозданности». Особенно отчетливо возвращение к народной вывеске у Шагала. Был и третий путь воссоединения с традиционным искусством — это путь, открытый авангардом начала XX века. Авангардисты стремились продолжить непосредственность лубочных изданий в своих работах, перенести в свои произведения экспрессию крестьянской и древнерусской иконы, фресок, лубочных картинок, чистоту и яркость красок, отчетливую ясность композиций, выразительность образов. Это хорошо видно на картинах Малевича, Филонова, гравюр Н. Гончаровой. Наметилась и еще одна тенденция — соединения живой традиции и обращения к древнерусской классике в произведениях Петрова-Водкина. Его «Богоматерь — Умиление злых сердец» не только по форме, но и по содержанию становится своего рода классикой русской иконописи¹.

Традиции в русской архитектуре анализируются в работах Дмитрия Сергеевича на материале разных эпох. Например, характеризуя Предвозрождение второй половины XIV — начала XV века, исследователь подчеркивает, что «перед нами в русской архитектуре те же попытки возродить национальную старину, что и в других областях культуры: в литературе, живописи, политической жизни, летописании и эпосе»². Возрождение архитектурных форм домонгольской Руси, по мысли Д. С. Лихачева, проявилось в полосе реставраций, которая тянулась в течение всего XV века и захватила собой Ростов, Тверь, Новгород, где восстанавливались «на старой основе»³ архитектурные сооружения эпохи национальной независимости. Возрождение проявлялось в усилении интереса к памятникам владими́ро-суздальского зодчества, когда «Москва училась на памятниках владими́ро-суздальского зодчества строительным приемам»⁴. При этом архитектурная мысль следует политическим идеям своего времени: «В течение всего XV в. московские архитекторы воплощают заветы владими́рского зодчества так же точно, как московские великие князья воплощают в своей политике идеи владими́рского великого княжения»⁵.

¹ Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 179.

² Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Там же. С. 141.

³ Там же. С. 140.

⁴ Там же. С. 138.

⁵ Там же.

Особое место в его размышлениях об архитектурной традиции занимает проблематика архитектуры Санкт-Петербурга. С точки зрения Д. С. Лихачева, «Петербург характеризует не просто близость и схожесть с Европой, как это часто трактуют, а именно концентрация особенностей русской культуры. Эта концентрация сделала наш город одним из самых русских среди русских городов. Он самый русский среди русских, и самый европейский среди европейских городов! Поэтому Петербург и не похож ни на один русский и ни на один европейский город»¹. В петербургском зодчестве нашли свое отражение как отечественные традиции, так и традиции других стран. Например, «в Петербурге можно найти и довольно много архитектурных традиций Москвы XVII в., которые продолжены здесь, несмотря на петровские преобразования. Их можно обнаружить в планировке зданий Двенадцати коллегий. “Двенадцать коллегий” — это сеть, анфилада зданий, примыкающих друг к другу по тому типу, как примыкали приказы в Москве. Башня Адмиралтейства с въездной аркой и шпилем над ней напоминают части древнерусского кремля. Старые традиции можно найти даже в сводах Меншиковского дворца: там и псковские, и новгородские своды. Еще одна особенность русских городов, ярко выраженная в Петербурге, — гостиные дворы, характерные для Архангельска, Новгорода, Костромы, Ярославля, Калуги и многих других русских городов. Все они имели солидные торговые центры в виде гостиных дворов»².

Наряду с этим в архитектуре Санкт-Петербурга исследователь отмечает влияние европейских традиций: «Что действительно отличает Петербург от других русских городов — это то, чего не было в русских традициях XVII и предшествующих веков: обилие монументов, властно подчиняющих себе пространство... Роль монументов в Петербурге действительно совершенно новая для России. Русь знала только один вид монументального увенчания событий и людей — церкви и часовни. Здесь, в Петербурге, появилась новая традиция, связанная с европейскими обычаями. Ибо это не только русский, но и европейский город»³. Как отмечает Д. С. Лихачев, монументы «не просто расставлены по городу, а как бы группируют вокруг себя все архитектурное пространство. Это и Медный всадник, и памятник Петру I у Инженерного замка. <...> Памятники А. В. Суворову, М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли у Казанского собора, Александровская колонна, Румянцевский обелиск и другие»⁴. Именно поэтому, с точки зрения исследователя, «это делает Петербург не просто европейским городом, а городом, соеди-

¹ Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 274.

² Там же. С. 263.

³ Там же. С. 265.

⁴ Там же.

нившим в себе градостроительные и культурные традиции различных европейских стран, в частности допетровской России. Петербург — город общемировых культурных интересов, это отразилось и в его внешнем облике: на берегу Большой Невы стоят египетские сфинксы, китайские ши-цзы и античные вазы. Кстати сказать, это характерная черта не только Петербурга, но и Рима, и Парижа, и Лондона — центров мировой культуры. И это очень важная черта нашего города»¹.

Анализ взглядов Д. С. Лихачева на роль традиций в отечественной культуре от Древней Руси до XX века показывает, что категории традиций и традиционности играют важную роль в исследовании сложных культурных комплексов, в особенности — имеющих многовековую историю. Выявление и обстоятельное изучение традиций и их эволюций — один из самых продуктивных путей к определению самобытности, неповторимого своеобразия различных культур. И в то же время — основа понимания путей их дальнейшего развития. Именно это убедительно продемонстрировал академик на материале отечественной культуры.

Обращение Дмитрия Сергеевича к прошлому, в особенности к сложному диалектическому взаимодействию старого и нового в периоды повышенной активности национально-культурного самосознания, было мотивированно не только познавательным интересом ученого, но и потребностью понять истоки проблем настоящего, выявить ресурсы преодоления современных Лихачеву духовных кризисов.

Достигнутое им понимание духовных традиций России, ее ценностно-нормативных корней может в нашем ближайшем будущем стать мировоззренческой основой корректировки приоритетов национального развития, выработки стратегии собственных преобразований — экономические и политические реформы будут эффективны лишь в той мере, в какой они станут фактом проявления и организационного оформления глубинных черт и пластов национального сознания, отражением сущностных характеристик отечественной культуры как исторически сложившейся целостности. Обращаясь к своим истокам через традиции, культура преодолевает историческую дистанцию, воссоздавая тем самым свою целостность во времени, ибо культура никогда не ограничивается содержанием настоящего, она стремится к охвату всей бесконечности и глубины исторического бытия и самосознания народа.

¹ Лихачев Д. С. Петербург в истории русской культуры // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 266.

1.6. О ПРОИСХОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ ИСКУССТВА*

Вопрос о происхождении искусства — это вопрос о сущности художественного, то есть о том, чем является художественное творчество для человека, как влияет на его жизнь и какую роль играет в процессе развития общества и культуры. Ибо именно истоки явления определяют его природу и «проектируют» способы его осуществления. Отвечая на вопрос об истоках искусства, мы характеризуем и свою эпоху в ее гуманитарном значении, заявляем о том, как мы понимаем феномен «человеческое» — то универсальное синтетическое свойство, которое и является главной целью и неизменной темой художественного творчества. К вопросу происхождения искусства Дмитрий Сергеевич обращается в первую очередь в статьях, опубликованных в сборнике «Очерки по философии художественного творчества»¹ и в книге «Избранные труды по русской и мировой культуре»².

Размышления ученого о происхождении искусства развиваются в русле проблематики, которую можно отнести к разряду наиболее предпочтительных и устойчивых тем в его научной деятельности, фундаментальных по отношению к другим темам. Эта проблематика связана с идеей эволюционности, не всегда акцентируемой, но неизменно присутствующей в текстах Д. С. Лихачева. **Принцип эволюционности** он утверждает уже в первом тезисе своих «Заметок об истоках искусства»: «Происхождение искусства в человеческом обществе нельзя себе представлять как единовременный акт: не было искусства и вдруг стало, пошло развиваться, совершенствоваться!»³ — и не изменяет этому взгляду на протяжении всей научной деятельности.

* Раздел написан в соавторстве с профессором СПбГУП Т. Е. Шехтер.

¹ Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999 (1-е изд.: СПб.: БЛИЦ, 1996).

² Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006.

³ Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 5.

В методе академика эволюционная идея проявляется в двух ее аспектах. Во-первых, исследовательская мысль автора развивается как бы внутри эволюционного процесса художественной истории, при этом ни для одного рассматриваемого явления исключения не делается. И чем оно значительнее, тем основательнее, рельефнее оно вводится ученым в историко-художественный контекст, что позволяет обнаружить наиболее существенные свойства этого явления. Во-вторых, каждое рассматриваемое им художественное явление включено в процесс пересечения, взаимодействующих смыслов и впечатлений, современных явлению, раскрыть его потенциал в тех или иных условиях его участия в культуре. И в том и в другом случае постоянной категорией выступает **непрерывность**: исследователь говорит о процессе непрерывного развития смысла и формы. «Искусство возникало длительно. Оно продолжает возникать и по сей день»¹, — утверждает Лихачев. В контексте этого подхода **любое явление художественной культуры рассматривается ученым в многомерной динамике**. Именно эти представления определяют самобытность и оригинальность мыслей Дмитрия Сергеевича о происхождении искусства, о природе художественного.

Обратим в связи с этим внимание и на то, что многие идеи Д. С. Лихачева при первом знакомстве представляются уже известными, даже отработанными, во всяком случае — лишенными остроты первого «живого» открытия. Но при их углубленном изучении мы понимаем, что это впечатление «знакомости», привычности обусловлено созвучием идей общей динамике развития художественной культуры, которую мы себе в той или иной степени представляем.

От существующих идей происхождения художественного творчества, предлагаемых другими авторами, концепцию Дмитрия Сергеевича принципиально отличает убежденность в том, что **происхождение искусства — процесс непрерывный, неограниченный каким-либо историческим периодом**: «Оно рождается в каждом акте творения произведения искусства»².

Науке известен достаточно широкий круг теорий, объясняющих истоки художественного творчества. Их авторами нередко выступают археологи, ибо по роду своей деятельности они непосредственно соприкасаются с древнейшими памятниками культуры и изучают условия, в которых эти предметы были созданы. Определяя причины, вызвавшие к жизни те или иные образцы, археологи обычно отталкиваются от их очевидных (магической, символической, адаптации окружа-

¹ Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 5.

² Там же.

ющего мира к действующей системе ценностей) функций¹. Функциональный подход в исследовании происхождения искусства дополняется подходом интерпретационным, при котором источником выводов ученых становится интерпретация смыслового значения древних произведений. И несмотря на то что этот путь зыбок (ведь интерпретируя художественные памятники прошлого, мы рискуем, скорее, выразить себя, экстраполировать свои впечатления на памятник, нежели прочесть его самобытные значения), он до сих пор имеет своих последователей².

Среди наиболее популярных теорий происхождения искусства — биологическая, игровая, магическая концепции³. Биологическая концепция основывается на идее достижения человеком в эпоху верхнего палеолита более высокого уровня развития интеллекта, нежели в предшествующий период, что и позволило ему приступить к созданию памятников искусства⁴. Большой популярностью в свое время пользовалась игровая гипотеза⁵, сторонники которой полагали, что уже самые ранние в истории человечества изображения свидетельствуют о существовании у людей потребности выражать разными способами свое эстетическое отношение к миру и стремление разделить с сородичами свои впечатления. Магическая и мифологическая гипотезы основаны на интерпретации живописи палеолитических пещер, предполагая истоком первобытного искусства магические обряды, для которых (или в ходе которых), по мнению сторонников данной теории, оно и создавалось. Приверженцы этих гипотез рассматривают пещерные рисунки в их совокупности как некую систему знаков, где их взаимосвязь подчинена определенным правилам. А изображения представляют собой символы, требующие расшифровки⁶.

Д. С. Лихачев предлагает принципиально иной подход к осмыслению феномена происхождения художественного творчества. Он считает, что **главной причиной, вызвавшей к жизни художественное творчество в далекие исторические времена и обуславливающей его развитие в наши дни, является ощущение и переживание человеком своей неотделимости от окружающего мира, неизбежной, даже**

¹ См.: *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. М., 1985; *Вишняцкий Л. Б.* Введение в преисторию. Кишинев, 2005. С. 372–387; *Фролов Б. А.* Первобытная графика Европы. М., 1992; *Шер Я. А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

² См.: *Дэвлет Е. Г.* Альтамира: У истоков искусства. М., 2004; *Филлипов А. К.* Хаос и гармония в искусстве палеолита. СПб., 2004.

³ См.: *Вишняцкий Л. Б.* Указ. соч. С. 372–387.

⁴ Там же. С. 375–378.

⁵ *Гуцин А. С.* Происхождение искусства. Л.; М., 1937. С. 6.

⁶ *Филлипов А. К.* Указ. соч. С. 59–62.

фатальной зависимости от него. Отсюда — размышления о страхе и стремлении человека противостоять хаосу как об источниках художественного. С поразительным умением, отмечает Лихачев, рисовал бизона первобытный художник. Но почему, в самом деле, только бизон, дикий бык, пещерный медведь? Предметы охоты? Но ведь охотились на гусей, уток, перепелов — почему нет их художественных отображений? Нет проса, репы, а ведь все это имело несомненное продовольственное, хозяйственное значение. Изображалось, предполагает ученый, прежде всего то, чего боялись, страшились, что порождало в человеке хаос и смуту. То, что пугало, то хотелось отобразить. Как справиться с тем, что страшит? Один из путей — выразить свои переживания в художественном образе: «Когда пугало обширное пространство русской равнины, человек ставил на самых высоких местах, на крутых берегах рек и даже среди болот высокие церкви. Церкви населяли обширный мир. Это подавляло страх одиночества. Звон колоколов наполнял мир. Нос ладьи корабельщики загибали высоко кверху и вырезали на нем страшные лица. Страшное море, страшные волны надо было, в свою очередь, утратить, подняться над волнами»¹.

Пугал мир, пугали просторы, пугала бездонность истории, вселяли страх собственные неподконтрольные душевные состояния. Горе, несчастье, отмечал исследователь, прежде всего, вносит в человеческую душу хаос, возникает психологическая смута, с которой человек часто не может справиться. Тут-то и вступает в свои права искусство, художественный образ. Нет, искусство «не уничтожает горя, оно уничтожает хаотичность душевного состояния горящего человека»².

