

---

## ПУТИ К НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Древняя русская литература ценна в двух отношениях: своими собственными художественными достижениями, о небольшой части которых мы сказали в предшествующем разделе, и тем, что она подготовила появление великой русской литературы нового времени.

Те историки древней русской литературы, которые когда-то видели в новом периоде русской литературы только результат ее петровской «европеизации», механического приобщения к ценностям европейского литературного опыта через петровское «окно в Европу», рассекали единое развитие русской литературы. Они, с одной стороны, механически пресекали развитие русской литературы, считали его искусственно, внешне прекращенным, а с другой стороны, предполагали, что новая русская литература заново возникла в результате усвоения западноевропейского опыта на бесплодной почве, как источник, высеченный из скалы. Эти представления были, конечно, связаны с крайним преувеличением роли Петра, с отрицанием непрерывности национальных традиций и предположениями, что литература может возникнуть только из одного опыта иностранной литературы, не будучи к тому подготовлена внутринациональным развитием.

Между древней и новой русской литературой не было резкого разрыва. В течение всего XVII века совершался длительный процесс перехода от средневековых художественных методов в литературе к художественным методам литературы нового времени, от средневековой структуры литературных жанров к структуре жанров нового типа, от средневековой корпоративности к индивидуализированному творчеству нового времени. Именно этот переход подготовил возможность приобщения русской литературы к опыту передовой литературы Западной Европы, ее «европеизации», но вместе с тем этот же переход к новой системе литературы уже сам по себе был ее «европеизацией». Литературная система нового времени была подготовлена в России до восприятия литературой передового западноевропейского опыта — еще

в XVII в. Форма в данном случае пришла до содержания. Новое вино было влито в новые мехи, как бы специально для этого сшитые. Не случайно В. И. Ленин относил к XVII в. начало «нового периода русской истории».<sup>1</sup>

Древняя русская литература и новая русская литература — не две разные литературы: одна внезапно прервавшаяся, а другая внезапно начавшаяся, а единая литература, но с опозданием совершившая переход от средневековой литературной системы к литературной системе нового времени, а поэтому вынужденная на ходу перестраивать и развивать свои связи с передовой литературой Европы.

В силу своего средневекового типа русская литература в XV—XVII вв. ограничивала свои европейские связи только теми европейскими литературами, которые сохраняли тот же средневековый тип литературной системы (Болгария, Сербия, Румыния), или ограничивала свои переводы только теми произведениями западноевропейских литератур, которые были у себя на родине уже далеко не новыми и не передовыми, а принадлежали к средневековому типу. Когда же в XVII в. переход к новому периоду русской истории совершился и литература древнерусская перестала быть средневековой по всему своему строю, стал возможным и интенсивный процесс усвоения опыта лучшей западноевропейской литературы: литературы личностной, создаваемой гениальными писателями.

В так называемую Петровскую эпоху, занятую ускоренным развитием экономики и государственности, было «не до литературы». Петровская эпоха представляет собой в известной мере перерыв в развитии русской литературы, но со второй трети XVIII в. усвоение опыта передовых западноевропейских литератур начинает совершаться интенсивно, и именно с этого периода можно считать окончательно утвердившимся новый период русской литературы. Петровская эпоха была общекультурной и внелитературной подготовкой ускоренного развития литературы в течение всего XVIII и начала XIX в.

Тем не менее средневековая система литературных жанров в XVIII в. не отмерла. Она продолжала существовать в церковной, старообрядческой среде и среде крестьянства и простого городского люда. Продолжали читаться и составляться жития, возникали новые редакции старых, известных житий. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки, усиленно читались и такие памятники, как Пролог, четьи минеи (особенно в редакции Дмитрия Ростовского), степенные книги. «Казанская история» и т. п.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? — Полн. собр. соч., т. 1, стр. 153—154.

По количеству списков средневековых русских произведений XVIII век не уступает предшествующим векам. И дело здесь не только в простой их сохранности. Сохраняется и европейское значение средневековой русской литературы для Молдавии, Валахии, Болгарии, Сербии, куда продолжают вывозиться русские рукописи и печатные издания. И, тем не менее, средневековая русская литература утратила свое значение в литературном развитии России. Средневековая литературная система отступила на второй план. Первый план занят новой литературной системой, системой жанров, соответствующей западноевропейской. Появляется литературная периодика, в литературу входит новый способ распространения произведений — с помощью печатного станка. Литература получает новое культурное «окружение» и поддержку: в театре, критике, журналистике, в новой науке и новой философии.

Литературная система первого плана почти ничем не отличается в XVIII в. от литературной системы передовых западноевропейских стран. И это сделало возможным усвоение опыта всех европейских литератур, а не только тех, которые принадлежали к средневековому типу. Образование новой литературной системы не было простым результатом петровских реформ. Эта система издавна подготовлялась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью.

Древняя русская литература и новая русская литература имеют общие линии развития. Процессы, начавшиеся при самом возникновении русской литературы, продолжаются в течение многих веков и достигают нашего времени. Единство развития языка литературы, общее и неослабеваемое накопление художественного опыта литературы и общие, пронизывающие все многовековое существование русской литературы линии ее развития — все это крепит ее единство и не позволяет произвольно расчленять ее тело. На помощь развитию приходит иноземный опыт — из Византии и Болгарии, из Польши, из всех европейских стран. Но он приходит только тогда, когда опыт способен быть воспринят, когда он идет навстречу собственным достижениям.

Какие же это общие линии в развитии всей русской литературы от XI в. и до XX в.?

#### *1. РАЗВИТИЕ ОТ ВЕЛИКИХ СТИЛЕЙ ЭПОХИ К ЛИТЕРАТУРНЫМ ТЕЧЕНИЯМ*

В средневековой русской литературе до XVII в. не было течений и направлений в литературе. Литература подчинялась общим стилеобразующим принципам, захватывавшим все искусство, а отчасти науку, мировоззрение, даже быт. Стиль эпохи — это нечто гораздо более широкое и мощное, чем направление и течение в литературе. От медленно сменявшихся и широко захва-



тывавших всю духовную деятельность человека стилей развитие идет к более быстрым и более «специализированным» направлениям.

Стиль эпохи развивается в те периоды, когда художественное творчество, наука и религия недостаточно дифференцированы. Художественность пронизывает собой первоначально все стороны культуры. Эстетические импульсы проникают в представления о мироустройстве, оформляют религиозную концепцию. Даже удобства быта приносятся в жертву художественности. Все социальные установления подчиняются развитой церемониальности, символике, этикету, согласующимся с эстетическими идеалами эпохи. Таково средневековье — особенно раннее, эпоха господства могущественнейшего стиля эпохи — романского (стиль этот называется еще «романеск», а в Англии — «норманским»; для Византии, южных славян и Руси он не имеет названия). Романский стиль захватывает собой не только зодчество, с ним согласуются эстетические нормы в изобразительных и прикладных искусствах, в словесном искусстве, в музыке. Ему подчиняется стиль политической мысли, стиль науки, стиль церемониальности.

Столь же широки ренессанс и отчасти барокко. Однако по мере дифференциации человеческого творчества сфера действия стиля становится все уже. Думаю, что барокко не захватывает собой науку, оно менее определено, чем стиль романский, но выражено в политической мысли и в быту.

Классицизм захватывает собой только зодчество, изобразительные искусства, музыку, искусства прикладные, садово-парковое искусство.

Романтизм еще уже. Ему слабо подчиняется зодчество, хотя он еще могуществен в литературе, музыке, живописи, балете.

Реализм — это стиль литературы (и прозы по преимуществу) и изобразительных искусств, но он уже менее ярко представлен в музыке, с ним не согласуется балет. Его не может быть в архитектуре.

Дальше следуют только направления в литературе, живописи, зодчестве.<sup>2</sup>

Это неизбежное следствие роста человеческой культуры — процесс ее дифференциации.

В древней Руси до XVII в., как я уже сказал, не было литературных направлений. Литература подчинялась стилю эпохи. Для авторов литературных произведений не было выбора между тем или иным направлением в искусстве. Искусство, наука, религия, быт в своем стилистическом выражении были едины. Литература разнообразилась в выражаемых ею идеях резче, чем в но-

<sup>2</sup> См. об этом движении направлений: Tibor Klaniczay. *Styles et histoire du style. — Littérature hongroise — littérature européenne. Études de littérature comparée publiées par l'Académie des Sciences de Hongrie à l'occasion du IV-e Congrès de l'A. I. L. C., Budapest, 1964, pp. 22—24.*

вое время, более отчетливо проходили границы литературных жанров, но «знаковая система» искусства была общей.