Один из характерных примеров, которым Лихачев иллюстрирует сказанное, — творчество Достоевского. Великий художник сознательно впускал в свои произведения уродливое, нелепое, чрезмерное в человеке, все, выходящее за пределы нормы. Во-первых, это помогало во всей полноте раскрыть «человеческое подполье», обнажить скрытые глубины человеческой природы, в том числе и самые неприглядные. Во-вторых, давало возможность добраться до глубин хаоса, до самых его корней, но не затем, чтобы «любоваться», эстетически упиваться открывшейся страшной картиной, а чтобы все-таки нащупывать возможные пути к свету и гармонии, в конечном счете, прокладывать человеку дорогу к Божественному.

Истинно человеческое, экзистенциальное понимание призвания, роли искусства, по Лихачеву, — успокаивать, преодолевать тоску, страх, хаос в себе, подавлять бездну, в которую способен погрузиться человек.

¹ Филиппов А. К. Указ. соч. С. 6.

² Там же. С. 8.

В этом отношении Д. С. Лихачев выступает наследником экзистенциальной философии, необыкновенно тонко отразившей мироощущение человека XX века. Ведь феномен страха был осмыслен еще Ясперсом, Хайдеггером и другими и трактовался этой группой мыслителей как **побуждение к подлинному существованию**¹. Страх в контексте экзистенциальной философии — это ни в коей мере не страх физический, но особое метафизическое состояние, потрясающее человека прозрением.

В концепции Лихачева представление о страхе сохраняет свои экзистенциальные характеристики, но не исчерпывается ими. Лихачев не разделяет метафизический страх-озарение и страх как живую реакцию человека на огромность, непредсказуемость и агрессивность (реальную или воображаемую) окружающей среды. А это означает, что Дмитрий Сергеевич ставит вопрос о происхождении искусства в его **нравственно-философском** значении, что представляется чрезвычайно актуальным. В современных условиях подлинно культурную ценность обретают идеи, способные раскрыть явление в его всемирной, всечеловеческой значимости, в его обусловленности природой человека. Именно к такому рангу и принадлежат размышления Лихачева на данную тему.

Но для академика вопрос о происхождении искусства — это вопрос и **экзистенциальный**. Ученые XX века приходят к мысли о том, что именно экзистенциальное состояние сознания, отражающее скрытые, а порой и тайные истоки человеческой природы, является важным основанием художественного творчества. Особый смысл в этом ряду приобретает страх смерти, гибели, трепет перед непредсказуемостью жизни. Человек всегда боялся неожиданной опасности, известных и неизвестных ему врагов; его поражали открывающиеся взору бескрайние просторы, в которых можно потеряться и сгинуть; его охватывал ужас уничтожения, подавления хаосом, агрессией внешней среды. **Оружием против страха могло быть только созидание мира, которое этот страх побеждает, — сотворение мира гармонического. И в этом утверждении — пафос лихачевской концепции происхождения искусства.**

Д. С. Лихачев опосредованно наследует некоторые идеи экзистенциальной философии, включая их в новый контекст миропереживания. Можно сказать, что академик в данном плане принимает опыт экзистенциальной философии, полагавшей истоком и катализатором творческой деятельности в том числе и переживание «пограничной ситуации» в наиболее общем ее выражении — как ситуации между жизнью и смертью со всеми сопутствующими ей страстями и эмоциональными состояниями: страхом, ужасом и духовным трепетом.

¹ См.: *Сартр Ж.-П.* Бытие и Ничто. М., 2000; *Хайдеггер М.* Бытие и время. СПб., 2004; *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1993.

Экзистенциализм видит в страхе нечто фундаментальное и позитивное, воспринимает его как особый тип познания и постижения мира. Ведь страх — это открытие мощи мира в его непостижимости и непонятности, необъяснимости. Страх — реакция на неординарную ситуацию, он возникает, когда человек встречается с тем, что больше него, мощнее, на первый взгляд значительно превосходит его возможности и противостоит ему. Но он не может просто скрыться, отказаться от того, что его пугает: ему жизненно необходимо справиться с ситуацией. Разве это не один из аспектов творчества, в котором неразрывны восхищение жизнью и трепет перед лицом реальности? Разумеется, основа творчества — любовь, стремление к гармонии, к самовыражению и самосознанию человека как субъекта вечности. Но мы не должны забывать о том, что именно определило необходимость в этой жизнеутверждающей гамме переживаний, что жизнь каждого из нас есть, прежде всего, противостояние смерти, отрицанию, забвению — во имя самореализации, исполнения собственного предназначения как удовлетворения важнейшей потребности человека. Окружающий мир агрессивен, но угроза таится и в сознании самого человека, разум которого способен породить чудовища. И потому, к примеру, столь остро чувствующий жизнь Достоевский «боится города, боится человека. Он так отчетливо видит ужас всего происходящего, испытывает такой страх перед собственным ясным видением человека, что ему трудно обмануть самого себя»¹.

Хаос и страх стоят в одном ряду в произведениях Д. С. Лихачева, ибо хаос порождает страх. Хаос в восприятии людей — форма обобщения всего, что человек не понимает в жизни. Несформированность, неоформленность, неупорядоченность явления делает его пугающе непредсказуемым. Именно поэтому по сей день хаос ассоциируется в человеческом сознании с катастрофой или ее возможностью. Хаос в мироощущении людей — едва ли не синоним катастрофического состояния реальности, своего рода антитеза порядку. Страх перед хаосом, понимаемым как антипод гармонии, упорядоченности и определенности мира и жизни человека в нем, — одно из сильнейших переживаний, посещающих людей в критические минуты жизни, в сложные периоды истории, свидетелями которых они становятся. Но страх учит постигать, вернее — вынуждает постигать. Потому что страх — это вызов, призыв попробовать себя, рискнуть и победить.

Пугает то, что превосходит нас физически, или то, что не регулируется, не подчиняется известным нам законам, нормам и правилам. Поэтому вполне естественно человеческое стремление освоить и творчески подчинить этот материал, нейтрализовав его агрессию, и ввести его в «человеческую зону» посредством художественного творчества. Имен-

¹ Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 9.

но так можно объяснить магическое искусство, сконцентрировавшее в себе отношение первобытного человека к неизвестности и его стремление преодолеть неизвестность, «собрав» ее в символический образ, который «поддается» ритуальному воздействию. **Пространство, хаос и одиночество** — все эти факторы переживаются эмоционально через страх. Отношение к ним закодировано в образах первобытного искусства. Самым большим является страх «смерти, безвестности, исчезновения». Потому и насыпались курганы — трудоемкая и тяжелая работа, но зато оставался материальный след человеческого присутствия на земле¹.

На протяжении всей истории человечества искусство преобразует, пересоздает пространство, упорядочивая мир в нашем сознании через пространственные образы. Это готический храм с его вертикальным «ускорением», классический пейзаж с его горизонтальными далями или барокко с концентрированной мощностью динамически разработанных пространственных планов — любая эпоха использовала динамику пространственных решений для выражения собственного мировидения.

Но, пишет Лихачев, «когда боль от хаоса становилась особенно затяжной, длительной, а попытки упорядочивания не приводили к заметным результатам, возникала потребность освободить хаос, дать ему волю на некоторое время»². Эта мысль — новый концептуальный ход к пониманию искусства человеком XX века. Ведь **всякое обнаружение хаоса есть в какой-то мере внесение в него упорядоченности**. Обнаружить хаос — уже означает внести в него элементы системы. Авангардистские направления, возникшие в искусстве начала XX века, уже берут хаотическое, безобразное, неупорядоченное как данность, «работают» непосредственно с ним, художественно отображают его (ранний П. Пикассо, кубофутуристы). «Разоблачение красоты» в искусстве XX века связано именно с этим — острым чувствованием уродливого, хаотического, абсурдного в человеческом мире, всего того, что так активно вошло в жизнь современного человека.

«Пикассо впускал хаос в свои произведения и стремился найти в хаосе какую-то свою хаотическую оправданность... Вот это-то и пугает зрителей»³, — пишет ученый. Преодолевая страх, искусство стремится создать безопасную модель мира, считает он. Но когда возникают, как говорит Лихачев, «кубизмы», «антистихи», «антитеатр», театр абсурда и тому подобное, искусство начинает пугать так же, как пугает сама действительность⁴. И это, по его мнению, недопустимо. «Искусство борется не просто с хаосом, ибо и хаос в какой-то мере есть форма

¹ Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 6.

² Там же. С. 10.

³ Там же. С. 11.

⁴ Там же. С. 10.

существования мира, а с хаотичностью»¹, оно борется «с бесформенностью и бессодержательностью мира»². Преодоление не должно вести к уничтожению, ведь даже уничтожение смерти, говорит исследователь, начинает страшить так, как страшит действительность. И правда, если уничтожить неизвестность, то что останется за пределами бытия?

Страх смерти и страх-озарение, трепет перед могуществом и неизведанностью Вселенной, перед непредсказуемостью действительности — неизбежная составляющая каждой человеческой жизни, любого этапа развития культуры. Восхищение красотой мира, потребность преодоления хаоса и стремление прийти к гармоничному пониманию бытия наследуются поколениями людей и определяют их научную и творческую деятельность в веках. Мысль Лихачева о том, что происхождение искусства — не ограниченный во времени длительный исторический акт, а, фактически, нескончаемый процесс, подтверждается всей историей культуры. Действительно, каждая эпоха имеет собственные причины художественного творчества и раскрывает перед нами совершенно новую картину художественного, в которой мы встречаемся с иными творческими принципами, идеями, поисками и образным мышлением, нежели до сих пор. Причем это обновление затрагивает все основания и компоненты искусства от эстетических идей и их философской обеспеченности до стилистического своеобразия и конкретной проработки произведения. Смена установок, убеждений, стилей в основе своей содержит изменение взгляда на то, что такое искусство. Значит, мы можем сказать, что каждая эпоха рождает искусство заново таким, каким оно необходимо именно ей, оставляя от прошлой художественной культуры лишь то, что данная эпоха еще не готова подвергнуть изменению. И это с удивительной простотой поясняет нам Лихачев. Такая динамика искусства — не процесс совершенствования, утверждает ученый, а именно новое его рождение, осуществляемое в каждую следующую эпоху. «Происхождение искусства приближается к процессу его совершенствования, но не сливается с ним»³, — подчеркивает Дмитрий Сергеевич. Художественное творчество при новом рождении не утрачивает свой прежний опыт. Показательным примером в этом случае является модернизм XX века, который заявляет о полном отказе от традиций, но даже в крайних проявлениях он обнаруживает очевидную связь с предшествующим искусством, на что не раз обращали внимание его исследователи.

Несмотря на несомненную преемственность, перед нами все же совершенно новое искусство, непохожее на то, которому оно во многом обязано своим появлением. Это справедливо и в случае этапных изменений художественного процесса, смены исторических эпох, и даже тогда, когда

¹ Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 9.

² Там же.

³ Там же. С. 5.

речь идет о творчестве одного автора. Ибо способность к рождению в каждом произведении заново есть признак и критерий подлинного творчества.

Продолжая свои размышления о происхождении искусства, Лихачев говорит о том, что именно в преодолении хаоса **искусство создавало себя концептуально, строило свои модели мира, то есть структурировало себя содержательно и формально**. Как же это происходило? «Искусство подчиняло мир или части мира определенной композиционной системе, населяло окружающее идеями там, где их без искусства нельзя было заметить, обнаружить, открыть»¹. Так от темы происхождения искусства Лихачев переходит к рассуждению об искусстве как о естественном и необходимом дополнении реального мира, как о способе проявления этого мира, обнажения его сути и образа. А это значит, что **Дмитрий Сергеевич понимает художественное творчество как объективно заданный вид деятельности, обеспечивающий взаимодействие и развитие человека и мира**.

Искусство выполняет гармонизирующую функцию по отношению к миру и побуждает к творческому взаимодействию человека и окружающей его действительности. Но это еще не все: «... Организующая сила искусства направлена, разумеется, не только на внешний мир, — читаем у Лихачева. — Упорядочивание касается и внутренней жизни человека»².

Лихачев показывает, что искусство «преодолевают» мир не только физическим путем — созданием высоких церквей-маяков и тому подобного, но и «введением вызванной этими широкими просторами душевной смятенности в определенные эстетические формы»³, что чрезвычайно ощутимо в теме разлуки, тоски в русских песнях, которые пронизывают вокальную лирику, поэтическое творчество на Руси. «Темы разлуки, — замечает Лихачев, — стали почти что национальными темами русского искусства»⁴. Осмысливая эти состояния эстетически, искусство «снимает» их, освобождая от них человека.

Итак, **художественное творчество сообщает миру упорядоченность, организованность, гармонию**, ибо памятники искусства — это попытки «внесения системы в бессистемный мир»⁵, говорит Лихачев, однако художественное творчество наделяет мир **«упорядоченным беспокоеством»**, ибо «в искусстве есть вечная неудовлетворенность миром и... самим собой»⁶. В этом и состоит неопределимое значение искусства для развития и совершенствования человека, общества и культуры на протяжении всей истории человечества.

¹ Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 7.

² Там же.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 9.

⁶ Там же. С. 12.

1.7. РУССКОЕ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ*

В своих работах Д. С. Лихачев глубоко и убедительно обосновывал **европейский статус русского искусства**. Однако каждая европейская культура имеет свои особенности, свою историю. Лихачев отмечает, что **«у каждой культуры и у каждого культурного народа есть своя миссия в истории, своя идея»¹**. Есть она и у русской культуры.

Например, не секрет, что весь мир почитает творчество Толстого и Достоевского. Их произведения открывают русскую ментальность, в которой получают своеобразное преломление общеевропейские свойства личности. Своеобразие русского характера, как и русской культуры в целом, очевидно и поражает воображение европейского читателя. Деятельному индивидуализму, активному и рациональному отношению к внешнему миру, отличающему Западную цивилизацию, Россия противопоставила другой тип творческого проявления — работу «внутреннюю», духовное строительство.

В основе размышлений Дмитрия Сергеевича Лихачева об искусстве лежит осмысление специфических особенностей того удивительного явления, которое принято называть «духом русской культуры». Что же такое — этот «дух», который в сказках «пахнет», в произведениях искусства впечатляет неповторимостью и характерной определенностью, а образам соотечественников сообщает некоторую «загадочность», воспринимаемую как атрибутивное свойство «славянской души»? Читая Лихачева, мы приходим к мысли о том, что этим понятием выражается комплекс смыслов, проистекающий из глубинных истоков культуры и определяющий историческое предназначение народа. Сложность и целостность, глубина и открытость, национальная определенность и способность интегрировать опыт других народов придают специфическую окраску русской культуре и составляют ее «особость» и полноту.

В начале XXI века вновь обрел актуальность **вопрос о периодизации развития русского искусства**. Особый интерес вызывает художественное творчество Древней Руси, что связано не только с повышенным интересом к художественному наследию в современной науке, но

* Раздел написан в соавторстве с профессором СПбГУП Т. Е. Шехтер.

¹ *Лихачев Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006. С. 365.*

и с тем, что художники в наше время, работая над оформлением церковных и иных интерьеров и поиском оригинальных методик в современной живописи, все чаще обращаются к традициям русского искусства, к его истокам. Периодизация в данном случае, как это часто бывает в науке, — вопрос вовсе не схоластический, и даже не столько теоретический, сколько связанный с сутью явления, с его осмыслением.

По сей день не существует единого принципа выявления этапов развития древнерусской художественной культуры и единой точки зрения на их содержание.

Существовавшая в XX веке традиция определения «общего знаменателя» разных культур, как и стремление к непротиворечивости концепций структурно-исторического содержания, побуждали исследователей рассматривать русскую культуру в соответствии с устоявшимся в западном и российском искусствознании представлением об основных периодах художественной истории. Отсюда — настойчивый поиск своего, русского Возрождения в художественном наследии Древней Руси. Действительно, трудно было смириться с мыслью, что столь яркое и значительное для судьбы Европы явление состоялось без отечественного участия. Возможно, исследователи испытывали чрезмерное доверие к сложившейся в историографии Западной Европы схеме, по которой Средние века должны были обязательно завершиться Ренессансом.

Д. С. Лихачев предлагает яркую и оригинальную версию русской художественной истории. Нет, в России не было Ренессанса, говорит он, но было Предвозрождение, имевшее для отечественной культуры определяющее значение. В работе «Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого»¹ академик обосновывает историко-художественную концепцию, которая вносит серьезные изменения в культурную карту Европы XIV–XV веков, расширяя и уточняя географию предренессансных преобразований, охвативших в это время христианский мир. Заслуга Дмитрия Сергеевича — не только в том, что он убедительно вводит Россию XIV–XV веков в контекст европейского исторического движения. Рассматривая эту эпоху внимательнейшим образом, он убедительно показывает, в чем заключается существо данного культурно-исторического этапа и каково его значение не только для России, но и для стран Восточной Европы. **Введение в научный оборот понятия «русское Предвозрождение»** позволяет Лихачеву объяснить ряд феноменов, не получивших до него должного рассмотрения, и выявить особенности влияний и взаимодействий, характеризующих Россию и Запад эпохи ренессансного обновления.

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 87–163.

К размышлениям о русской культуре XIV–XV веков ученый приступает с исторического сопоставления. Он замечает, что XIV век — Предвозрождение — это эпоха интенсивного формирования национальных культур по всей Европе, время роста национального самосознания, что было показательным для периода нарождающегося гуманизма¹. Подобные процессы, замечает он, протекали в Италии, Франции, Англии. Точно так же и в России идет формирование национальной русской культуры, крепнет единство русского языка, растет интерес к родной истории. Это сопоставление позволяет ученому прийти к выводу о самобытном и значимом для развития России периоде, являвшемся по основным своим признакам Предвозрождением, который, однако, не вырастает в русское Возрождение. Лихачев объясняет этот факт социально-экономическими причинами, но, добавим мы, дело еще и в том, что Россия обретает существенно иной путь духовного развития, нежели Западная Европа.

Какие **специфические черты Предвозрождения** отмечает ученый? Главное его отличие от Возрождения заключалось в том, что оно развивалось в русле религиозного сознания, было связано с позднегоготическим мистицизмом, с позднегоготической эмоциональностью и экспрессивностью: «Это движение еще не противостоит Средневековью. Религиозное начало не отодвигается на второй план, как это было в западноевропейском Возрождении. Напротив, Предвозрождение развивается в пределах религиозной мысли и религиозной культуры»². Русское Предвозрождение, отмечает Дмитрий Сергеевич далее, «также полно интереса к античной и эллинистической культуре, носит уже отчетливо выраженный “ученый” характер и связано в Византии с филологическими штудиями»³.

Широчайшая эрудиция академика Лихачева позволяет ему иллюстрировать свои идеи на материале событий той эпохи, истории архитектуры, изобразительного искусства, литературы, богословия. Он отмечает, что Россию в этот период нельзя рассматривать отдельно от Византии и балканских стран. «Эпоха конца XIV — начала XV в., — замечает он, — представляет собой определенное культурное единство. Единство явлений в области литературы, искусства, философско-богословской мысли... позволяет говорить не об отдельных направлениях в искусстве, в литературе и в философско-богословской мысли, а о едином восточноевропейском движении», которое Д. С. Лихачев определяет как восточноевропейское Предвозрождение, охватившее Византию,

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 96.

² Там же. С. 154.

³ Там же. С. 153–154.

Болгарию, Сербию, Россию, Кавказ и даже, в какой-то степени, Малую Азию¹. При этом он подчеркивает, что Предвозрождение — это мощный блок европейской культуры, равновесный развивающемуся на Западе Ренессансу. **При всем своеобразии восточноевропейского Предвозрождения оно имеет много общих признаков с западноевропейской культурой Возрождения.** На эти признаки и указывает Д. С. Лихачев, выделяя прежде всего **обращение к своим культурным истокам и открытие личности (индивидуальности) в обыденной жизни и в высокой культуре.**

Если основанием итальянского Возрождения явилась унаследованная и открытая вновь римская, а затем и греческая древность, то в России в качестве такого основания выступают свои национальные памятники и национальная история. Ученый показывает, что «своей античностью» для русских стали древние Киев, Владимир, Новгород, а также произведения XI–XII веков, которые в эпоху Предвозрождения пользуются повышенным вниманием. Д. С. Лихачев отмечает в связи с этим «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона, «Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве» и другие тексты домонгольской поры, получившие отражение в произведениях XIV–XV веков. Русская культура этого времени «несет в себе, с одной стороны, черты уравновешенной, уверенной в себе древней культуры... а с другой — поражает гибким подчинением насущным задачам своего времени»².

Особое внимание в характеристике русского Предвозрождения Д. С. Лихачев уделяет взаимодействию России с Византией и южнославянскими странами — Болгарией и Сербией. Он полагает, что исследование этого взаимодействия может в будущем пролить свет на многие особенности развития этих стран, пока еще не поддающиеся объяснению. В эти годы существовали целые колонии русских в Константинополе и на Афоне, а греки, болгары, сербы нередко переселялись в Москву, Новгород и другие города России. Ученый отмечает, что среди выходцев из южнославянских стран были и выдающиеся писатели, оказавшие заметное влияние на развитие русской литературы.

Но, с другой стороны, русская образованность развивалась так быстро, что вскоре, в свою очередь, начала оказывать влияние на южнославянские страны. Академик цитирует Константина Костенческого, который в своем сочинении о правописании называет русский язык «красивейшим и тончайшим», что, несомненно, говорит не только о понимании русского языка, но и о высокой оценке его как эстетического

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 153–154.

² Там же. С. 102–103.

феномена. Столь же высокую оценку, полагает ученый, встречала и южнославянская письменность в России, иначе как объяснить тот факт, что шрифт и орнамент рукописей нередко создавался в южнославянских традициях? Или что особый литературный стиль «плетения словес», сложившийся в Болгарии, проникает в русскую литературу и сохраняется в русской словесности до XVII века?

Рассматривая сложные основания русского Предвозрождения, академик на обширном материале показывает, что **южнославянское влияние** тесно переплеталось с влиянием византийским, которое осуществлялось как опосредованно (через южнославянскую культуру), так и непосредственно¹. Византийское влияние было особенно обширным и коснулось разных областей русской культуры. Д. С. Лихачев отмечает его роль в орфографии, словообразовании, в графике рукописи. Однако ученый считает, что для письменности в это время ведущим было южнославянское влияние, и Византия воспринималась как его часть. Для живописи же на первом месте стояло византийское влияние, и в этом случае южнославянское воздействие выступает как часть византийского.

Здесь имеет смысл вместе с Дмитрием Сергеевичем обратиться к мощному взлету живописного искусства на Руси в этот период, который, с его точки зрения, в значительной мере поддерживался византийской традицией: «связь русской живописи с “палеологовским ренессансом” была настолько широкой, — отмечает он, — что значительно труднее найти памятник русской живописи второй половины XIV — начала XV в., в котором эта связь не могла бы быть отмечена, чем наоборот»². Особенно наглядно, считает академик Лихачев, эта связь проявляется в новгородской монументальной живописи XIV века³, отразившей «мистическое озарение, экстаз, сильные душевные движения, чувство благоговения и непосредственной связи с Богом», что «столь же отчетливо сказывается в темах “палеологовского” стиля живописи»⁴. Помимо византийского влияния, Д. С. Лихачев указывает на сербское воздействие, заметное в русской живописи.

В свою очередь русское искусство повлияло на развитие художественной культуры южнославянских стран, что еще раз подтверждает идею Лихачева о единой предвозрожденческой культуре южнославянского региона. Этому способствовало культурное общение греков и славян в XIV–XV веках. Ученый называет центры, в которых оно осуществлялось, — прежде всего, Афон, Константинополь и монастыри Бол-

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 106.

² Там же. С. 109.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 130.

гории (по мнению академика Лихачева, именно Болгарии принадлежит особая роль в трансляции греческого влияния в Сербию и Россию).

Д. С. Лихачев уделяет внимание и «абстрактному психологизму», которым, по его мнению, отмечены литература и живопись этого времени¹. Что же означает этот «абстрактный психологизм», который проявляется, в частности, во внутреннем динамизме персонажей фресок, ранее не свойственном русской живописи? Очевидно, ученый имеет в виду обобщенную психологическую характеристику персонажей, которая не индивидуализирована, например, в творчестве Феофана Грека, но тем не менее ярко представляет внутреннее состояние его героев.

Характеризуя живописное мастерство и выразительность образов этого художника, Дмитрий Сергеевич приводит пространную цитату из текста знаменитого исследователя византийского искусства В. Н. Лазарева. Особо интересен в ней момент, раскрывающий различие Предвозрождения в России и на Западе (сходные признаки, выявленные Лихачевым, мы отмечали ранее). Размышляя о знаменитых бликах Феофана Грека, Лазарев замечает, что «их нельзя сравнивать с трентистской светотеневой моделировкой, в которой распределение света и тени подчинено строгой закономерности»². В этом замечании Лазарева, разумеется, не случайно выбранном Лихачевым, **вскрывается принципиальное различие двух Предвозрождений — западного и русского**, ибо одно из них ищет гармонии, опираясь на «строгие закономерности», а другое — на «глубокую внутреннюю логику», подчиненную выражению духовного состояния персонажей. Потому академик считает, что Феофан Грек встретился в России с задачами, неизвестными ему на родине. В силу своего образования и одаренности, личных интересов (художник был связан с еретическими и мистическими движениями XIV столетия) он сумел совместить созерцательность и ученую философичность византийской культуры и безраздельность эмоционального переживания, отличающего русскую культуру той эпохи. «Мне представляется, что правы те, кто видит определенную связь между мистическими течениями общественной мысли XIV в. на Балканах и новыми явлениями в области живописи», — пишет Лихачев³.

Итак, Феофан Грек, с точки зрения Дмитрия Сергеевича, — первый мастер, отразивший полноту духовного и художественного поиска России XIV века, а это значит, что он был одним из первых, в чьих индивидуальных качествах и творчестве проявилась **идея личности русского Предвозрождения — второй (после обращения к культурному на-**

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Елифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 113.

² Там же. С. 114.

³ Там же. С. 128.

следию) признак этой эпохи. «Феофан Грек — это художник-интеллектуал, “философ зело хитрый”, как называет его Епифаний Премудрый»¹. В работах Феофана Грека зрителю открывается процесс духовного восхождения, поражающий интенсивностью и глубиной внутренней жизни персонажей.

Интересно отметить, что итальянское Возрождение начинало с антропологического открытия человека, с интереса к пропорциям человеческого тела, его индивидуальным особенностям. Внимание привлекают и специфические черты внешности, заботливо выписываемые живописцем (феррарский портрет — наглядное тому подтверждение). В России же гуманистическое постижение личности предполагает прежде всего духовно-нравственный аспект.

Если Петрарка и Данте открыли итальянское Возрождение, поразив современников новым видением человека, то в России подобную роль выполнили Сергей Радонежский, его окружение и ученики. Именно Радонежскому принадлежит утверждение новой идеи личности, отражающей гуманистический дух русского Предвозрождения, которое было столь непохоже на западное, хотя во многом с ним перекликалось. Итальянский гуманизм наделяет человека земным могуществом, огромной творческой силой, открывает в нем силу и величие духа, широкий диапазон возможностей. Он настаивает на преодолении человеком церковных представлений о собственном ничтожестве: человек должен научиться уважать себя.

Главный смысл идеи человека в русском Предвозрождении, связанной, прежде всего, с именем Сергия Радонежского, заключался в обожении человека и мира, то есть в возвышении человека, в признании его духовного величия². Эта идея генетически связана с идеей исихастов, утверждавших, что человек может созерцать «нетварный» (божественный) свет. Но Сергей Радонежский не мог знать о богословских спорах и дискуссиях исихастов. Он самостоятельно приходит к этой идее, имеющей в те времена действительно революционное значение. В ней воплотилась глубокая вера в неиссякаемые возможности человека, выраженная в стилистике мышления того времени.

Д. С. Лихачев отмечает смягчение нравов в эту эпоху, что связывает с воздействием церкви, оживлением деятельности монастырей, ведь в церковных наставлениях говорилось, что «невежество злее согрешения» (сравним эту мысль с идеями итальянских гуманистов). Растет значе-

¹ Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1994. С. 118.