В общем движении смен стилей и литературных направлений, типичном для всех европейских стран, в России были свои особенности. Они определялись тем, что в силу особых исторических условий здесь не было ренессанса. Барокко было, следовательно, первым литературным течением, и в отличие от Западной Европы оно не пришло на смену ренессанса.

Барокко явилось на Руси со стороны: из Польши, Украины, Белоруссии. На Руси оно приобрело другое значение, чем в Западной и Центральной Европе. Оно выполняло в XVII в. в России роль ренессанса.<sup>3</sup> Это парадоксальное положение коренным образом изменило характер стиля. Барокко как ренессанс служит эмансипации человеческой личности, секуляризации литературы. Оно вносит в культуру элемент просветительства, развивает веру в разум, в науку, вызывает надежды на реформы в государственной и социальной жизни. Барокко в его оригинальных формах — там, где оно выступает в творчески переработанном на Руси виде, — мягче и человечнее. Оно не переламинает человеческой природы, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не стремится преодолеть силы тяжести, не сгибает и не перегибает крупные материальные массы: оно более жизнерадостно и декоративно, стремится к украшениям и пестроте. Не случайно так называемое нарышкинское барокко в архитектуре так ярко в цветовом отношении, так охотно использует контрастную окраску, наружную позолоту, затейливые формы.

Литературное барокко сказалось по преимуществу в литературе верхов феодального общества — в поэзии Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Белобоцкого и других, в театре, в официальной историографии, в придворной литературе и т. д. Барокко не полностью захватило собой литературу, позволяя авторам делать выбор: примыкать или не примыкать к нему. Барокко в России было поэтому не столько «стилем эпохи», сколько в полном смысле этого слова направлением, одним из течений в литературе, в архитектуре, в живописи.

Поскольку барокко в России приняло на себя функции ренессанса — оно тесно связано с просветительством. Сборники стихов Симеона Полоцкого напоминают собой энциклопедические словари.<sup>4</sup> Темы его стихов и самые общие — «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие и т. д., и конкретные — различные звери, гады, рыбы, птицы, деревья, травы, драгоценные камни и пр.

<sup>3</sup> См.: Д. С. Лихачев. Барокко и его русский вариант XVII века. — Русская литература, 1969, № 1.

<sup>4</sup> Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина, серия «Литературные памятники», М.—Л., 1955, стр. 223—260.

Описываются в стихах Симеона Полоцкого и отдельные исторические личности, исторические события, дворцы, церкви и пр. Стихи сообщают сведения и учат морали. Это поэзия «педагогическая». Искусство лишь стилистически организует сообщаемые сведения. Оно превращает стихи в орнамент, пестрый, веселый и занимательный. Орнаментальность достигает пределов возможного. Изображение дробится и мельчится. Сюжет построен замысловато. В целом орнамент барокко динамичен, но без свойственного западному барокко борения масс. Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его. Литературные сюжеты многопредметны. Сами стихи строятся в виде орнамента или простых фигур: креста, ромба, орла, звезды и пр. Стихи напоминают строгановские или царские письма в иконописи — та же орнаментальность, та же «мелкопись», та же «драгоценность» и украшенность. Содержание в значительной мере заслонено драгоценным окладом формы.

Ужасы барокко дошли до России лишь в заимствованных и переводных формах и произведениях. Русское барокко, там, где оно действительно русское, а не переводное, — человечно, а не сверхчеловечно.

Венгерский ученый А. Андьял связывает с барокко творчество Аввакума.<sup>5</sup> Вслед за ним объявляет Аввакума барочным писателем и А. А. Морозов.<sup>6</sup> В Аввакуме действительно есть барочные черты. Но насколько аввакумовское барокко мягче и человечнее барокко западноевропейского! А. Андьял и А. А. Морозов подчеркивают ужасы и мучения, изображенные в «Житии» Аввакума. Но на изображении ужасов сосредоточивалась в той или иной мере вся русская средневековая литература. Их можно найти в Хронографе и в житиях святых.<sup>7</sup>

Новое в «Житии» Аввакума — это не столько ужасы, сколько человеческий быт, человеческие чувства, умение войти в психологию другого человека — даже врага. Новое в «Житии» — это курочка, несшая Аввакуму по два яйца в день, это щи, которые приносил ему похлебать ангел в тюрьму Андроникова монастыря, это рыба, которую давал бог в сети Аввакуму, и т. п.

В самих мучительствах Аввакум находил смягчающие их черты, а в мучителях — человеческие свойства. Рассказывая об ужасах своей жизни (а они ведь действительно были и не придуманы для стилистической выдержанности), Аввакум всячески смягчает их: «И смех с ним и горе», — говорит он о своем мучителе. Не устрашает его и бесовская «игра».

<sup>5</sup> См.: А. Angyal. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961. SS. 61—64 и др.

<sup>6</sup> См.: А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения). — Русская литература, 1962, № 3, стр. 29 и сл.

<sup>7</sup> См.: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 93—99; 2-е изд., М., 1970, стр. 77—89.



Аввакум вслэшски подчеркивает, что ему не страшно, когда раскрывастся верхняя доска на гробе или саван на мертвеце шевелится, «устрашая» его. Аввакум, помолясь, осеняет мертвеца — «и бысть по-прежнему все». С верою да с молитвою ничего не страшно. Даже когда бес стал бить Аввакума, то и боли он на себе не чувствует: «Бьет, а ничто не болит». Аввакум не устрашает читателя, а, наоборот, хочет внушить ему уверенность: с богом да с правою верою нет в жизни ничего страшного. Есть в жизни только один страх — страх божий. И все ж таки даже бог не страшен. «Татарский бог Магмет, — пишет Аввакум, — написал во всех книгах сице: „Непокарающихся нашему преданию и закону повелеваем главы их мечем подклонити“. А наш Христос ученикам своим никогда так не повелел». О своих мучителях Аввакум говорит: «Я своево мучения на них не спрашиваю, ни в будущий век. Молитися мне подобает о них, о живых и о преставльшихся». Мучителей он называет «бедными», «горюнами», жалеет их, считает глупыми, ничтожными, невежественными. Даже своего главного мучителя в Даурской земле — Пашкова — он описывает не без симпатии. Железы, наложенные на правоверных, рассыпаются; битье не больно; урезывание языка ни к чему не приводит — язык отрастает вновь.

И юмор Аввакума не стремится к гротеску, как в западном барокко. Юмор Аввакума как бы слегка светится и как бы согревает воспоминания. Припоминается ему, как валились друг на друга бредшие с ним люди, совсем как в комической сцене какого-нибудь скоморошьего или кукольного представления: «Страна варварская, иноземцы немирные; отстать от лошадей не смеем, а за лошадьми итти не поспеем, голодные и томные люди. Протопопица бедная бредет-бредет, да и повалится, — кольско гораздо! В ыную пору, бредучи, повалилась, а иной томной же человек на нея набрел, тут же и повалился; оба кричат, а встать не могут. Мужик кричит: „Матушка-государыня, прости!“ . А протопопица кричит: „Что ты, батько, меня задавил?“ ».

Если все это в «Житии» Аввакума барокко, то барокко это резко отлично от западного.

Оно заменило собой на Руси ренессанс, служило раскрепощению личности, отходу от средневековых форм литературы и было тесно связано с просветительством.

## *2. ПОСТЕПЕННОЕ СНИЖЕНИЕ ПРЯМОЛИНЕЙНОЙ УСЛОВНОСТИ ИСКУССТВА И ЗАМЕНА ЕЕ БОЛЕЕ СЛОЖНЫМИ ФОРМАМИ УСЛОВНОСТИ*

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

Раннесредневековое искусство по всей Европе, не исключая и Восточной, чрезвычайно условно. Эта условность имеет пря-

молинейный характер: для понимания раннесредневекового искусства нужны словари символов, аллегорий, философских и богословских понятий. Из символов и понятий писатель строит картину, в которой только во вторичном плане могут быть заметны черты правдоподобного изображения действительности. Так, например, русский писатель XII в. Кирилл Туровский из символов воскресения Христова строит картину весеннего воскресения природы, и эта картина является одним из первых в русской литературе изображений пейзажа.