² О Сергии Радонежском см.: Борисов Н. С. «И свеча бы не угасла...». М.: Мол. гвардия, 1990; Он же. Сергей Радонежский. М.: Мол. гвардия, 2003; Скрынников Р. Г. Крест и корона. СПб.: Искусство-СПб., 2000; Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Моск. рабочий, 1990.

ние человеческой личности и в быту, начинает индивидуализироваться творчество писателей, художников, появляются первые писатели-профессионалы, каким был Пахомий Логофет¹. Важным явлением для эпохи становится дружба, и Дмитрий Сергеевич пишет о дружбе, связывающей Епифания Премудрого и Феофана Грека, Сергия Радонежского и Стефана Пермского, Андрея Рублева и Даниила Черного. Обновляются семейные отношения, эпоха отмечена особой заботой о семье. На этом фоне развиваются семейные обычаи, и начиная с XIV века на Руси с необыкновенной торжественностью отмечаются все значительные события семейной жизни. Изменяется и облик людей — ученый полагает, что обычаи западной моды не были редкостью на Руси.

С точки зрения Д. С. Лихачева, в искусстве осознание ценности личности выражается чаще всего в косвенных признаках. Одним из них является проникновение в русскую живопись (как и в архитектуру) пейзажа: «Авторы эпохи Предвозрождения... научили любоваться закатами и восходами солнца, расцветающей весенней природой, слушать птиц и наблюдать зверей»².

Самые яркие особенности отечественной культуры проявились, прежде всего, в уникальном феномене, созданном на русской почве и воплотившем основные свойства русской духовности, — **в иконе**. Лихачев размышляет об иконе даже не столько как о явлении искусства, сколько как об особом модусе отечественной культуры, может быть, наиболее явно и концентрированно выражающем ее самобытность. Именно икона со всей наглядностью и убедительностью отразила отношение русской культуры к личности и духовное единение православного люда в вере, которое на Руси величалось **соборностью**.

Исследователи русской иконы отмечают, что важнейшей ее особенностью является то, что она обращена не просто к человеку, а представляет собой откровение веры³, воплощенное в ее специфической философии, объединяющей мир земной и мир небесный как две взаимопроницающие ипостаси, в ее художественном языке, который сопрягает эти миры, разворачивая изображение в «обратной» перспективе, обращенной, скорее, к духу, «внутреннему оку», нежели к глазу. Условность изображения святого или события сообщала ему вневременность, универсально-исторический и обобщенный нравственно-психологический смысл. Проявление универсальности художественного сознания Древней Руси сочеталось с ярким личностным потенциалом ее искусства,

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 143–145.

² Там же. С. 145.

³ См.: Лепяхин В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. С. 57.

представленным самобытными оригинальными литературными авторами, архитекторами, живописцами. Иконопись по сей день воспринимается как воплощение гуманитарных идеалов, нравственного кодекса древнерусской культуры и как высшая точка личностного проявления творческого гения в условиях Древней Руси.

Личность иконы выражается в глубинной психологичности ее образов, в неповторимости и самобытности творческого переживания евангельского сюжета каждым талантливым мастером. **Свобода** же, подобная той, которая отличает искусство Западной Европы в предренессансный и ренессансный периоды, выражается в индивидуальной трактовке и живой интерпретации иконописцами канонических художественных требований к изображению событий и персонажей в иконе.

Важнейшее свойство иконы — ее психологическое содержание, ведь в ней изобразительное искусство на Руси впервые обратилось к внутреннему миру человека. Именно икона открывает новые для искусства Европы душевные состояния — нравственную доблесть, сострадание, жертвенную любовь, трагическую скорбь, радостное ликование. Особенностью иконы стало то, что в ней человек воспринимался в его соразмерности Вселенной, вливался в общий контекст мироздания — Божественный замысел. С другой стороны, в художественной культуре русского Средневековья перед нами разворачивается процесс становления чувствительной и чуткой, душевно открытой и способной к духовной концентрации личности, в системе ценностей которой милосердие и сострадание, любовь к ближнему и духовное единение.

Но горний мир, сюжеты и образы которого определяли содержание иконы, — это область высших смыслов, феноменальной представленности истины, любви, добра и красоты, которые не могут получить прямого отражения в человеческом творчестве и не могут быть восприняты во всей их полноте человеческим сознанием и человеческими чувствами. Для их воплощения икона и создает свой **художественный язык**, раскрывающий содержание при помощи логики структурно-смысловых зависимостей, символизирующих Богоданный мир: «Ибо на иконе изображается не природа, а Ипостась»¹. Кроме того, икона — неотъемлемый компонент литургического образа, создаваемого всем процессом богослужения в храме. Литургия же — это ритуал, позволяющий человеку восходить к созерцанию вневременного мира, испытывая при этом духовное озарение и очищение. Во время литургии верующий человек переживает мистическую трансформацию и открывает для себя сверхчувственную реальность, которую икона «не только изображает в линиях и красках <...> но являет ее»², ибо она есть видимое свидетельство о

¹ Лепяхин В. Указ. соч. С. 26.

² Там же. С. 58–59.

невидимом, пребывает на границе двух миров и сама является этой границей.

Таким образом, мистические смыслы и реализм миропереживания неразрывно слиты в иконном изображении. Ведь «вера есть вхождение человека в двуединое богочеловеческое бытие, осознание и признание себя частью не только видимого, но и невидимого мира»¹. Именно это качество иконы и выделяет в контексте своего исследования Дмитрий Сергеевич, выбрав среди живописцев, прославившихся на Руси, двух, чрезвычайно тонко понимавших данное свойство иконного образа: Феофана Грека и Андрея Рублева. На анализе их творчества Лихачев показывает личностное присутствие в иконе и русской культуре в целом. Академик раскрывает высоту духовного подвига как победы над собой в творчестве Феофана Грека и торжество божественной гармонии как абсолютного единения человека и мира в живописи Андрея Рублева. Интеллектуализм и бездонность символических образов (Андрей Рублев) и страстность веры, восторг постижения божества, который граничит с самозабвением (Феофан Грек), неразрывны в русской культуре и во многом определяют ее самобытность.

Если говорить о **мере свободы иконописца**, подтверждая идею Лихачева о присутствии в русской культуре основных признаков европейского искусства, то прекрасным примером может быть знаменитая «Троица» Андрея Рублева, в которой живописно представлена догматическая антиномия, имеющая определяющее значение для выражения веры: Троица в Единице и Единица в Троице. Воистину, Бог един в трех лицах — может воскликнуть верующий перед этой иконой. Именно поэтому «Троица», созданная Рублевым по старому канону, сама становится новым каноном по постановлению Стоглава. Это означало, что теперь рублевская композиция будет воспроизводиться и интерпретироваться разными мастерами на Руси. Таким образом, русская икона не только не тормозила развитие творчества, но вдохновляла на новый поиск, и канон был вовсе не оковами для искусства, а способом проявления его свободы. Павел Флоренский пишет: «Канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям...». Флоренский называет канон «сгущенным разумом человечества»². Живописец же Чернышов замечает, что «приводя свою жизнь и творчество к Богу через канон, вводя их в определенные ритмы, стесняя себя — мы освобождаемся; свободной и все

¹ Лехахин В. Указ. соч. С. 57.

² Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 455.

более полной, благодатной становятся и наша жизнь и наше творчество. Вот что такое свобода внутри канона»¹.

Особенностью любого изображения в Древней Руси, в том числе и иконописи, была, по мнению Лихачева, тесная связь со словом. «Изобразительное искусство в Древней Руси было остросюжетным, и эта сюжетность вплоть до начала XVIII в. <...> неуклонно возрастала», — пишет Дмитрий Сергеевич². Он замечает, что сюжеты, изображаемые древнерусскими художниками, были по преимуществу литературными (сцены из Ветхого и Нового Заветов, из житий святых), а его героями являлись соответствующие персонажи. Даже символика — важный содержательный компонент иконного изображения, нередко основывалась на литературных описаниях и образах (кстати, такая связь иконного изображения с литературными персонажами и текстами — общеевропейская черта; достаточно напомнить знаменитый трактат «Физиолог»³, превратившийся в важный источник символических образов западной изобразительной традиции). «Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинируя сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. <...> Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы»⁴, — отмечал Д. С. Лихачев.

Ученый обращает внимание на то, что **на Руси между литературой и изобразительным искусством существовал своего рода взаимообмен.** В частности, было очень развито иллюстрирование. Иллюстрации служили «своеобразным комментарием к произведению, причем комментарием, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений»⁵. В свою очередь темы искусства проникают в литературу Древней Руси и занимают в ней существенное место. Это — сказания об иконах, об основании храмов и монастырей, в которых соединяются описание и оценка произведений архитектуры и живописи. Но особый интерес, считает Дмитрий Сергеевич, представляет роль слова, включенного в произведения изобразительного искусства — надписи, подписи, сопроводительные тексты. Заметим со своей стороны, что такая

¹ Цит. по: *Левахин В.* Указ. соч. С. 140.

² *Лихачев Д. С.* Слово и изображение в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 14.

³ На Руси «Физиолог» известен в небольшом количестве списков (полных всего три), из которых два наиболее ранних датируются не ранее XV века: *Гудзий Н. К.* Естественно-научные сочинения [в переводах XI — начала XIII века] // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. 1: Литература XI — начала XIII века. С. 195–208.

⁴ *Лихачев Д. С.* Слово и изображение в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 15.

⁵ Там же. С. 16.

прочная связь литературы (Святого Писания) и изобразительного искусства стоит в ряду важных исторических мотиваций, обусловивших **роль литературы в отечественной культуре**, ее возвышение до статуса философии. **Неразрывность изображения и слова, возможно, стала причиной того, что философия в России как самостоятельный вид деятельности навсегда сохраняет в себе литературные корни, а изобразительное искусство нередко становится сферой осмысления отвлеченных проблем.**

Единство изображения и слова, когда обе составляющие приобретают благодаря друг другу многозначность, иносказательность и глубину, со всей полнотой проявляется именно в иконописи. Тексты вводятся в икону как развернутые свитки, раскрытые книги в руках святых. Слова могут и как бы «вырваться» из уст изображенных персонажей. И эти «речения» играют большую роль в их восприятии верующими, в мистическом контакте иконы и молящегося. Так обеспечивался «диалог» человека, взывающего в молитве к иконному образу, и иконы, «отвечающей» ему. Воздействие слова усиливалось тем, что оно «выступало не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе»¹. И потому поясняющая надпись являлась сильным эмоциональным и смысловым фактором в художественном целом иконописного изображения.

Д. С. Лихачев уделяет особое внимание смысловой, содержательной общности живописи и литературы: «Феофан мог и не читать исихастских сочинений, но тем не менее стиль его живописи и стиль исихастской идеологии подчиняются единым предвозрожденческим формирующим принципам»². Стиль же, по мнению академика, — понятие, охватывающее богословие, философию, публицистику, научную жизнь, быт и нравы — то есть все проявления жизни эпохи.

В связи с этим Лихачев размышляет о **житийных иконах**, в которых изображение святого окружено **клеймами** — картинками, представляющими наиболее значимые события из его жизни. Как правило, эти изображения поясняются текстами, но это не просто цитаты, взятые из соответствующих житий, а выдержки, особым образом обработанные. В таких поясняющих текстах исчезает какая-либо «украшенность». Они лаконичны, порой незаконченны — это и понятно, ведь главная роль в данном случае принадлежит живописи, текст же здесь выполняет вспомогательную функцию. Дмитрий Сергеевич обращает внимание на одну важную особенность этих текстов: «прошедшее вре-

¹ Лихачев Д. С. Слово и изображение в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 23.

² Там же. С. 24. Стиль в данном контексте понимается Лихачевым как объединяющий эстетический принцип структуры содержания и формы произведения (см.: там же. С. 28).

мя в этих надписях часто переправляется на настоящее»¹. Икона утверждает то, что молящийся видит перед собой, — это происходящее сейчас, а не случившееся когда-то. Такое превращение прошлого в настоящее, **стирание временных границ**, утверждение непреходящего характера событий, обладающих особым смыслом для людей, — свойство русского художественного мышления, чрезвычайно органично выраженное в иконописи.

Идеи Лихачева о художественном времени представляют особый интерес. Говоря о времени в литературном произведении, ученый размышляет о понимании времени древнерусской культурой в целом. Так, он пишет, что трактовка времени в художественном произведении подчиняется закону целостности изображения: о событии рассказывается от начала и до конца. В итоге читателю не надо догадываться о том, что происходило «до» и «после», так как произведение вмещает значимое явление целиком. И это — еще одно подтверждение универсальности иконы, которая в своих сюжетах, образах, средствах выражения и конструирования реальности предстает зрителю как воплощение Вечности.

Возвращаясь к Андрею Рублеву, отметим, что Д. С. Лихачев главным в его творчестве считал **воплощение гуманистического понимания мира и личности**. Рублев вырос в кругу новой предвозрожденческой образованности, представителями которой были Дмитрий Донской, митрополит Алексей, Сергей Радонежский, князь Владимир Андреевич Серпуховский, Феофан Грек. Ученый отмечает «высокий гуманизм, чувство человеческого достоинства», свойственные произведениям Рублева. Это — черты «не лично авторские: они взяты им из окружающей действительности». В творчестве Рублева, по мнению Лихачева, были созданы образы, воплотившие черты лучших реальных представителей его эпохи. Дмитрий Сергеевич убежден, что подобные образы не могли быть выдуманы художником: «грубые и дикие нравы не могли дать той утонченной и изящной человечности, которая зримо присутствует в произведениях Рублева и его школы»². Он усматривает даже русский национальный тип лица в рублевском «Спасе» из Звенигородского чина, который сочетается, по его мнению, с проявляющимся в этом образе национальным складом характера.

Д. С. Лихачев сопоставляет «Троицу» Андрея Рублева и «Божественную комедию» Данте, ибо, как и у великого итальянца, в работе Рублева соединяются средневековый символизм, высокий гуманизм и «простая человеческая правда». Размышляя о «Троице», Лихачев обращается к

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л.: Худож. лит. 1987. Т. 1. С. 437.

² Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 119–120.

соображению М. Алпатова о том, что в среде Рублева почитались позднеантичные философские труды, вроде сочинений Дионисия Ареопагита, в которых соединялись христианское учение о едином Боге и пантеистическое учение о проявлении божества во всех явлениях реального мира. В этом известный искусствовед усматривает причину духовной наполненности «Троицы» в каждой ее детали¹.

«Троица» подробно прокомментирована многочисленными авторами. Однако Дмитрия Сергеевича интересует выражение в ней тех качеств, которые ученый считает определяющими для русского Предвозрождения: в произведении запечатлен идеал созерцательно-духовной личности, в которой соединилась русская религиозность и интеллектуальная деятельная активность, отличающая данную эпоху. Икона была написана в «похвалу Сергию», который практически разрабатывал традицию «умного делания» на Руси, «воздвывая трудную пустынную почву душ, чтобы взрастить плоды Духа». Он призывал «воззрением на Святую Троицу побеждать ненавистную рознь мира сего»², а это было время братоубийственных войн и разорения русской земли ордынцами. Именно тогда прозвучал призыв Сергия Радонежского к братолюбию, единению, духовному созиданию.

В творчестве Рублева Предвозрождение достигает новой стадии развития, действительно сопоставимой с высочайшими достижениями Ренессанса, но в иной богословской традиции. Д. С. Лихачев отмечает, что «Троицу» отличает созерцательность, задумчивость, спокойная и светлая грусть, переводя таким образом содержание знаменитой иконы на язык светских, мирских впечатлений. По его мнению, Рублев поставил перед русской живописью новые колористические задачи, и этот его шаг явился новым выражением взаимодействия культур³. Известный искусствовед И. К. Языкова поддерживает эту мысль. Она пишет, что в конце XIV века из Византии привезли икону «Страшный суд», поразившую современников светоносностью и чистотой красок. Она предполагает, что Рублев выступил как продолжатель византийской традиции: «Его образы — ... это образы совершенства, гармонии, чистоты, святости — всего того, что открывается подвижнику на вершинах созерцания. Это плоды Духа»⁴.

¹ Алпатов М. В. Андрей Рублев. М.: Изобраз. искусство, 1972.

² Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1994. С. 116.

³ См.: Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 117–123; Алпатов М. В. Указ. соч.; Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1995; Вагнер Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. М.: Искусство, 1993; Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М.: Искусство, 1972.

⁴ Языкова И. К. Указ. соч. С. 118.

Труднее всего, замечает Д. С. Лихачев, обнаружить предвозрожденческие черты в зодчестве XIV–XV веков, но тем интереснее проследить их и соотнести с явлениями в других искусствах. Он сопоставляет «украшенный» стиль в литературных произведениях и архитектуре, выявляет его истоки, которые находит в Болгарии, и представляет этот стиль на примере церквей Новгорода, Пскова и Москвы¹. Ученый считает, что зодчество и политика, зодчество и историческая мысль были тесно объединены между собой, и показывает эту связь на примере политической жизни и строительства в Москве накануне Куликовской битвы. Ученый утверждает, что уже с княжения Дмитрия Донского на Руси растет интерес к памятникам владимирского зодчества: архитектура Предвозрождения стремилась к воссозданию архитектурных форм домонгольской Руси, как это происходило и в других видах искусства в тот период².

Говоря о вкладе Д. С. Лихачева в искусствоведческую науку, нельзя не отметить, что **академик создает синтетическую панораму духовно-художественной жизни Древней Руси**. Вне искусствоведческих идей ученого художественная культура Руси XIV–XV веков не может быть понята во всей ее полисемии и в ее значении для европейской культуры в целом.

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 131–134.

² Там же. С. 138.

1.8. ЛИТЕРАТУРОВЕД: КЛАССИК И НОВАТОР

В пору празднования 100-летия академика Д. С. Лихачева в стране состоялся целый ряд соответствующих научных конференций и торжественных заседаний, опубликовано немало юбилейных материалов. И все же представляется уместным еще раз вернуться к вопросу о его вкладе в литературоведение.

Дело в том, что яркое и продуктивное использование результатов лихачевских исследований в современном литературоведении удивительным образом контрастирует с отсутствием попыток комплексной оценки роли самого ученого в развитии данной отрасли науки с позиций современного знания. Более того, многие «юбилейные» статьи производят порой удручающее впечатление, сводясь к унылому перечислению публикаций и заслуг академика, вклад в науку которого якобы состоит лишь в «хранении культурного наследия». Исключением в данном плане можно назвать лишь ряд блестящих докладов на Научной сессии Отделения историко-филологических наук РАН, состоявшегося в Москве 20 декабря 2006 года¹. В особенности — выступления В. Е. Багно, Н. Н. Покровского, Ю. М. Прозорова, Л. И. Сазоновой.

Однако, по сути дела, лучшей работой о Лихачеве-литературоведе до сих пор остается статья В. П. Адриановой-Перетц, опубликованная впервые в 1966 году², и приходится только надеяться, что данный пробел будет восполнен грядущими филологическими поколениями. Пока же этого не случилось, представляется уместным высказать несколько соображений на данную тему, носящих, как хочется надеяться, дискуссионный характер.

Фактология жизненного пути Лихачева обстоятельно освещена во многих изданиях³.

¹ См.: Проблемы сохранения и изучения культурного наследия: к 100-летию академика Д. С. Лихачева: матер. науч. сессии. Москва. 20 декабря 2006 г. / РАН, Отд-ние ист.-филол. наук; отв. ред. А. П. Деревянко. М.: УОП Ин-та этнологии и антропологии РАН, 2006.

² Адрианова-Перетц В. П. Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности // Дмитрий Сергеевич Лихачев. М.: Наука, 1966. С. 6–27. (Материалы к библиограф. ученых СССР. Сер. лит. и яз.; Вып. 7).

³ Адрианова-Перетц В. П. Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности / В. П. Адрианова-Перетц, М. А. Салмина // Дмитрий Сергеевич Лихачев. 3-е изд. М.: Наука, 1989. С. 11–42. (Материалы к библиограф. ученых СССР. Сер. лит. и яз.; Вып. 17); *Очень*^{UM}. 2006/2007. № 1, спец. вып.: К 100-летию со дня рождения Д. С. Лихачева; Интернет-сайт «Площадь Лихачева»: <http://www.lihachev.ru> (Дмитрий Лихачев и его эпоха) и др.

То, что Д. С. Лихачев в 1938 году стал сотрудником Отдела (впоследствии — сектора) древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук (Пушкинского Дома), предварительно отсидев около четырех лет в Соловецком концентрационном лагере особого назначения (и написав там несколько блестящих работ, посвященных уголовному фольклору), сейчас широко известно — об этом много говорилось и писалось начиная с «перестроечных» времен. Не является секретом и то, что первой монографией будущего академика была брошюра «Оборона древнерусских городов», написанная им в соавторстве с археологом, профессором М. А. Тихановой в блокадном Ленинграде специально для солдат, защищавших ленинградские рубежи (ее по распоряжению ленинградского обкома раздавали в окопах).

Кандидатская диссертация о новгородских летописных сводах XII века была защищена в 1941 году, докторская — об истории литературных форм летописания XI–XVI веков — в 1947-м. В общем, достаточно знакомым, по крайней мере для гуманитариев, является и послевоенный творческий путь Д. С. Лихачева, схематически изложенный во многих биографических статьях. В 1950 году он публикует двухтомный труд, посвященный классическому памятнику киевского летописания «Повесть временных лет», в 1954-м — возглавляет сектор древнерусской литературы ИРЛИ. В 1958 году Дмитрий Сергеевич выпускает в свет монографию «Человек в литературе Древней Руси», где впервые была представлена теория смены культурно-исторических стилей в средневековой русской литературе, в 1962 году — «Текстологию» (о ней пойдет речь далее особо), в 1967-м — «Поэтику древнерусской литературы», опровергающую взгляд на «евразийскую» природу русской культуры. Тогда же, в 1960–1970-х годах. Лихачевым написан ряд статей, посвященных крупнейшим фигурам «допетровского» периода отечественной словесности.

Особое внимание Дмитрий Сергеевич уделял «Слову о полку Игореве», противодействуя новому «всплеску» активности авторов, стремившихся поставить под сомнение подлинность этого шедевра русского средневековья. Д. С. Лихачев сумел ответить им достойно.

Весьма интересно мнение о последствиях данной дискуссии одного из крупнейших отечественных ученых-гуманитариев академика В. Л. Янина: «Выступление А. А. Зимина было результатом его научного убеждения. Я никогда не соглашался с А. А. Зиминим и его сторонниками, но считаю, что его позиция сыграла благую роль в изучении этого великого памятника. До этого к нему относились как к иконе, а в результате полемики стали изучать “Слово” методами текстологии, выясняя наслоения времени в нем, что сегодня привело к появлению блестящего исследования “Слова” А. А. Зализняком»¹.

¹ Из письма В. Л. Янина А. С. Запесоцкому от 05.11.2006.

В зрелый период жизни Лихачев действует как подлинный паладин, сражающийся за честь «Прекрасной Дамы» — России, ее великой культуры, являющейся частью культуры мировой. Он «без страха и сомненья» выступал против любого противника и, что очень важно в отечественном историческом контексте, умел побеждать даже в неравной битве. «Все мои статьи имеют не “проповедническую” цель, а являются определенными поступками в борьбе за сохранение культуры, не только русской культуры, а культуры в целом, — писал Лихачев за год до ухода из жизни, “на санях сидючи”, оглядывая пройденный путь. — Перечислю бегло объекты моей озабоченности: это Невский проспект в Петербурге; Кремль в Соловках; подмосковные усадьбы (в первую очередь Мураново и Шахматово); фрески Ковалева, Волотова, Нередицы в Новгороде; Воронцовский дворец в Алушке; Лесковицы в Чернигове; парки в Петергофе, Пушкине, Гатчине, Павловске, Выборге; озеро Байкал; направление течения рек в Сибири, Средней Азии и т. д.; это научные библиотеки, рукописные собрания, состояние запасников музеев, средних школ и высших учебных заведений; это публикации в серии “Литературные памятники” воспоминаний “монархиста” А. Бенуа, житий византийских святых, в Гослите — романа Пастернака “Доктор Живаго” и многого другого, за что мне неоднократно “попадало”. Не могу сказать, что мои усилия не дали результатов. Напротив, большинство моих акций оказались успешными»¹.

Однако само по себе перечисление трудов и заслуг не может ответить на главный вопрос, до сих пор не разъясненный массовой читательской аудиторией: **в чем состоит принципиальное новаторство Д. С. Лихачева в контексте современной ему филологической науки?** То, что академический ученый написал много хороших книг по теме его научной работы, не может быть само по себе основанием для придания ему статуса «знаковой фигуры». И во времена Архимеда, и во времена Ньютона, и во времена Менделеева их коллеги тоже писали много и хорошо, но у Архимеда, в отличие от прочих, была еще и его «ванна», у Ньютона — «яблоко», у Менделеева — «таблица». Гений тем и отличается в научном мире от таланта, что за первым стоит некая кульминация его творческих усилий, локализованная во времени и пространстве в ослепительно яркий миг взлета, прорыва, тогда как для талантов существует лишь много частных, скромных успехов на всем протяжении их жизненного пути. Поэтому-то подавляющее большинство ученых остаются в истории науки длинным «списком научных трудов», и только единицы входят в эту историю с кратким, предельно ясным и понятным даже для непосвященных «девизом»-

¹ Лихачев Д. С. Проповедь или поступок? // Русская литература. 1998. № 2. С. 212–213.

эмблемой, подобной рыцарскому боевому кличу легендарных героев минувших времен:

Lumen Coeli, Sancta Rosa! —
Восклицал в восторге он...

Есть ли подобный девиз у Лихачева-литературоведа? Есть. И этот **девиз — «текстология»**.

Как это часто бывает в научной работе, главное открытие Лихачева-литературоведа начиналось с вопросов достаточно частных и как будто далеких от сияющих вершин «высокой науки»: «древникам» лихачевского сектора нужно было окончательно определиться с принципами публикаций русских средневековых памятников. Дело в том, что книги до изобретения Гутенбергом печатного станка, как легко понять, создавались переписчиками, а рукописные копии, в отличие от печатных, имеют индивидуальные ошибки, пропуски, искажения и дополнения. В результате текст одного и того же произведения, содержащийся в разных дошедших до нас рукописных трудах, существовал в нескольких, подчас значительно отличающихся друг от друга текстовых версиях. Естественно, вставал вопрос: какую из этих версий публиковать? Очевидно, что таковой должна была быть авторская версия, но как ее установить?

Проблема эта возникла задолго до Лихачева, и не в литературоведении, а в богословии, поскольку в рукописных списках первоначально существовало и Священное Писание, и первыми текстологами были ученые «толковники», стремившиеся установить библейский «канонический текст» (о важности этой работы говорит, например, тот факт, что из-за одной-единственной буквы «иота», отличающей греческое слово «единосущный» (ομοουσιος) от слова «подобносущный» (ομοιουσιος) в III веке шла настоящая многолетняя религиозная война).

В новое время те же проблемы, связанные с изучением рукописных текстов, получили «по наследству» от богословов литературоведы, занимающиеся исследованием светской литературы Средневековья. И столетие за столетием исходный, «канонический» текст определяли путем механического сличения рукописей, составляя так называемые «стеммы» — схематические цепочки вариантов текста, объединенных общими ошибками или общими сходными фрагментами. На основании разных комбинаций ошибок или комбинаций сходных мест в разных версиях текста выстраивалась иерархия, которая в теории должна была выявить «безошибочный» вариант, считавшийся исходным. Разумеется, такая «механика» в методике работы литературоведа-текстолога вела

ко всевозможным противоречиям и нестыковкам, которые до Лихачева полагались неизбежным злом. Понимание того, что «арифметика текста должна уступить место исследованию смысла текста»¹, конечно, существовало, но принципы подобного «исследования смысла» оставались непонятными.