Замечательный историк средневекового искусства Эмиль Маль смог построить цельную характеристику искусства XIII в., исходя из энциклопедического собрания символов Винцента из Бовэ — философа и богослова XIII в.<sup>8</sup>

В эпоху развитого, «готического», средневековья в искусство вторгается сильная струя эмоциональности, разрушающая и перестраивающая условность искусства предшествующего периода.

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

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

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

Шаг за шагом исчезают в искусстве «запретные» темы — темы, не разрешавшиеся «литературным этикетом».<sup>9</sup> Область литературных тем постепенно расширяется и сливается с действительностью. Количество тем в искусстве, сперва очень ограниченное, стремится сравняться с количеством сторон и аспектов самой действительности.

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

«Окаменелые» эпитеты, метафоры, образы, устойчивые формулы и мотивы постепенно «оживают». Так, например, прослеживая движение одного эпитета в фольклоре или средневековой ли-

<sup>8</sup> См.: Em. Mâle. L'art religieux du XIII-e s. en France. Paris, 1898.

<sup>9</sup> О «литературном этикете» см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 84—108.



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

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

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

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

«Пушкин в своем творчестве, — пишет В. В. Виноградов, — разрешает проблему литературного выражения „глубоких чувств“ и „поэтических мыслей“ посредством самой простой народной речи. Принудительная связь жанра и стиля языка разрывается. Возникают и укрепляются новые литературные жанры (например, романтическая и историческая поэма, роман в стихах, стихотворная повесть и т. д.). Язык одного и того же художественного произведения свободно совмещает в себе самые разнообразные формы речи, прежде разобщенные и разделенные по трем стилям (например, язык «Евгения Онегина», «Медного всадника» и других). При наличии общей твердой нормы национально-языкового выражения свободно развиваются многообразные функциональные социально-речевые и индивидуальные стили литературной речи. Романтизм ускорил процесс развития индивидуальных стилей, привил интерес к истории, правда, при очень условном понимании задач художественно-исторического изображения. Понятия исторической характеристики и народности, выдвинутые романтизмом, подвергаются в творчестве Пушкина коренному „реалистическому“ преобразованию. Культивируется принцип

объективно-исторического соответствия стиля изображаемому миру действительности».<sup>10</sup>

Далее В. В. Виноградов пишет: «В русской литературе стремительно протескает процесс словесно-художественного отражения и поплощения современной и прошлой жизни русского общества во всем разнообразии ее классовых, профессиональных и других социально-групповых разветвлений. Этой цели служили ярко обозначившиеся в творчестве Пушкина два принципа художественного изображения: принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды, в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных „голосов“ как в формах диалога, так и в формах „чужой“ или непрямой речи в структуре повествования».<sup>11</sup>

Еще большее уменьшение условности искусства могло бы быть продемонстрировано на изображении человека. Для древней русской литературы я это отчасти стремился показать в своей книге «Человек в литературе древней Руси». Постепенно отмирало и уходило в прошлое именно абстрактное понимание человеческой природы, заставлявшее средневековых книжников однообразно делить всех людей на хороших и плохих: тех, что после смерти пойдут направо и получают награду за свою праведность, и тех, что пойдут налево и воспримут воздаяние за грехи. Человек все больше выступал как сложное в нравственном отношении существо, связанное при этом с другими людьми, с обстоятельствами, приведшими его к тому или иному поступку, с бытовой обстановкой. Раскрепощение человеческой личности в литературе было и своеобразной конкретизацией ее изображения. Человек все более начинал восприниматься как конкретный индивидуум, в сложной раме быта и общества. Правда, этот быт и это общество виделись еще глазами автора, не совсем обиходными к дневному освещению: вырисовывались лишь контуры соотношений и отдельные детали. Однако принципиально важен был самый переход к детализированному видению.

Герои литературных произведений «спускаются на землю», перестают ходить на ходулях своих официальных высоких рангов в феодальном обществе. Их положение по большей части снижается, соответствуя отчасти положению нового читателя, пришедшего в XVII в. из масс, своими собственными силами выдвинувшегося или по своей собственной беспечности не выдвинувше-

<sup>10</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 472—473. — Разрядка моя. — Д. Л.

<sup>11</sup> Там же, стр. 475—476. Ср. сходные мысли о близости средств изображения к изображаемому в книге: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 175, 176 и др., а также в книге: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941.

гося в обществе. Для нового читателя герой литературного произведения не вознесен над ним, а вполне с ним сопоставим. Отсюда отношение к нему автора становится все лиричнее. Герой не поднимается над читателем и в моральном отношении. Читатель мог видеть в действующем лице самого себя, узнавать свои мысли.

Во всех предшествующих произведениях средневековья действующие лица как бы витали в особом пространстве, куда читатель, в сущности, не мог проникнуть. Теперь герой лишен какого бы то ни было ореола. Герой опущен до пределов возможного. Молодец «Повести о Горе Злочастии» наг или одет в «гуньку кабацкую». Таков же герой «Азбуки о голом и небогатом человеке». Он голоден. Он не признан родителями, изгнан от друзей, скитается «меж двор». Натуралистические подробности делают эту личность «низкой» и почти уродливой. Но замечательно, что, так приближая своего героя к читателю, автор делает его тем самым достойным жалости и утверждает его ценность. При этом оказывается, что у этого падшего героя не отнято главное — ум и самосознание. На самой низкой ступени падения он сохраняет чувство своего права на лучшее положение и сознает свое умственное превосходство. Он иронизирует над собой и окружающими, вступает с ними в конфликт. Этот конфликт тоже чисто бытовой, «низкий».

Ирония становится средством самовыявления героя, но она же властно овладевает автором во всех случаях его отношения к действительности. Снижается не только герой, снижается сама действительность, язык, которым эта действительность описывается, отношение автора к своему произведению и пр.

Характерен в этом отношении «Стих о жизни патриарших певчих», где герои рассказывают о себе и своей жизни самые «низкие» подробности на самом сниженном до неприличия языке.<sup>12</sup>

Демократическая литература с ее сатирой и пародией в какой-то мере показательна для всей эпохи в целом.<sup>13</sup> Родственные демократической литературе черты мы можем встретить и в «высокой» придворной литературе. Сатира проникает в придворную поэзию Симеона Полоцкого. Герой снижается не только в произведениях демократической литературы. Всюду в литературе устанавливается связь с бытом. Пародия и сатира знаменовали собой снижение литературы, литературного героя, действительности. Но развенчание действительности и героя было одновременно их увенчанием новыми ценностями, иногда более глубокими и более гуманистическими.

<sup>12</sup> Д. С. Лихачев. Стих о жизни патриарших певчих (Демократическая сатира конца XVII в.). — Труды ОДРЛ, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 425—426.

<sup>13</sup> См.: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л., 1954.



Но вернемся к пародии. Демократические писатели XVII в. забавлялись созданием пародий на челобитные, судопроизводственный процесс, лечебники, азбуки, дорожники (дорожники — это своего рода путеводители), росписи приданого и даже богослужение. Вместе с тем в литературу обильно входили разные «прохладные» (развлекательные) и «потешные» сюжеты, различные забавные повестушки и описания приключений героев.

Все эти внешние «несерьезные» сюжеты были очень «серьезны» по существу. Только серьезность их была особая, и вопросы в них стали подниматься совсем иные — не те, которые волновали торжественную и помпезную политическую мысль предшествующего времени или проповедническую литературу церкви, а касались повседневной жизни мелких по своему положению людей. Серьезность вопросов, стоявших перед новой демократической литературой XVII в., была связана с социальными проблемами своего времени. Авторы непритязательных демократических произведений XVII в. начинали интересоваться вопросами социальной несправедливости, «безмерная» нищета одних и незаслуженное богатство других, страдания маленьких людей, их «босота и нагота». Вопросы социальной справедливости затрагивались и в литературе XVI в., но там это были философские рассуждения сторонних наблюдателей. Сейчас — об этом пишут сами «босые» и «голодные». Изложение идет от их лица, и они вовсе не думают скрывать свои недостатки.

Герой не витает в особом пространстве над читателем — пространство объединяет читателя и героя. Читатель чувствует свою близость к тому, что происходит в литературном произведении, а поэтому сочувствует маленьким людям с их часто маленькими же житейскими тревогами. Впервые в русской литературе грехи этих людей встречали не осуждение, а симпатию, сочувствие, сострадание. Безвольное пьянство и азарт игры в «зернь» вызывали лишь сострадательную усмешку. Однако беззлобие в отношении одних оборачивалось величайшей злостью против других, которые «внидоша в труд» бедных, «черт знает на что деньги берегут» и не дают есть голым и босым.

Процесс падения условности искусства идет и в последующей литературе. Он идет не только от стиля к стилю, от одного литературного течения к другому, но и внутри литературных течений — особенно в недрах реализма. Условность в искусстве не исчезает, однако, полностью. Она становится только менее прямой и более сложной. Но об этом ниже.

### 3. УВЕЛИЧЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ «СЕКТОРА СВОБОДЫ»

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

В самом деле, литературное творчество сочетает в себе 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, «окаменелых эпитетах», «бродячих сюжетах», традиционных темах, мотивах, образах и т. д. Свобода же в литературном творчестве — это предоставляемые литературой возможности творческого выбора среди этих традиционных средств, тем и идей и возможности создания новых.

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

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

Начнем со средневековой литературы. Новые произведения в средневековой литературе синтезируются в соответствии с жанровыми нормами, с традицией, с литературным этикетом (представлениями о том, что допускается и что не допускается в литературе литературным «приличием»). Имея в виду весь опыт средневековой китайской литературы, Б. Рифтин пишет: «Средневековый писатель подобен шахматисту, который, зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске».<sup>14</sup> Жанры, традиционные формы и «правила» литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений. Создаваемый этими матрицами консерватизм литературного творчества увеличивает в средние века «генетическую деятельность» литературы, но одновременно уменьшает выбор нового, сужает рамки творчества. Поэтому в средневековой литературе количество рождений новых произведений выше, чем способность создавать новое и высокое качество.

В самом деле, в средневековой литературе поразительно высока «рождаемость». Новые произведения легко создаются на основе старых, и эти новые произведения как бы не отделены полностью от старых, находятся с ними в некотором симбиозе. В средние века создаются многочисленные «неповоротливые» компилятивные произведения — произведения-«монстры», в которых соединяются несколько других произведений, с несколькими началами и несколькими завершениями, произведения разнородные по стилю, принадлежащие нескольким авторам. Б. Рифтин пишет: «... сред-

---

<sup>14</sup> Б. Рифтин. Метод в средневековой литературе Востока. — Вопросы литературы, 1969, № 6, стр. 93. К этому же сравнению с шахматной игрой любил прибегать М. К. Азадовский в своих лекциях по фольклору. Фольклор еще более традиционен, чем средневековая литература.

невский автор больше делает свое произведение, чем творит его, как современный художник».<sup>15</sup> Он же подчеркивает роль имитации в средневековых литературах и в литературном этикете средневековья.

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

XVII век был веком необычайной пестроты литературных жанров. Наряду со средневековыми жанрами, основанными на принципах их употребления в церковном, государственном и частном обиходе (жанры средневековой литературы в той или иной мере имели «деловую» предназначенность), возникают новые жанры, рассчитанные только на частное индивидуальное чтение. Те и другие существуют одновременно. Так, например, наряду с подлинными дипломатическими посланиями появляются послания «подложные», вымышленные, предназначенные для развлекательного чтения.<sup>16</sup> Создается, например, занимательная переписка Ивана Грозного с турецким султаном. Наряду с подлинными дипломатическими отчетами русских послов — так называемыми «статейными списками» — создаются вымышленные статейные списки Сугорского и Ищеина. Деловые документы все чаще составляются в расчете на их прочтение многими читателями. Возникают пародии на деловые документы, на судебные процессы («Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякином суде»), на богослужение («Служба кабаку»), на путники и дорожники, даже на лечебники («Лечебник на иноземцев»). Возникает сатира и сатирические жанры.<sup>17</sup> Появляется систематическое стихотворство и многочисленные стихотворные жанры. Зарождается театр и драматургия с ее особыми жанрами. Фольклор осознается как особый вид словесного творчества и начинает записываться. Вместе с тем возникают первые книжные подражания фольклору и его жанрам: песни, написанные для Ричарда Джемса, лирические песни Квашнина-Самарина, «Повесть о Горе Злочастии». Разно-

<sup>15</sup> Б. Рифтин. Метод в средневековой литературе Востока, стр. 86.

<sup>16</sup> М. Д. Каган. 1) «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века. — Труды ОДРЛ, т. XI, М.—Л., 1955; 2) Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. — Труды ОДРЛ, т. XIII, М.—Л., 1957; 3) Русская версия 70-х годов XVII в. переписки запорожских казаков с турецким султаном. — Труды ОДРЛ, т. XIV, М.—Л., 1958; 4) Легендарный цикл грамот турецкого султана к европейским государям — публицистическое произведение второй половины XVII в. — Труды ОДРЛ, т. XV, М.—Л., 1958.

<sup>17</sup> В. П. Адрианова-Перетц. У истоков русской сатиры. — Русская демократическая сатира XVII века, стр. 137—187.



образятся исторические жанры, которые все больше и больше входят в развлекательное чтение. Появляются историко-фантастические повести, вроде «Сказания о начале Москвы»,<sup>18</sup> летописи приобретают характер связного исторического повествования, не только рассказывающего об истории той или иной области (например, Сибири), города, исторического лица, но и осмысляющего эту историю, преподносящего ее в литературно украшенной форме. Возникают плутовские повести (повесть о «плуте» Фролке Скобееве), приключенческие повести. Все богаче становится литература легенд. Возникает мемуарная литература.

Однако начало необходимости еще очень велико даже в литературе XVIII в. из-за жесткой системы поэтического искусства, наличию в классицизме различных правил, «единств», регламентаций, различных уровней литературного языка («учение о трех стилях»), недостаточности развития индивидуального начала и т. д.

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

«Степени свободы» резко возрастают в реализме. Отмечу такие явления, как развитие индивидуальных стилей, сближение литературного языка с формами обыденной и деловой речи, вторжение в область запретных для литературы тем, снижение роли трафаретных форм, возрастание поисков нового во всех сферах литературного творчества, стремление воздействовать на читателя непривычными ассоциациями и различными «остранениями».<sup>19</sup>

Расширение потенций свободы за счет введения в литературу новых и новых форм — хотя бы из деловой письменности — характерно не только для древней русской литературы, но и для литературы нового времени, где рамки жанров не становятся столь стеснительными, как в средневековой литературе, и где жанры изменяются и эволюционируют довольно свободно в пределах эстетических требований.

Так, например, в литературу XVIII и XIX вв. вводится жанр частной переписки, частных дневников, личных записок, заметок и т. д.

Процессы введения нелитературных жанров в литературу в творчестве Пушкина хорошо прослежены, например, Ю. Тыняновым. Последний, резюмируя свое исследование «Пушкин», писал: «Бесполезны догадки о том, что делал бы Пушкин, если бы в 1837 г. не был убит. Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и скорости. Литературная его

---

<sup>18</sup> Повести о начале Москвы. Исследование и подготовка текстов М. А. Салминой, М.—Л., 1964.

<sup>19</sup> Отмечу, что явление «остранения» (т. е. изображения странным, необычным того или иного явления) присуще не литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма.

форма перерастала свою функцию, и новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их».<sup>20</sup>

Очень важен и еще один момент. «Сектор необходимости» особенно велик в литературах отстающих, там, где необходимо догнать другие литературы. В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами. Необходимость возрастает на «догонах». Она облегчает эти «догоны», как облегчает путь лыжнику лыжня, проложенная идущим впереди лыжником. При прокладывании же новых путей естественно возрастает значение «сектора свободы», увеличивается творческий выбор, движение вперед становится более трудным. Это увеличение «сектора свободы» в передовых литературах одновременно — и следствие передового положения литературы, и условие ее движения вперед.<sup>21</sup> Переход из положения «догона» в положение лидирования обязывает к резкой перестройке всего движения вперед на началах свободы.

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

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

Для каждого периода существует свое оптимальное соотношение сектора свободы и сектора необходимости. Мы видели эти различия обоих секторов в литературах догоняющих и передовых.

Тем не менее процесс увеличения «сектора свободы» и постепенное ограничение «сектора необходимости» в историко-литера-

<sup>20</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1968, стр. 165.

<sup>21</sup> Эта мысль подсказана мне известным советским экономистом В. В. Новожиловым.

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

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

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

#### *4. ВОЗРАСТАНИЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА В ЛИТЕРАТУРЕ*

Возьмем другую линию литературного развития. От начала развития литературы и до современности протягивается линия возрастания личностного начала в литературе. Это также тема для большой монографии.