Открытие, совершенное Лихачевым, как и любой гениальный прорыв в науке, поражает своей простотой и, главное, нестандартностью в подходе к решению проблемы. Вместо того чтобы бесконечно перетасовывать и комбинировать тексты, выявляя в них все новые особенности, он предложил своим коллегам обратить внимание на то, как и при каких условиях эти особенности могли в текстах появиться. Другими словами, **Лихачев впервые в мировой медиевистике сосредоточил внимание не на книге, как таковой, а на человеке, пишущем книгу.** «Нет текста вне его создателей, как и нет литературы вне писателей, — утверждал Д. С. Лихачев. — Чтобы восстановить историю текста того или иного произведения, надо вообразить за ним древнерусского книжника, надо знать, как работал древнерусский книжник, проникнуть в его психологию, знать его цели, идеологические устремления, знать “механизм” ошибок. **Надо вообразить себе за текстом и за его изменениями человека, который этот текст создал, вносил в него вольные или невольные изменения. Текстология имеет дело прежде всего с человеком, стоящим за текстом**»².

Именно это — гениально. Все гениальное — просто. Канту было нужно всего-то предположить, что пространство и время не существуют в реальности, а являются категориями человеческого мировосприятия — и произошел переворот в философии. Лобачевскому было нужно всего-то представить, что идеальной эвклидовой плоскости, в которой могут быть проложены параллельные линии, в природе нет — и были «потрясены» все предшествующие представления о геометрии. Лихачеву всего-то и надо было подчеркнуть, что **понять историю создания текста — это и значит понять текст**, — и многие существовавшие до этого момента взгляды на цели и задачи изучения литературы летописного периода стали архаикой.

Действительно, до лихачевской «Текстологии» литературоведы изучали либо текст, либо писателя, так сказать, отдельно друг от друга. В первом случае текст толковался (такой метод называется герменевтическим), то есть литературовед присваивал тексту некоторое значение, основываясь на своем понимании его знаковых особенностей (а боль-

¹ Лихачев Д. С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII вв. СПб.: Алетейя, 2001. С. 26.

² Там же. С. 62.

шей частью — по произволению своему). Во втором случае литературовед изучал биографические документы, позволяющие сформулировать «взгляды писателя», и видел в его произведениях (точнее — в их «идеологически значимых» фрагментах) точно такие же «биографические свидетельства».

И только Лихачев первым попытался связать два эти начала, представить себе, как конкретная личность проявляет себя в процессе создания конкретного текста. Читать без волнения те страницы «Текстологии», где фиксируется этот «момент истины», невозможно. «Заглянем через плечо древнерусского книжника, — предлагает Д. С. Лихачев. — Он сидит на “стульце”, положив рукопись на колени. Рядом с ним на низком небольшом столике письменные принадлежности: чернильница и кинноварница, маленький ножик для подчистки неправильно написанных мест и чинки перьев, песочница, чтобы присыпать песком непросохшие чернила. Он пишет не в переплетенной книге, а в отдельных тетрадах, то есть согнутых в два, в четыре раза листах пергамента или бумаги, которые только потом переплетают в книгу...»¹ В психологии это называют «эмпатией» — умением представить себя на месте другого человека. И даже простая зрительная «картинка» создания рукописи, как пишет Лихачев, сразу «может сообщить исследователю очень много данных, чтобы судить об оригинале рукописи и о тексте. Целый ряд особенностей текста может вызываться именно таким характером переписки рукописи. «Оригинал, с которого книжник переписывает или который он перерабатывает, с которым он сличает свою рукопись, лежит не рядом: на коленях места немного. И от этого могут произойти также типичные изменения текста, ошибки и опущения. Оригинал далеко — его можно плохо прочесть, случится и забыть текст, когда пишешь, а снова заглянув в него — перескочить глазом с одной строки на другую и прочесть не тот текст»².

«История текста памятника, — пишет Лихачев, формулируя свое понимание текстологии, — стала рассматриваться в самой тесной связи с мировоззрением, идеологией авторов, составителей тех или иных редакций памятников и их переписчиков. История текста явилась в известной мере историей их создателей...»³ Поэтому, «чтобы восстановить историю текста памятников, текстолог обязан быть и историком, и литературоведом, и языковедом, и историком общественной мысли, а часто и историком искусства. <...> На всем пути истории текста стоят люди с их интересами, воззрениями, представлениями, вкусами, слабыми и сильными сторонами, навыками письма и чтения, особенностями

¹ Лихачев Д. С. Текстология. С. 64.

² Там же. С. 65.

³ Там же. С. 33.

ми памяти, общего развития, образования. Из этих людей наиболее важен для нас автор, но значение имеют и редактор, и заказчики, и переписчики, и читатели, также оказывающие внимание на судьбу текста, а за этими людьми стоят, в свою очередь, люди и люди: все общество оказывает свое заметное и незаметное влияние на судьбу памятника»¹.

Понимание истории текста как ключа к его содержанию («не в слове — дело, а — почему слово говорится» — от цитирования горьковского Луки здесь удержаться сложно) вывело текстологическую концепцию Лихачева не только за достаточно узкие рамки медиевистики, но и за границы собственно литературоведения. **Отгалкиваясь от локальных проблем изучения древнерусских рукописей, Лихачев шел к основам семиотики** — науки о знаковых системах, имеющей в современном научном мире универсальный характер. **Это и стало решающим в его облике литературоведа-новатора.**

Следует заметить, что некоторые конкретные результаты лихачевских исследований в настоящее время либо уточнены, либо опровергнуты современными филологами-«древниками». Ничего удивительного в этом нет — наука не стоит на месте. Даже для непрофессионала очень многое в самой лихачевской «Текстологии» сегодня уже кажется очевидно-архаичным (так, например, в эпоху информатики звучат трогательно наставления Лихачева в технических приемах для проведения сравнения текстов: «Лист графится на вертикальные колонки по числу списков. Если списков настолько много, что все они не могут разместиться на листе, то к листу справа по горизонтали могут присоединяться (с помощью подклейки или без подклейки) дополнительные листы с вертикальными колонками. В крайней левой колонке пишется текст основного списка...» и т. д.²).

Однако уместно вспомнить, что Зингер, произведя промышленный переворот, запатентовал не швейную машинку, а швейную иглу с отверстием для продевания нити на остром конце. Он прекрасно понимал, что все механизмы изобретенного им устройства очень скоро будут усовершенствованы его талантливыми последователями, но иглу с отверстием для продевания нити на остром — а не на тупом, как это было принято испокон веков — конце в самой технически-совершенной швейной машинке никто заменить не сможет. В наследии Лихачева-литературоведа такой «иглой» является его **семиотическая трактовка истории текста.**

Здесь следует сказать еще об одном поразительном открытии Лихачева-литературоведа, находящемся в непосредственной связи с его пониманием текстологии. Это его знаменитое **учение о «хронологе»**, из-

¹ Лихачев Д. С. Текстология. С. 45–46.

² Там же. С. 177.

ложенное в вышедшей вслед за «Текстологией» «Поэтике древнерусской литературы»¹. Культурологов, разумеется, не может не заинтересовать в этой книге критика Д. С. Лихачевым «евразийства» — именно тогда и возникает в его творчестве осознанная культурологическая тенденция, которая позже «эмансипируется» от его литературоведческих изысканий в самостоятельное направление научной деятельности. Но понятие хронотипа интересно среди прочего тем, что, принадлежа по существу к «инвентарю» культурологии, оно возникает из сугубо литературоведческих наблюдений Д. С. Лихачева. Ученый приходит к выводу, что многие текстовые особенности древнерусских памятников не могут быть объяснены иначе, как пониманием древнерусскими книжниками времени иным, нежели то, которое сложилось у современных читателей. В частности, если для современного представления «будущее» оказывается перед пребывающим в «настоящем» человеком, а «прошлое» — позади него, то для древнерусских авторов все было иначе. Человек, по их мнению, «пятился в будущее», оно находилось у него «за спиной». Наши предки жили «в прошлом и настоящем», тогда как мы живем «в настоящем и будущем».

Прочитаешь такое — и задумаешься. Для человека XX века само собой разумеющейся кажется забота о том, что будет. Во имя того, чтобы завтра было хорошим, мы, подчас, идем на существенные жертвы сегодня. Многие российские «перекосы» минувшего столетия как раз и произошли от того, что общество стремилось к будущему, мало заботясь не только о прошлом, но даже и настоящее свое рассматривая как некую дорогу в прекрасное завтра.

Несомненно, лихачевское понятие хронотипа еще не до конца осмыслено...

Создав целый ряд значительных работ в контексте современной ему филологии, Д. С. Лихачев немало сделал и для **расширения этого контекста**, реализуя по сути **междисциплинарный подход к изучению литературных памятников**.

Следует отметить, что эта сторона его научной деятельности сегодня недооценивается некоторыми литературоведами: «В последние годы жизни, **да и много раньше** Д. С. Лихачев выступил с целым рядом **публицистических** статей и книг о России, русской культуре, интеллигенции, нравственности»,² — пишет, например, Н. В. Поньрко (выделено мною. — А. З.). Примечательно, что в качестве «публицистики» ею упоминаются выдающиеся, важнейшие для гуманитарных наук работы

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979.

² Поньрко Н. В. Хранитель культурного наследия России. К 100-летию со дня рождения академика Д. С. Лихачева // Вестник РАН. 2006. Т. 76, № 11. С. 1026.

Д. С. Лихачева. Такая оценка, очевидно, не вполне отражает содержание деятельности академика. Думается, что если уж пытаться переосмыслить оценку, данную этой деятельности Варварой Павловной Адриановой-Перетц, писавшей об «огромном вкладе Дмитрия Сергеевича в **различные** области научного знания — литературоведение, историю искусства, историю культуры, методологию науки»¹ (выделено мною. — А. З.), — то никак не в сторону умаления значения «нелитературоведческих» работ до публицистики.

Наоборот. Скорее, для Д. С. Лихачева «литературоведение, история искусства, история культуры, методология науки» не были непреодолимо различными областями научного знания. Более того, **решая задачи литературоведения, академик стремился к синтезу гуманитарных наук**. Он привлекал для изучения литературных памятников методы и средства различных наук, интегрируя их в процессе исследования. Дело в том, что изучение литературных произведений древности в принципе не могло вестись методами, аналогичными, скажем, литературоведению Нового времени. Слишком велики утраты, наслоения, ошибки переписчиков. Отсюда — стремление проверить результаты литературоведения нелитературоведением, испытать полученные факты и, тем более, выводы «перекрестным допросом» различных наук. Отсюда же — и особое значение метода реконструкции, когда утраты восстанавливаются по крупницам косвенных свидетельств, когда понимание каждого слова, буквы проверяется выстраиванием своего рода «параллельных рядов» в живописи, музыке, зодчестве, фактах археологических находок и т. д. Тогда литература далеких времен оживает в мире других явлений культуры, обретает полноценный смысл в целостной и неразрывной культурной ткани.

¹ *Адрианова-Перетц В. П.* Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности / В. П. Адрианова-Перетц, М. А. Салмина // Дмитрий Сергеевич Лихачев. 3-е изд. М.: Наука, 1989. С. 39.

1.9. О РУССКОМ ЯЗЫКЕ*

Становление Дмитрия Сергеевича как ученого происходило в эпоху, когда вопросы языкознания перестали быть прерогативой узкого круга академических специалистов и, выйдя за пределы университетских аудиторий, весьма громко зазвучали в религии, философии, общественно-политической жизни. В этом историческом контексте формировались **взгляды Лихачева на природу языка в целом и на русский язык в частности**. С юных лет и до конца жизни он пронес стойкое убеждение в том, что «каждый интеллигентный человек должен быть хотя бы немного филологом»¹, «ибо слово стоит в начале культуры и завершает ее, выражает ее»².

«Существует представление о том, что науки, развиваясь, дифференцируются, — писал Д. С. Лихачев. — Кажется поэтому, что разделение филологии на ряд наук, из которых главнейшие — лингвистика и литературоведение, — дело неизбежное и, в сущности, хорошее. Это глубокое заблуждение. Количество наук действительно возрастает, но появление новых идет не только за счет их дифференциации и “специализации”, но и за счет возникновения связующих дисциплин. Сливаются физика и химия, образуя ряд промежуточных дисциплин, с соседними и несоседними науками вступает в связь математика, происходит “математизация” многих наук. И замечательно: продвижение наших знаний о мире происходит именно в промежутках между “традиционными” науками. Роль филологии именно связующая, а поэтому и особенно важная. Она связывает историческое источниковедение с языкознанием и литературоведением. Она придает широкий аспект изучению истории текста. Она соединяет литературоведение и языкознание в области изучения стиля произведения — наиболее сложной области литературоведения. По своей сути филология антиформалистична, ибо учит правильно понимать смысл текста, будь то исторический источник или художественный памятник. Она требует глубоких знаний не только по

* В разделе, связанном с теорией концептосферы, использованы отдельные материалы из кандидатской диссертации «Изучение русской повседневной картины мира в лингвокультурологическом аспекте» М. А. Евдокимычевой, преподавателя СПбГУП, выполняющей исследования в аспирантуре под руководством профессора Ю. В. Зобнина.

¹ Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. М.: Дет. лит., 1988. С. 231.

² Там же. С. 233.

истории языков, но и знаний реалий той или иной эпохи, эстетических представлений своего времени, истории идей и т. п.»¹.

Попытаемся хотя бы бегло очертить те «реалии эпохи, эстетические представления, историю идей», которые и определили «любословие» самого Лихачева.

В начале 1910-х годов в православном богословии весьма громко заявили о себе «филологические» аспекты. На Афоне, в традиционной «цитадели» греко-русского православия, строго хранившей чистоту ортодоксальных взглядов на христианское вероучение, распространилось учение монаха Илариона, который считал, что «Имя Бога и имя Иисус есть Сам Бог». Синод признал это учение ересью, и в 1913 году движение «имябожцев» было подавлено, однако в русской культуре, и прежде всего в русской модернистской литературе этого времени, оно вызвало значительный интерес. Дело в том, что главным аспектом данной богословской полемики был **вопрос о природе и возможностях слова**, прямо перекликавшийся с многочисленными заявлениями русских символистов о магической природе слова, о возможностях вербальной энергии, действия словом.

Иларион и «имябожцы» также полагали, что само слово «Иисус» содержит в своих материальных филологических характеристиках некую «идеальную энергию», делающую это слово орудием (или оружием) для того, кто его произносит. Их взгляды восходили к старым классическим православным богословским проблематикам, содержащимся как в полемике вокруг так называемого «иконоборства», так и в полемике вокруг исихазма (последняя, как известно, дала мировой культуре величайшего православного богослова и философа Григория Паламу, учившего об «энергетическом» присутствии и действии Бога в мире). Д. С. Лихачев живо интересовался исихазмом. О своей беседе с академиком на эту тему вспоминал, например, Робин Милнер-Гулланд².

Впрочем, не вдаваясь в тонкости истории русского богословия начала XX века, отметим только, что на светском, культурном уровне, она с новой силой инициировала начатый еще в 1890-е годы первыми русскими символистами разговор о могуществе писателя (шире — о могуществе «человека говорящего»), сознательно владеющего тайной слов³. О силе слова в 1910–1920-е годы заговорили наследники символистов —

¹ Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. С. 227.

² Milner-Gulland R. Dmitrii Sergeevich Likhachev (1906–1999) // Slavonica. Sheffield. 1999/2000. Vol. 6. № 1. P. 142.

³ Подробнее как о богословском, так и о светском содержании «истории с имябожцами» в применении к русской истории первой половины XX века см.: Эткин А. «И поныне на Афоне» // Эткин А. Хлыст: секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 261–263.

акмеисты и футуристы, равно оглядывающиеся на «ересь имябожцев» в своих спорах о природе слова как такового. Самым знаменитым отголоском «имябожества» в русском искусстве XX века стали стихи О. Э. Мандельштама, написанные в 1915 году и затем вошедшие во второе издание его «Камня» (1916).

И поныне на Афоне
Древо чудное растет,
На крутом зеленом склоне
Имя Божие поет.

В каждой радуются келье
Имябожцы — мужики:
Слово — чистое веселье,
Исцеленье от тоски!

Всенародно, громогласно
Чернецы осуждены;
Но от ереси прекрасной
Мы спастись не должны.

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим
Вместе с именем любовь.

В последнем четверостишии содержится указание на ту потенциально содержащуюся в «имябожии» тенденцию, которая могла превратить (и превратила) эту богословскую проблематику в проблематику философскую и даже филологическую, хотя и не лишенную идеалистической основы.

«Имябожие» после его отрицательной оценки в качестве «ереси» трансформировалось в истории русской религиозно-философской мысли XX века в «имячеловечье», то есть в знаменитое «имяславие», в числе апологетов которого были П. Флоренский, Вяч. Иванов, Н. Бердяев и, конечно, прежде всего А. Лосев с его «Философией имени»¹, генетически связанной с «имяславскими» спорами начала века. Для Лосева имя было особым местом встречи «смысла» человеческой мысли и имманентного «смысла» предметного бытия. Имя в своем законченном выражении понималось как идея, улавливающая и очерчивающая

¹ См.: Лосев А. Ф. *Философия имени* // Лосев А. Ф. *Бытие. Имя. Космос*. М.: Мысль; Российский открытый ун-т, 1993. С. 613–801.

эйдос — существо предмета. Наибольшую полноту и глубину имя обретает, когда охватывает и сокровенный смысл бытия. Философия имени, по Лосеву, совпадала с диалектикой самопознания бытия и философией вообще, так как «имя», понятое онтологически, являлось вершинной бытия, которая достигалась в его имманентном самораскрытии¹.

Выступая в последние годы жизни по проблеме сохранения стилистически «высокого» русского языка, Д. С. Лихачев утверждал именно «имяславское» понимание слова как первичного начала в бытии. Для него существование слова было тесно связано с существованием относимого к слову феномена, причем второй оказывался подчиненным первому. Сказать что-либо означает «сделать», «вызвать к жизни» то, о чем говорится. И, наоборот, сказать «неправильно» или вовсе «промолчать» — в лихачевском мировосприятии — оказать разрушительное воздействие на окружающую нас реальность.

Крайне любопытно в связи с этим интервью, данное Лихачевым в 1996 году: трагические несообразности тогдашнего российского быта академик отчасти объяснял деформацией лексикона русского языка в «новорусскую эпоху». «Слова исчезли вместе с явлениями, — заявлял ученый. — Часто ли мы слышим “милосердие”, “доброжелательность”? Этого нет в жизни, поэтому нет и в языке. Или вот “порядочность”. Николай Калининлович Гудзий меня всегда поражал — о ком бы я ни заговорил, он спрашивал: “А он порядочный человек?” Это означало, что человек не доносчик, не украдет из статьи своего товарища, не выступит с его разоблачением, не зачитает книгу, не обидит женщину, не нарушит слова. А “любезность”? “Вы оказали мне любезность”. Это добрая услуга, не оскорбляющая своим покровительством лицо, которому она оказывается. “Любезный человек”. Целый ряд слов исчезли с понятиями. Скажем, “воспитанный человек”. Он воспитанный человек. Это, прежде всего, раньше говорилось о человеке, которого хотели похвалить. Понятие воспитанности сейчас отсутствует, его даже не поймут. <...> Общая деградация нас как нации сказалась на языке прежде всего. Без умения обратиться друг к другу мы теряем себя как народ. Как жить без умения назвать? Недаром в Книге Бытия Бог, создав животных, привел их к Адаму, чтобы тот дал им имена. Без этих имен человек бы не отличил коровы от козы. Когда Адам дал им имена, он их заметил. Вообще заметить какое-нибудь явление — это дать ему имя, создать термин, поэтому в средние века наука занималась главным образом называнием, созданием терминологии. Это был целый такой период — схоластический. Называние уже было познанием. Когда открывали остров, ему давали название, и только тогда

¹ Сто русских философов: биограф. словарь / Ин-т философии РАН. М.: Мирта, 1995. С. 145.

это было географическим открытием. Без названия открытия не было»¹.

Как уже говорилось, «филологический аспект» в первой половине XX века громко заявил о себе не только в сфере религиозно-философской мысли, но и в политике. В Советском Союзе экспансия коммунистического интернационализма породила борьбу с традиционалистскими основами русского национального бытия. Принципиально важным моментом этой борьбы для новой власти было искоренение целого стилистического пласта русского языка, связанного с церковнославянским языком. Атака началась с отмены в 1918 году так называемой «старой орфографии» и продолжалась вплоть до последних десятилетий существования коммунистического режима, стремившегося искоренить в русском лексиконе все «поповские слова» — от «милосердия» до «благонадежности». Борьба за «несоветское слово» стала важной формой духовного сопротивления русских писателей XX века:

Мне не надо пропуска ночного —
Часовых я не боюсь:
За блаженное бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.
(Мандельштам)

Параллельно с «зачисткой» светской речи советских людей, в 1920–1930-е годы шла борьба и в сугубо духовной сфере, связанная с искусственным внедрением с подачи Антирелигиозной комиссии ЦК ВКП(б) совместно с Секретным отделом ГПУ в православную церковную среду «обновленцев» — священников (многие из которых были секретными агентами чекистов), требовавших перевода церковного богослужения с церковнославянского языка на русский².

В этом контексте принципиально важной представляется точка зрения на **роль церковнославянского языка в русской культуре**, полнее всего высказанная Д. С. Лихачевым (как известно, прихожанином храма Святого равноапостольного кн. Владимира) в статье «Русский язык в богослужении и богословской мысли», к сожалению, сейчас малоизвестной, где ученый создает вдохновенный гимн церковнославянскому языку как современному, действующему языку русской нации: «Не впервые поднимается вопрос о переводе богослужебных текстов на обыденный русский язык, — пишет Лихачев, отвечая на попу-

¹ Лихачев Д. С. «Я живу с ощущением расставания...» // Комсомольская правда. 1996. 5 марта. С. 5.

² См.: Обновленчество // Православие в России / Министерство культуры РФ, РАН, Рос. НИИ культурного и природного наследия. М., 1995. С. 112–115.

лярные в 1990-е годы призывы «модернизировать» русское православие. — Основанием к тому в глазах сторонников такого перевода является необходимость сделать богослужение более понятным. Такие попытки были особенно часты сразу после революции, в пору усилий государства подчинить себе Церковь, что привело к появлению разного рода обновленческих “красных” и прочих церковных объединений. Народ тогда не принял богослужения на русском языке. Обновленческие церкви стояли пустыми... “Непонятность” богослужения заключается не только в языке. По-настоящему непонятно богослужение для тех, кто не знает основ православного учения. Именно с учением Церкви должен познакомиться человек, желающий посещать церковь, а “непонятность” языка — дело второстепенное. Преодоление препятствия со стороны постижения языка — несложно (это не латинский язык в католическом богослужении). “Непонятность” богослужения лишь усилится, если языком его станет разговорный (обыденный, обывательский) язык, не имеющий всех богословских нюансов в своем словаре, лишенный традиционных фразеологизмов. И это тогда, когда существует близкий язык, но обладающий тысячелетним опытом молитвенного, богослужебного, богословского употребления. “Господи, помилуй” и “Господи, прости” — различны по своему значению. Итак, первое мое возражение против перевода богослужения на русский язык состоит в том, что при таком переводе и богослужение, и богословская мысль не станут сколько-нибудь более понятными, а существующая традиция прервется. Для обывателя же “непонятность” богослужения во многом обострится. Некто утверждает: “Вот я зашел в церковь и плохо понял, о чем там пелось и говорилось”. Но когда человек старается понять смысл службы, он, может быть впервые, совершает духовную работу. Откуда же требование, чтобы Церковь шла на уступки обывателю? Не Церковь должна кланяться обывателю, а обыватель — Церкви»¹.

В России (и отчасти в других славянских странах) церковнославянский язык объединял культуру не только по горизонтали, но и по вертикали: культуру Древней Руси и культуру Нового времени, делая понятными высокие духовные ценности, которыми жива была Русь первых семи веков своего существования. Это способствовало сохранению самосознания русских, живших на территории других государств, и теперь объединяет Русскую зарубежную церковь с Родиной. «Если мы откажемся от языка, который великолепно знали и вводили в свои сочинения Ломоносов, Державин, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Достоевский, Лесков, Толстой, Бунин и многие-многие другие, утраты в нашем понимании русской культуры начала веков будут невосполнимы. Цер-

¹ Лихачев Д. С. Русский язык в богослужении и в богословской мысли // Русское возрождение. 1997. № 69–70. С. 41.

ковнославянский язык — постоянный источник для понимания русского языка, сохранения его словарного запаса, обостренного постижения эмоционального звучания русского слова. Это язык благородной культуры: в нем нет грязных слов, на нем нельзя говорить в грубом тоне, браниться. Это язык, который предполагает определенный уровень нравственной культуры. Церковнославянский язык, таким образом, имеет значение не только для понимания русской духовной культуры, но и большое образовательное и воспитательное значение. Отказ от употребления его в Церкви, изучения в школе приведет к дальнейшему падению культуры в России. Русский язык «очищается», облагораживается в Церкви. Да, Евангелие должно проповедоваться на всех языках. В изданиях, где оно печатается параллельно на церковнославянском и русском языках, уточняется смысл отдельных выражений, разъясняется значение каждого слова. Русский язык никто не изгоняет из Церкви, но обращенные к Богу, Божией Матери, к святым слова должны быть свободны от обыденщины, не соприкасаемы с бранью и вульгарщиной. Убежден, что необходимо сохранить верность тому сочетанию двух близких друг другу языков, которые исторически постоянно соприкасались в летописях, в посланиях Церкви и патриархов, в обращениях к народу патриархов и других иерархов Церкви, в проповедях (число которых в Церкви должно постоянно расти)», — утверждает Дмитрий Сергеевич¹.

Академик считает: у церковнославянского стилистического слоя в современном русском языке есть «антидвойник», претендующий на замещение в современной русской речи церковнославянизмов. Это — **матерная лексика**, которой, по мнению Д. С. Лихачева, пользуются в качестве «опознавательного» стилистического средства люди, отвергающие базовые культурные ценности России. Рассказывая о времени своего заключения в Соловецких лагерях, Лихачев, упоминая о мате в языке заключенных, делится поразительными наблюдениями: «Я просто не мог материться. Если бы я даже решил про себя, ничего бы не вышло. На Соловках я встретил коллекционера Николая Николаевича Виноградова. Он попал по уголовному делу на Соловки и вскоре стал своим человеком у начальства. И все потому, что он ругался матом. За это многое прощалось. Расстреливали чаще всего тех, кто не ругался. Они были “чужие”. <...> Я тоже оказался чужим. Чем я им не угодил? Тем, очевидно, что ходил в студенческой фуражке. Я ее носил для того, чтоб не били палками. Около дверей, особенно в тринадцатую роту, всегда стояли с палками молодчики. Толпа валила в обе стороны, лестницы не хватало, в храмах (как известно, страшные Соловецкие лагеря размещались в храмах и других помещениях бывшего монастырского

¹ Лихачев Д. С. Русский язык в богослужении и в богословской мысли. С. 43–44.

комплекса. — *Примеч. авт.*) трехэтажные нары были, и поэтому, чтобы быстрее шли, заключенных гнали палками. И вот, чтобы меня не били, чтобы отличаться от шпаны, я надевал студенческую фуражку. И, действительно, меня ни разу не ударили. Только однажды, когда эшелон с нашим этапом пришел в Кемь. Я стоял уже внизу, у вагона, а сверху охранник гнал всех и тогда ударил сапогом в лицо... Ломали волну, делили на “своих” и “чужих”. Вот тогда и мат пускался в ход. Когда человек матерился — этой своей. Если он не матерился, от него можно было ожидать, что он будет сопротивляться. Поэтому Виноградову и удалось стать своим — он матерился, и когда его освободили, стал директором музея на Соловках. Он жил в двух измерениях: первое определялось внутренней потребностью делать добро, и он спасал интеллигентов и меня спасал от общих работ. Другое определялось потребностью приспособиться выжить. Во главе Ленинградской писательской организации одно время был Прокофьев. В обкоме он считался своим, хотя всю жизнь был сын городского, он умел ругаться и оттого умел как-то находить общий язык с начальством. А интеллигентов, даже искренне верящих в социализм, отвергали с ходу — слишком интеллигенты, а потому не свои»¹.

Говоря об отношении Лихачева к языку, нельзя обойти в его творческом наследии и собственно **лингвистические научные работы**. Наука о языке и наука о литературе — две сферы «любословия» — оказываются труднорасторжимыми в гуманитарном мышлении. Разумеется, лингвистическая проблематика присутствовала в «исследовательском поле» Лихачева менее активно, нежели проблематика литературоведческая, но тем не менее весьма яркие научные результаты были получены им и здесь. Особо следует выделить его **учение о концептах**, сформировавшееся в результате многолетнего интереса к феномену слова.