Развитие личностного начала, «раскрепощение личности» в древней русской литературе идет по многим путям. Это даже не одна линия, а множество линий, множество нитей, свивающихся в проч-



нейшие канаты, крепящие единство историко-литературного процесса.

Авторское начало, личная точка зрения автора, представления об авторской собственности и неприкосновенности текста произведения автора входят в литературу постепенно, происходит индивидуализация стиля и многое другое.

В самом деле, личность автора сказывалась в художественном методе средневековой литературы значительно слабее, чем в литературе нового времени. Причины тому две. С одной стороны, постоянные последующие переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры и авторских взглядов. С другой же стороны, сами авторы средневековья в условиях традиционного творчества имели гораздо меньше возможности к самовыявлению, чем авторы нового времени. Индивидуальность была скована традицией.

В литературе древней Руси большую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Различия стилей в древней русской литературе главным образом жанровые. Каждый жанр требовал своего стиля: летопись — своего, торжественная проповедь — своего. Своих особых стилей требовала учительная проповедь, житие проложное, житие минейное и т. д. Один и тот же автор способен был прибегать к разному методу изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отделяется и от того и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

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

Правда, авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью уже в XVI в. в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека: Иван Грозный — это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменным 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 выявляет сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего. Это сильная личность, но зато жестоко подавлявшая личностное начало в других и убивавшая в корне ренессансное начало.

События «Смуты» начала XVII в. перемешали общественное положение людей. И родовитые и не родовитые люди стали играть значительную роль, если только они обладали способностями политических деятелей. Поэтому и положение автора не стало иметь уже того значения, что раньше. Каждый автор стал стремиться к самовыявлению, иногда самооправданию, начал писать со своей сугубо личной точки зрения.

Авраамий Палицын, князь Иван Хворостинин, князь Семен Шаховской пишут свои произведения о «Смуте» в целях самооправдания и самовозвеличения. У них были чисто личные причины для составления своих произведений. В их сочинениях проникает элемент автобиографизма. Они даже и не скрывают, что высказывают не объективную точку зрения на события, а сугубо субъективную — личную. В своих «Словесах дней и царей и святителей московских» Иван Хворостинин дает характеристику тем деятелям «Смуты», которые были ему лично знакомы. Авторы повестей о «Смуте» — участники событий, а не только их свидетели. Поэтому они пишут о себе и о своих взглядах, оправдывают свое поведение, ощущают себя не только объективными историками, но в какой-то мере и мемуаристами.

Позиция мемуариста появляется даже у агнографа. Сын Иулиании Осоргиной — Дружина Осоргин — пишет житие своей матери с позиций человека, близкого Иулиании.

Автобиографии составляют во второй половине XVII в. многие деятели этого времени: Епифаний и Аввакум, игумен Полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич.<sup>22</sup> Автобиографическими элементами полны стихи Симеона Полоцкого и справщика Савватия.

---

<sup>22</sup> См.: С. Голубев. История Киевской духовной академии, вып. I, приложение 74—79 — текст автобиографии. Киев, 1886. Об Игнатии см.: А. И. Белецкий. Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого. — Сб. ОРЯС, т. 101, № 3, Л., 1928.

ализацией литературного творчества и проникновением в него исторического сознания. Но чем дальше, тем больше личность автора-романтика, поэта-романтика становится как бы компонентом его творчества. Поэты-романтики — Байрон, Шелли, Китс, а в России Лермонтов — творят свою биографию, как они творят и свои произведения.

Это творчество самого себя, своего авторского образа становится существенной частью их поэтического творчества вообще.

Самовыражение автора еще шире и глубже в реализме. Индивидуальный стиль, индивидуальные взгляды автора на мир, его мироощущение крайне важны в реализме, хотя и не носят того оттенка субъективизма, который столь типичен для романтизма. Рост индивидуального начала в стиле идет параллельно с ростом авторского самосознания и авторского начала в творчестве писателей-реалистов. Индивидуальное своеобразие авторов-реалистов значительно сложнее, глубже и разнообразнее индивидуального своеобразия романтиков.

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

Чувство авторской собственности с трудом пробивается до XVII в. и только в XVII в. получает первую, более или менее прочную основу. Однако и в классицизме, в журналистике XVIII в. оно совсем еще иное, чем в XIX в. Это хорошо известно специалистам по XVIII веку. Недостаточность чувства авторской собственности, как и неразвитость индивидуального стиля в классицизме, были в свое время показаны Г. А. Гуковским.<sup>26</sup>

В частной беседе известный советский фольклорист К. В. Чистов предложил мне следующую схему развития представлений об авторской собственности. Сперва это собственность только на рукописи. Затем к этому прибавляется собственность на литера-

---

<sup>26</sup> См. об этом в заключительной части уже цитированной статьи Г. А. Гуковского «К вопросу о русском классицизме»: «Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея в виду приумножить красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора» (сб. «Поэтика», IV, стр. 146). Ср. аналогичное, но еще более резко выраженное отношение редакторов-переписчиков к чужому тексту в древней русской литературе.



турное произведение (в XVI—XVII в. появляется уже достаточно четко обозначенный автор). В XIX в. к этому присоединяется чувство собственности на литературные сюжеты. И, наконец, создается представление о собственности на те или иные вновь вводимые изобразительные средства (появляются понятия, вроде следующих: «ахматовская строка», «ахматовская интонация», «есенинский образ» и т. п.). Следовательно, представление о собственности усложняется. Собственностью могут становиться не только материальные, но и чисто духовные ценности.

С развитием личностного начала в литературе согласуется и появление в ней писателей профессионалов. Первые черты профессионализма мы находим в России в XV в. (они заметны, например, у Пахомия Серба), но впервые профессиональный писатель, живущий за счет своих литературных заработков, появляется только в XVII в. (например, Симеон Полоцкий, Карион Истомин и мн. др.).<sup>27</sup> Развитие литературного профессионализма продолжается и в XVIII, и в течение всего XIX века.

Характерно, что развитие личностного начала в писательском творчестве находит себе поддержку в развитии личностного начала у литературного героя. До XVII в. литературный герой действует и мыслит как представитель своей социальной группы. Князь не порывает с этикетом своей среды, этикетом поведения и этикетом высказываний. То же самое — монах, епископ, купец. И только в XVII в. литературные герои начинают действовать по-своему, в зависимости от своего характера. Вместе с эмансипацией человеческой личности возрастает и ценность человеческой личности в литературе самой по себе, независимо от ее официального положения в обществе. Это также достаточно определенно выступает в русской литературе XVII в., особенно в литературе городского посада, в «Повести о Горе Злочастии», в «Житии» Аввакума. Это возрастание ценности человеческой личности, даже «падшей», греховной, погрязшей в пьянстве, разврате, азартных играх, продолжается и за пределами XVII в. Идея ценности человека самого по себе составляет одну из основных идейных линий русской литературы нового времени — XIX века.

Новый герой литературных произведений XVII в. не занимает прочного и самостоятельного общественного положения: то это купеческий сын, отбившийся от занятий своих степенных родителей (Савва Грудцын, герой «Повести о Горе Злочастии»), то спившийся монах, то домогающийся места иерей и т. д. Отнюдь не случайно появление в литературных произведениях XVII в. огромного числа неудачников или, напротив, героев, которым, что называется, «везет», — ловкачей вроде Фролки Скобеева или

---

<sup>27</sup> См.: А. М. Панченко. О русском литературном быте рубежа XVII—XVIII вв. — Литература и общественная мысль древней Руси. Труды ОДРА, т. XXIV, Л., 1969, стр. 267—271.

«благородных» искателей приключений вроде Еруслана Лазаревича. Эти люди становятся зятьями бояр или купцов, легко женятся на царских дочерях, получают в приданое полкоролества, переезжают из государства в государство, попадают к морским разбойникам или оказываются на необитаемом острове, чтобы быть счастливо вызволщенными и оттуда. Вновь оживают сюжеты еллинистического романа.<sup>28</sup> Образуется как бы перекличка эпох. Фатальная неудачливость или фатальная, напротив, удачливость героев позволяет развивать сложные и занимательные сюжеты старого, эллинистического типа, но для XVII в. совершенно нового характера.

Что же такое эта фатальность в судьбе героя XVII в.? Это явление новое и тесно связанное, как это ни странно, опять-таки с освобождением личности, с ее эмансипацией от опеки рода и корпорации.

В русской литературе предшествующих веков по преимуществу отразились представления о судьбе рода. Судьба владеет всем родом, к которому принадлежит герой, и идеи индивидуальной судьбы еще не развились. Судьба не была еще персонифицирована, не приобрела индивидуальных контуров, не прикрепилась к одному человеку. Эти представления о родовой судьбе явны в летописи. Так, князя избирают или изгоняют жители Новгорода, сообразуясь с его принадлежностью к определенной княжеской линии. Предполагается, что князь будет идти по пути своих дедов и отца, придерживаясь их политической ориентации.

Эти представления о родовой политике и родовой судьбе служили средством художественного обобщения в «Слове о полку Игореве». «Слово» характеризует внуков по деду. Образ внуков воплощается в деде. «Ольговичи» характеризуются через их деда — Олега «Гориславича», полоцкие князья «Всеславичи» — через их родоначальника Всеслава Полоцкого. Именно поэтому Олегу и Всеславу уделяется в «Слове» так много внимания. Рассказы «Слова» об Олеге и Всеславе кажутся иногда современным исследователям историческими отступлениями, слабо оправданными вставками. На самом деле рассказы об Олеге и Всеславе — это характеристики «Ольговичей» и «Всеславичей». Автор «Слова» прибегает к изображению потомков через рассказ об их родоначальниках, и при этом для изображения их фатальной «неприкаянности».

В эти первые и в последующие века судьбу героя определяет не только принадлежность его к определенной родовой линии, но и принадлежность его к определенной общественной корпорации. Герой ведет себя так, как должен вести себя в определенных обстоятельствах князь, монах, иерарх церкви, проповедник и т. д.

<sup>28</sup> См. сб.: Поздняя греческая проза. Составление, вступительная статья и примечания С. В. Поляковой, М., 1960.

«Литературный этикет» средневековья утверждает власть корпорации над личностью. Это обстоятельство очень важно для понимания самого духа средневекового этикета, повторяемости сюжетов, мотивов, средств изображения, известной косности литературного творчества, варьирующего и комбинирующего ограниченный набор художественных трафаретов.

В XVII в. с развитием индивидуализма судьба человека становится его личной судьбой, она «индивидуализируется». Судьба человека оказывается при этом как бы его вторым бытием и часто даже отделяется от самого человека, персонифицируется. Эта персонификация происходит тогда, когда внутренний конфликт в человеке — конфликт между страстью и разумом — достигает наивысшей силы. Конфликт между страстью и разумом часто оборачивается также конфликтом между человеческой личностью и его судьбой. Человек в какой-то мере начинает сопротивляться фатуму. Он сознает, что подвергается насилию, хочет изменить свою судьбу, жить иначе, лучше. Предшествующая литература не знает такого конфликта. Никто не борется против родовой судьбы, не вступает в конфликт с родовой традиционной политикой, с родом, с этикетом корпорации. Личность там растворена, она себя не осознает как противостоящую той среде, к которой принадлежит. Только с появлением индивидуальной судьбы стал возможен и бунт личности против этой судьбы, стало возможным ощущать судьбу как насилие, как беду и горе. Вот почему судьба человека воспринимается теперь как его второе бытие и часто отделяется от самого человека, персонифицируется, приобретает почти человеческие черты. Судьба отнюдь не прирождена человеку, она появляется иногда в середине его жизненного пути, вместе с какой-либо страстью, «привязывается» к человеку, преследует его. Она приходит к человеку извне, становится злым, враждебным началом, а иногда выступает в образе беса. В «Повести о Горе Злочастии» Горе возникает перед молодым человеком только на середине его жизненного пути. Оно сперва является ему в ночном кошмаре, как порождение его собственного воображения. Но затем внезапно, из-под камня, предстает перед ним наяву в момент, когда молодец, доведенный до отчаяния пороками, нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Судьба и смерть близки! Судьба-Горе требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно преследует его. Горе — и двойник молодца, и враг молодца, и его доброжелатель. Оно обладает необыкновенной «прилипчивостью» — наглой и ласковой, веселой и страшной одновременно. Уйти от Гора невозможно, как нельзя уйти от своей тени, но вместе с тем Горе-судьба — постороннее начало, избавиться от которого молодец стремится всю жизнь. Горе показано как существо, живущее своей особой жизнью, как привязчивая сила, в своем роде могущественная, которая «перемудрила» людей и «мудрые» и «досу-



жае» молодца. Молодец борется с самим собой, но не может преодолеть собственного безволия и собственных страстей, и вот это ощущение ведомости чем-то посторонним вопреки голосу разума и порождает образ Гора. Избыть Горе, освободиться от беса можно только с помощью другого внешнего для человека начала — божественного вмешательства, и вот Молодца избавляет от Гора монастырь, возвращение в лоно корпорации, отказ от личности.

Родовые муки эмансипирующегося личностного начала принимали разные формы. Еще более многозначителен в отношении своей сюжетной и идейной роли бес в «Повести о Савве Грудцыне». Бес также возникает перед Саввой внезапно, как бы вырастая из-под земли, тогда, когда Саввой полностью, вопреки рассудку и как бы извне, овладевает страсть и когда он окончательно перестает владеть собой. Савва носит в себе «великую скорбь», этой скорбью он «истончи плоть свою». Бес — порождение его собственного воображения и собственной страсти. Он является как раз в тот момент, когда Савва подумал: «... еже бы паки совокупитися мне с женом оною, аз бы послужил дьяволу». Прилипчивость судьбы здесь получает свое материальное воплощение: Савву с его судьбой-бесом связывает «рукописание», письменное обещание отдать дьяволу душу. Возникает сюжет «Фауста», кстати вышедший из общих корней: старинная новогреческая, вернее раннехристианская повесть об Елади, продавшем дьяволу душу, породила и «Повесть о Савве Грудцыне» и через множество западных промежуточных звеньев — легенду о докторе Фаусте. Эллинистические сюжеты возрождаются на Руси в эпоху своеобразного русского Возрождения XVII в. и ведут к осознанию ценности личности.

Злое и упорно сопротивляющееся начало становится постепенно началом более общим и более жестоким... Личность самоопределяется в борьбе, в утверждении своего благополучия, а потом в утверждении своих взглядов, своих идей, против идей господствующих, властвующих, гнетущих свободу личности с помощью государства, церкви, различного рода разжиревших и раздобривших «особей», лишенных, однако, личностного начала и цепляющихся только за свое положение. И с этой точки зрения борьба Аввакума с государством и церковью, с людьми благополучными и косными — это только новый этап борьбы за освобождение человеческой индивидуальности. Освободившись, сама эта личность грозит начать угнетать других. Но здесь «Житие» протопопа Аввакума стоит на грани новой трагедии — трагедии индивидуализма.

В связи с развитием личностного начала в авторстве и литературе следует обратить внимание и на следующее немаловажное явление: на все возрастающую роль в литературе личной одаренности писателя.

В народном искусстве личная одаренность творца ограничена традиционностью. Она не может подняться до высот гениальности. Гений возможен только в искусстве с развитым личностным началом.

Вряд ли возможна народная вышивальщица, которая поднялась бы до степени гениальности Рембрандта или Веласкеза. Встречаются талантливые сказители, но гениальных сказителей не бывает. Как бы компенсируя этот недостаток, традиционное искусство не может испытывать тех «провалов» и неудач, которые знает искусство личностное. Так, например, любое произведение народного искусства, если только оно действительно подлинно народное, не может опускаться до безобразия, до безвкусицы и до пошлости. Народное произведение может быть более или менее бесцветным и маловыразительным, но не антихудожественным. На это обстоятельство как-то мало обращали внимания. Поэтому традиционное искусство имеет почти повсеместный успех. Подлинное произведение народного искусства почти всегда ценно, почти всегда красиво. Это хорошо знают даже собиратели прялок, кружев, вышивок и резьбы.

На грани перехода традиционного народного искусства к искусству личностному появляются первые даровитые сказители, плакальщицы, сказочники: Трофим Рябинин, Мария Кривополенова, Арина Федосова, Анна Барышникова и др.

На грани перехода народного героического эпоса к письменному творчеству появляются гениальные творцы: автор «Песни о Роланде», автор «Слова о полку Игореве».

Однако в целом традиционная древняя русская литература не знает гениев. Искусство древней русской литературы носит традиционный характер. Она близка в этом отношении к фольклору. Отдельные талантливые древнерусские писатели не могут еще в силу традиционности своего творчества подняться до высот гениальности: ни Кирилл Туровский, ни Владимир Мономах, ни автор «Моления Даниила Заточника»...