Статья Д. С. Лихачева «Концептосфера русского языка» написана в 1991 году в продолжение начатых еще в 1920-е годы С. А. Аскольдовым-Алексеевым размышлений о природе «общих понятий» или «концептов». Что побудило этого крупного ученого обратиться к соотношению слова и концепта, почему термин, столь недоверчиво вначале принятый научной общественностью, вызвавший множество споров, все же вошел в научный обиход и прочно в нем утвердился?

Сергей Алексеевич Алексеев (Аскольдов — псевдоним) — один из ярчайших философов первой половины XX века, занимавшийся проблемами теории познания и этики. Именно его статья 1928 года «Концепт и слово»² положила начало концептуально-культурологическому

¹ Лихачев Д. С. «Я живу с ощущением расставания...»

² Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.

направлению в современной гуманитарной науке и побудила таких известных ученых, как Д. С. Лихачев, В. П. Нерознак, Ю. С. Степанов заниматься дальнейшими научными изысканиями в этой области. С. А. Аскольдов-Алексеев исходил из того, что в философии, логике и лингвистике важнейшую роль играет так называемый «наблюдающий субъект», благодаря которому любая система становится динамичной, или, иначе говоря, в нее входят движение, развитие, изменение. С. А. Аскольдов также рассматривал концепт как потенциальную динамическую структуру, зависящую от взгляда наблюдателя, и определял его следующим образом: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»¹. Кроме того, концепты предлагалось делить на «познавательные» и «художественные». И если познавательные концепты, по мысли автора, приближаются к понятию, то художественные вызывают множество ассоциаций, которые нередко возникают благодаря связи звучания и значения, что особенно важно, например, для поэзии. В качестве примера С. А. Аскольдов ссылается на «Песнь о Вещем Олеге» А. С. Пушкина: «Концепт “вещий” Олег художественно ценен именно потому, что он гораздо богаче ассоциативными возможностями, чем прозаический концепт «знающий». Именно он рисует нам Олега в каком-то неопределенном ореоле разнообразных потенций “видения”, органически сопряженных с его боевым обликом. Пусть эти ассоциации четко не осуществлены, но достаточно, что намечено их направление»².

Приведем еще один пример. Для характеристики индивидуального стиля любого писателя особенно важными являются ключевые слова, соотносящиеся со значимыми для автора фрагментами картины мира, отраженными в его творчестве. Текстовые смыслы выявляются читателем на основе текстовых ассоциативных связей, которые можно определить как актуализированную в сознании читателя связь между элементами языковой структуры текста и соотнесенными с ними явлениями действительности или сознания³. Очень важно отметить, что именно ассоциативные связи текстового слова организуют восприятие, интерпретацию и понимание текста. Ассоциативные связи текстового слова концептуально заданы и подчинены выражению определенного авторского смысла. Название художественного текста является определен-

¹ Цит. по: *Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / СПбГУП. СПб., 2006. С. 318.*

² *Аскольдов С. А. Указ. соч. С. 273.*

³ *Болотнова Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994. С. 273.*

ным смысловым маркером, порождающим культурные смыслы в восприятии читателя еще до знакомства с самим текстом. Культурные смыслы, заложенные в названии, могут играть определенную роль в истолковании художественного текста, а отраженные в ней культурные представления могут стать своеобразной «точкой опоры» для раскрытия общего смысла произведения.

Проиллюстрируем это утверждение на примере названия знаменитой повести М. А. Булгакова «Собачье сердце», где актуализируются два взаимоисключающих компонента: 1. Преданность, верность (сравним: «собачьи глаза», «собачья преданность»); 2. «Нечистота» данного животного (это смысловое наполнение словосочетания «собачье сердце» берет начало в древней славянской культуре, где собака считалась «нечистым» животным). Кроме того, доктор Борменталь, ассистент профессора Преображенского, назовет Шарикова «человеком с собачьим сердцем», выказав тем самым крайне негативное отношение к этому существу, получившемуся в результате неудачного опыта. Что интересно, этой фразой Борменталь искажает реальное положение вещей, так как фактически Шариков — собака с человеческим сердцем. Однако именно эта характеристика — «человек с собачьим сердцем» (по сути, с собачьей душой, поскольку слово «сердце» здесь употреблено отнюдь не в значении «орган кровеносной системы») — позволила автору произведения подчеркнуть тяготение данного существа к отрицательному оценочному полюсу, тогда как противоположная (логически и фактически правильная) фраза привела бы к совершенно иному результату («собака с человеческим сердцем» — положительная эмоциональная характеристика поведения животного).

Обратимся теперь к размышлениям Д. С. Лихачева, продолжающим теоретические изыскания С. А. Аскольдова. Академик Лихачев обращается к важной функции концепта, которую обозначил С. А. Аскольдов, — **функции заместительства**. Данная характеристика предполагает, что в любом общем понятии (концепте) заложен некий потенциал значения, и человек, оперируя понятием, обращается, чаще всего не вполне осознанно, именно к этому потенциалу. Нельзя не согласиться с мыслью Дмитрия Сергеевича о том, что **концепт существует не для самого слова, а для каждого его словарного значения**, как бы много их ни было. Кроме того, Лихачев предлагает считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения, которым человек оперирует в речи, поскольку охватить значение во всей его сложности и полноте человек просто не может. Кроме того, заместительная функция концепта облегчает языковое общение в том смысле, что позволяет преодолевать различия в понимании слов говорящими. Однако нельзя забывать о том, что так называемые «мелочи» в толковании слов могут быть очень важны, например, в поэзии.

Размышляя о природе концепта, Д. С. Лихачев пишет о том, что концепты существуют не сами по себе, а в определенной человеческой «идеосфере»¹, потому что у каждого человека есть индивидуальный культурный опыт. Именно этот опыт определяет богатство или бедность самой природы концептов каждого конкретного человека и помогает, в большей или в меньшей степени, удачно ориентироваться в пространстве культуры.

Идя значительно дальше С. А. Аскольдова, Дмитрий Сергеевич высказывает чрезвычайно важное соображение: «Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека»².

Данной мыслью ученый подводит нас к важной и, скорее всего, до конца не разрешимой проблеме преодоления межъязыкового и межкультурного барьера. Если бы все сложности при общении людей разных национальностей и культур сводились к тому, что за короткое время сложно овладеть обширным словарным запасом, то эта проблема уже была бы решена в рамках методики обучения иностранным языкам. Однако сложность не только в этом. Следуя за развитием мысли Лихачева, можно предположить, что трудности в общении разноязычных людей начинаются именно тогда, когда, пройдя этап стандартного ситуативного общения («знакомство», «погода», «семья» и т. д.), они неизбежно будут пытаться воспользоваться в процессе беседы своим индивидуальным культурным опытом. Попытки будут результативными далеко не всегда, а следствием может стать неудачное, поверхностное, не приносящее удовлетворения общение. Дело в том — и эта мысль четко прослеживается в статье «Концептосфера русского языка», — что **адекватное восприятие содержания концепта возможно лишь при достаточной близости национальных, сословных, классовых, профессиональных, семейных, в широком смысле, культурных опытов людей**. Если этой близости нет, то «послания» одного будут расшифрованы другим только на уровне словарных значений слов. А заложенная в слова информация в большинстве случаев ими не исчерпывается.

Еще сложнее, а иногда — комичнее, складывается ситуация с тем, что принято, в широком смысле, называть фразеологией русского (да и любого другого) языка. Итоговый, конечный смысл любого фразеологизма в принципе несводим к словарным значениям составляющих его компонентов. Более того, многие исторически сложившиеся фразеологизмы русского языка для современного человека вообще нерасчленимы или же значения некоторых их компонентов просто утеряны. Дмит-

¹ *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 319.

² Там же.

рий Сергеевич пишет о том, что на базе фразеологизмов также возникают концепты, причем их содержание прежде всего заключается именно в подразумеваемом «культурном потенциале». «Нет смысла приводить примеры концептов, возникающих на основе фразеологизмов из “Горя от ума” Грибоедова, басен Крылова, пословиц, поговорок, песен и т. д. В концептосферу входят даже названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим “Обломов”, мы можем, грубо говоря, разуместь три значения этого слова: либо название известного произведения Гончарова, либо героя этого произведения, либо определенный тип человека. И вот в зависимости от того, читали ли вы Гончарова насколько глубоко, и по-своему поняли его, и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться по смыслу и “потенциям”. Тем не менее для всякого человека слово “Обломов” говорит чрезвычайно много. В потенции в нашем сознании со словом “Обломов” возникает целый мир столичной и деревенской жизни, мир русского характера, сословных и возрастных особенностей и т. д.»¹.

Концептосфера в понимании академика — это совокупность потенций, открываемых в словарном запасе как отдельного человека, так и всего языка в целом. «Между концептами существует связь, определяемая уровнем культуры человека, его принадлежностью к определенному сообществу людей, его индивидуальностью»². Иначе говоря, культуру можно представить как совокупность концептов, причем в картине мира каждого человека соседствуют и даже вступают в определенное взаимодействие несколько концептосфер: национально-культурно-языковая, профессиональная, семейная, индивидуальная и др. Важно, что в мировоззрении любого конкретного человека на уникальность и неповторимость претендует именно индивидуальная концептосфера, хотя она неизбежно связана с общей национально-культурно-языковой концептосферой. И здесь назревает весьма непростой вопрос о сути словесного творчества и явственно обозначается проблема адекватного понимания и интерпретации художественного произведения. Д. С. Лихачев приводит в качестве примера возможную интерпретацию стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» через рассмотрение центрального для этого произведения концепта «перепутье». Нельзя не согласиться с мыслью Дмитрия Сергеевича о том, что если читатель ограничится обращением только к словарному значению слова «перепутье», то смысл зашифрованного в художественной форме послания автора останется для читателя абсолютно неясным. То есть именно оперирование концептами и проникновение в индивидуально-авторскую концептосферу

¹ Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 323.

² Там же. С. 321.

позволяет читателю и исследователю проникнуть в смысл текста, существующий только как потенциал и могущий быть превращенным в действительный смысл.

Дополнительной трудностью в поиске смысла текста является еще и то, что **художественный текст обычно многозначен, иначе говоря, в нем заложена совокупность смыслов**. Так, согласно идее филолога и философа М. М. Бахтина, Ф. М. Достоевский является создателем «полифонического романа». Помимо полифонии — некоего «мерцания смыслов», по Ю. М. Лотману, — в тексте можно наблюдать постепенное наращивание смысла, усиливающее его суммарное воздействие. Это можно назвать своеобразным углублением и расширением концептосферы художественного произведения, но — вопрос: до каких пределов это возможно?

По-видимому, пределов как таковых нет — не вследствие сверхгениальности автора и бесталанности читателя или, наоборот, в сверхталантливости последнего. Возможно, концептосферы и конкретно взятого художественного текста, и его автора, и читателя состоят из множества отдельных концептов, каждый из которых есть не только «изреченное» нечто, нашедшее конкретное словесное воплощение на национальном языке, но и «подразумеваемое» — потенциально заложенное, но не вполне осмысленное, возможно, даже самим автором, для чего и слова-то просто может не быть найдено. Это «подразумеваемое» и можно назвать культурным смыслом, культурным опытом, без которого создание произведений литературы, да и любого другого искусства, невозможно.

В свою очередь, концептосфера той или иной культуры, по убеждению академика Лихачева, также немислима вне влияния литературы и вообще словесного творчества: «Итак, богатство языка определяется не только богатством “словарного запаса” и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации. Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт»¹.

Термин «концептосфера», введенный Д. С. Лихачевым по типу терминов В. И. Вернадского «ноосфера», «биосфера», можно трактовать, следуя закону аналогии, как «пространство концептов» или же «область концептов». Понятие концептосферы, пишет Лихачев, особенно важно тем, что помогает понять, почему **язык является не только способом общения, но и неким «концентратом» культуры**. То, что термин «при-

¹ *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. С. 328.

жился» в научной среде, подтверждает и возникновение его «производных», например «персоносферы» Г. Хазагерова¹.

Персоносфера — это сфера персоналий, образов, сфера литературных, исторических, фольклорных, религиозных персонажей, «и в этом смысле можно говорить не только о национальной персоносфере... Однако, поскольку значительная часть персонажей “говорящая”, интереснее всего именно национальная персоносфера, в которой инациональные и транс-национальные персонажи (библейские, античные) воспринимаются сквозь призму национального языка»². Как пишет Г. Г. Хазагеров, персоносфера имеет следующие свойства: во-первых, ее объектами являются лица, личности. Отсюда проистекает возможность сопоставления с ними, возможность сопереживания, подражания, в частности копирования речевых манер, возможность помещения себя в мир персоносферы, моделирования своего поведения в этом мире. Во-вторых, персоносфера обладает свойством метафоричности, которая состоит в способности более близкое схватывать через более далекое и поэтому более однозначное, несущее определенность. Важно отметить, что «национальное видение мира далеко не в последнюю очередь определяется характером персоносферы, но при этом именно персоносфера — самая изменчивая часть картины мира»³. Персоносфера национально и культурно специфична, более того, она находится в определенной зависимости от исторической ситуации.

Если же вернуться к работе Д. С. Лихачева и к его определению природы концепта — «алгебраическое выражение» значения или, иначе, некий культурно-языковой потенциал, — то в этом случае **концептосфера становится областью потенциальных культурных смыслов**, без которой невозможно существование национального языка и, конечно же, художественного словесного творчества. Если язык нации является сам по себе сжатым «алгебраическим выражением» всей культуры нации, то художественное произведение есть гораздо более сложная структура. И эта структура содержит в себе многие промежуточные смыслы, рождающие общий конечный смысл.

Итак, можно с полной уверенностью согласиться с мыслью академика о том, что даже самый поверхностный **взгляд на концептосферу русского языка открывает богатство русской культуры**, созданной в разных сферах русского народа в различных соотношениях с другими национальными культурами через язык, искусство и пр. Позволим себе предположить, что богатство, глубина и уникальность концептосферы того или иного художественного произведения может быть одним из показателей гениальности его создателя.

¹ Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. 2002. № 1.

² Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры. С. 133.

³ Там же. С. 135.