Только в XVII в. вместе с ломкой традиционных форм содержания, стиля и языка литературы появляется гениальный автор — Аввакум, который принадлежит личностному искусству в гораздо большей степени, чем традиционному.

В XVIII в. в классицизме резко увеличиваются возможности авторского самовыражения, и появляются Ломоносов, Державин. И все-таки жизнь их, их биографические обстоятельства имеют меньшее отношение к их творчеству, чем биографии поэтов-романтиков, особенно романтиков-революционеров, романтиков-борцов и бунтовщиков. Поэтому жизнь и творчество неотделимы ни у Лермонтова, ни у Баратынского. Реализм представляет собой еще большую связь стиля и личности. Вот почему в творчестве таких реалистов, как Достоевский или Толстой, такую важную роль играют их личности.

Личность писателя это не совсем то, что образ писателя или образ рассказчика, но они связаны. Потребность в личностном освещении своего произведения так велика, что автору приходится не только отражать свою личность, но и создавать свой образ, дабы мотивировать этим образом особенности избранного им стиля и содержания.

С ростом личностного начала в литературе растут возможности для самовыражения гения. Гений появляется на сравнительно позднем этапе литературного процесса. Гений — результат исторического развития, это явление историческое, а не вневременное. Гении ведут развитие искусства, однако само развитие искусства ведет к появлению гениев и способствует их самовыявлению, создает все более индивидуальные «типы гениев». Гении различны на различных стадиях развития общества.

Если мы обратим внимание на то, что личностное начало из всех литературных течений сильнее всего представлено в реализме, то мы должны будем заметить и то, что линия литературного развития в области индивидуального начала совпадает с линией литературного развития в области смен литературных направлений, в области снижения удельного веса условности в литературном творчестве.

##### *5. РАСШИРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ ЛИТЕРАТУРЫ*

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

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь между средой, в которой разворачивается действие произведения, с самым типом повествования. Вот, например, жития святых. В основном святые в древней Руси были либо рядовыми монахами (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархами церкви (епископы, митрополиты), либо князьями-воинами и князьями мучениками. Соответственно делились и типы агнографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

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



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

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

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами. Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и черного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдатаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия сближало изображение и изоб-

ражаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга «возможностей» литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

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

Дело заключается не только в простом введении в литературу людей «низшего» социального круга, но и в развитии их социальных характеристик. В новой русской литературе особенное значение в этом отношении имеют 20—30-е годы XIX в. Д. Е. Максимов пишет о «резко обозначившемся тогда повороте литературы к изображению простых людей». Он отмечает: «В литературе 30-х годов социальная характеристика простого человека становится несравненно конкретней, чем в произведениях предшествующего периода. При этом образ простого человека у передовых писателей тех лет, выполняя в их творчестве до известной степени одну и ту же идейную функцию, сплошь и рядом наполнялся весьма различным социальным содержанием. Так, например, в „Повестях Белкина“ выведены: мелкий служащий — станционный смотритель и ремесленник — гробовщик. В повести В. Нарезного „Горкуша, малороссийский разбойник“ (1825), в повести „Нищий“ (1832) М. Погодина главные герои — крепостные крестьяне. В „Дмитрии Калинин“ Белинского (1830—1831), в „Именинах“ (1835) Н. Павлова, в „Художнике“ (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повести Погодина „Черная немочь“ (1832) и Марлинского „Мореход Никитин“ (1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков».<sup>29</sup>

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

---

<sup>29</sup> Д. Е. Максимов. Образ простого человека в лирике Лермонтова (К постановке вопроса). — Ученые записки Ленингр. гос. пед. инст., Факультет языка и литературы, вып. 3 (т. IX), Л., 1954, стр. 144.

Есть еще одна линия в развитии литературы, которая требует особенно внимательного к себе отношения и которую я могу только предложить для изучения. Это линия расширения мирового опыта литературы. Национальные литературы никогда не развивались в одиночку и в изоляции от других литератур. Никогда не была изолированной и русская литература. Она родилась из внутренних потребностей, но при участии произведений, перенесенных к нам непосредственно из Болгарии и из Византии через Болгарию. Она с самого начала была связана с литературами западнославянскими, с литературой Сербии. В ее составе были произведения, общие всем литературам Европы: не только сочинения общехристианские (священное писание, сочинения отцов церкви, жития святых, возникшие до разделения церквей, частично сочинения богослужебные), но и такие «светские» произведения, как «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Физиолог» и пр.<sup>30</sup> Общими для литературы Руси со странами средневековой Европы были и многие жанры: хроники, жития святых, разные типы проповедей, сборники изречений, повести, многие богослужебные жанры и т. д. Но все-таки опыт, который имела русская литература, был опытом ограниченных географических границ. Это была литература, тесно связанная с определенным районом Европы. Европейские связи русской литературы расширяются в XV, XVI и XVII вв. В сферу используемого литературного опыта вводится Кавказ, Украина, Белоруссия, Польша и Чехия.<sup>31</sup> В XVIII в. в круг литературного опыта вводится вся Европа: Германия, Франция, Англия, Италия. Идет и расширение хронологических границ: в русские литературные традиции входит античность. В XIX в. новый пересмотр и новое расширение хронологических и географических границ. И наконец — наше время с его всемирно-историческим литературным опытом. Для использования всех традиций и всего опыта сейчас, в условиях социалистических стран, фактически нет границ — ни национальных, ни временных. Мы не только имеем возможность учесть художественные ценности африканских или азиатских народов, но и глубже, с помощью литературоведения, проникнуть в ценности собственного прошлого или прошлого других стран, в ценности, создаваемые литературами народов СССР.

<sup>30</sup> Характеристику переводной литературы XI—XV вв. см.: Н. А. Мерсерский. 1) Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. — Труды ОДРЛ, т. XX, М.—Л., 1964, стр. 180—231. 2) Искусство перевода Киевской Руси. — Труды ОДРЛ, т. XV, М.—Л., 1958.

<sup>31</sup> См.: А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси. М., 1903; М. Н. Сперанский. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.



Соседство литератур делает возможным ускоренное развитие отдельных литератур и преодоление их некоторых ограниченностей. Эти возможности еще не реализуются, но они все больше и больше расширяют «степени свободы» литературы, возможности ее творческого выбора. И не будет ничего удивительного в том, что эти возможности смогут быть вскоре реализованы.

Теряются ли в этом расширении истории мировой литературы ее национальные особенности? И что такое эти национальные особенности? Вопрос этот очень сложный. Во всяком случае, отмечу, что представление о том, что национальные особенности, вначале очень сильные, с течением веков прямолинейно стираются — неверно. Древняя русская литература накапливала национальные особенности. Этот процесс достиг своего апогея в XVII в. — в пору образования русской нации. Затем процесс шел неровно. Какие-то стороны литературы теряют национальные особенности с расширением литературного горизонта. Это в первую очередь познавательная сторона литературы. Но в чисто художественном отношении литература не теряет своих национальных особенностей. Она углубляет их и усложняет. В будущем национальная ограниченность литератур должна исчезнуть, национальные же ценности — оплодотворить опыт литератур всех стран. Национальное своеобразие каждой литературы, имевшее ценность только для этой национальной литературы, должно стать ценностью мирового порядка, стать опытом всех литератур, войти в мировые исторические традиции.

Исчезновение наций и освобождение национальных ценностей от их национальной ограниченности социально детерминировано. Эти ценности должны войти в социалистическое начало жизни и стать достоянием всех. Об этом писал Ленин. Он писал, что «социализм целиком интернационализирует» национальную культуру, беря «из каждой национальной культуры исключительно ее последовательно демократические и социалистические элементы».<sup>32</sup>

\*

Выше я отметил всего лишь шесть линий развития, охватывающих литературу на большом протяжении времени. Но этих линий может быть намечено гораздо больше.

При этом я хочу указать еще на то, что общие линии в развитии литератур могут быть открыты на разных уровнях: они могут быть очень общими и значительными и очень частными и, казалось бы, малосущественными. Для примера укажу на еще одну вероятную линию развития, требующую своего внимательного изучения.

---

<sup>32</sup> В. И. Ленин. Тезисы по национальному вопросу. — Полн. собр. соч., т. 23, стр. 314—322.

Любое литературное произведение не представляет собой законченного и застывшего в своей законченности «материализованного» факта. Оно является совокупностью различных процессов — системой, в которой постоянно происходят разнообразные упорядоченные изменения. Две группы главных процессов могут быть отмечены в произведении: изменение высшей формы произведения, его текста и изменение его восприятия читателями в зависимости от изменения окружающей действительности (процессы устаревания или актуализации его содержания и пр.). И вот — любопытное историко-литературное явление. В средние века неустойчива по преимуществу внешняя форма произведения. Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние произведения на ту же тему.<sup>33</sup> Средневековое произведение, подобно простейшим организмам, не знает индивидуальной смерти. Организм не умирает, а переходит в другой организм. Однако содержание произведения стремится к тому, чтобы касаться «вечных» тем или рассматривать временные, преходящие, исторические явления с позиций вечности. Авторы средневековых произведений стремятся повторять уже известные читателям темы и сохранять устоявшееся отношение читателя к тем или иным персонажам. Если к какому-либо историческому персонажу утвердилось отношение как к злодею, то он будет из произведения в произведение именно злодеем — вечно гореть в «адском» огне читательской ненависти. Средневековый писатель и средневековый читатель не терпят изменения своего отношения к персонажам, темам, идеям.

В новое время может быть отмечено обратное явление. Внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме». Хотя, конечно, не может освободиться от того несомненного и обостренно воспринимаемого современным читателем факта, что оно является результатом процесса, результатом некоей творческой истории, связано с тем или иным определенным периодом литературы, определенным автором и определенным этапом творчества последнего. Современные текстологи, усиленно настаивающие в своих исследованиях на необходимости соблюдать последнюю авторскую волю относительно произведения нового времени (к средневековым произведениям их требования, разумеется, не могут относиться), отлично отражают это стремление нового времени утвердить «вечность» и неизменяемость внешней формы литературного произведения. В этом отношении они выражают тенденции нашего времени.

---

<sup>33</sup> См. подробнее: Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVI вв., М.—Л., 1962, стр. 40 и сл.

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

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

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

\*

Выше мы молчаливо предполагали, что развитие литературы совершается более или менее ровно, без существенных замедлений, ускорений, возвращений назад или временных изменений направления. Сейчас уместно поставить вопрос: насколько существенны все эти явления и насколько определяют они столбовую дорогу развития литературы. Меняется ли от них общее направление развития литературы?

Прежде всего о замедлениях и «перерывах». Русская литература знает два таких замедления. Но оба эти замедления разной природы. Первое такое «замедление», открытие которого принадлежит Я. С. Лурье,<sup>34</sup> произошло в XVI в. под влиянием борьбы

<sup>34</sup> Я. С. Лурье. 1) Судьбы «Повести о Дракуле» в XVI—XVII вв. — Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье, М.—Л., 1964, стр. 73—74; 2) О путях развития светской литературы в России и



с ересями в первой половине XVI в. и попыток правительства Грозного направить в середине XVI в. развитие литературы по пути больших «обобщающих» литературных предприятий. Во второй половине XVI в. развитию литературы препятствовал политический террор. В результате, как отмечает Я. С. Лурье, в литературе резко уменьшилось число собственно литературных произведений. Я лично думаю, что это замедление имело и более широкие последствия, затруднив появление в России такой необходимой стадии в развитии духовной культуры, как ренессанс. Наверстывать это замедление пришлось в XVII в. русскому барокко. Последнему пришлось принять на себя многие функции ренессанса, переменить свой характер.

Направление в развитии литературы в общем не изменилось; литература только лишилась ярких писательских индивидуальностей. Их было меньше, чем могло бы быть при нормальном развитии ренессанса и барокко. Аввакум? — но он один. «Повесть о Горе Злочастии»? — но мы даже не знаем ее автора.

Второе замедление произошло при Петре. Эпоха Петра лишена более или менее значительной литературы, как и гениальных зодчих и живописцев. Это перерыв в развитии литературы, но несомненно более короткий, чем в XVI в. И природа его другая. Эпоху Грозного и эпоху Петра нельзя отождествлять по своему характеру, как это иногда делалось. Эпоха Грозного — эпоха искусственно оборванного развития литературы. Эпоха Петра — творческая эпоха. Замедление в развитии литературы произошло потому, что силы нации были поглощены государственным строительством, развитием науки, техники. Эта эпоха была остановкой перед прыжком. После прыжка литература продолжала развиваться, и при этом ускоренными темпами. Изменилось ли при этом направление? Многим так и казалось. Казалось, что литература резко изменила свой характер. Да, так получилось, потому что сравнивались и выяснялись не направления, а литературы в целом как некие застылости: древняя литература сравнивалась в своем типе с литературой нового времени. В лучшем случае сравнивались два века — век XVII и век XVIII. Но при этом литература бралась как таковая. Это две совсем разные литературы. Впрочем, не совсем. Между ними гораздо больше общего, чем кажется. Если же мы рассмотрим не литературы двух эпох как некие единства, а возьмем только те направления, по которым двигалась русская литература в XVII в., и сравним с направлениями, по которым двигалась литература в XVIII в., то результат будет совершенно противоположный: и в XVII в., и в XVIII в. русская литература движется в одних и тех же направлениях. Направления не изменились. Линии раз-

---

у западных славян в XV—XVI вв. — Труды ОДРЛ, т. XIX, М.—Л., 1963, стр. 283—284.

вития, типичные для XVII в., продолжались и в XVIII в. Все шесть линий, намеченные нами выше, возникли до XVII в., продолжались в XVII в., были подхвачены в XVIII в. и переданы, как эстафета, в век XIX.

В развитии литературы бывают не только перерывы или замедления, но и скачки, вернее — перескакивания через определенные фазы в развитии литературы. Об этих скачках и «перескоках» напомнил нам Г. Д. Гачев в своей книге об ускоренном развитии литературы.<sup>35</sup> Дело, конечно, не только в том, что та или иная из литератур может ускоренно проходить некоторые фазы в «нормальном» развитии литературы, например — ускоренно пройти фазу классицизма или романтизма, а в том, что она вообще может быть лишена классицизма, а развиться непосредственно от средневековья к романтизму или прямо к реализму. Перед нами не «ускоренное» развитие через некоторые стадии, а скачок через них.

Но почему это бывает? С одной стороны, скачок вызывается общественным развитием, которое тоже совершает этот скачок (под влиянием чего и как — сейчас мы не можем входить в рассмотрение этих вопросов), а с другой стороны, скачок этот возможен потому, что литература местная и национальная развиваются не изолированно, а используют опыт других литератур. В своем скачке от средневековья к литературному развитию нового времени болгарская литература использовала опыт иностранных литератур, в первую очередь — русской. А это возможно потому, что развитие литератур, как и общественное развитие в целом, имеет в разных странах одно общее направление. Иными словами, и в случае скачка мы наблюдаем, что общее направление литературного развития не меняется. Оно только убыстрится, как бы отрывается от своей почвы, но поддерживается общим, мировым развитием литературы. Не безынтересно в связи с этим отметить, что «скачки» и «убыстрения» происходят преимущественно не в передовых литературах, а в литературах менее «самостоятельных» в своем развитии. Сейчас мы их наблюдаем в развитии литератур африканских, южноамериканских, азиатских. «Скачки» и «убыстрения» появляются там, где есть необходимость догонять и где имеется возможность использовать опыт других литератур. Литературы передовые, которые не могут использовать чужой, еще более передовой опыт, развиваются без «ускорений» и скачков. Они требуют гораздо большего «сектора свободы», необходимого для создания нового и менее необходимого для движения по проторенному пути.

Кроме перерывов и скачков, в литературном развитии имеет место и известная цикличность, спиралевидность в развитии, при которой возможны временные отступления и возвращения назад,

<sup>35</sup> Г. Д. Г а ч е в. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

хотя и на более высоком уровне. О цикличности в сменах великих стилей и литературных направлений я писал в особой статье.<sup>36</sup> Имеются и «антидвижения», противодвижения, поиски особых, боковых задач. Процесс развития сопровождается при этом временными потерями. Однако сейчас меня интересуют не временные прерывы, скачки, цикличность и антидвижения, а общее, генеральное движение литературы, идущее поверх всех направлений, не факты литературного развития в пределах тех или иных общественных формаций, а только общие линии литературного развития, связывающие и пронизывающие все сменяющие друг друга формации, не отдельные потери, которые неизбежны при движении вперед, а лишь общие изменения.

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

Порядок во всякой литературе создается сознательной идейно-эстетической деятельностью авторов и «бессознательным» консерватизмом традиционных форм и идей. Оба эти сектора колеблются в своих взаимоотношениях. Постепенно сектор «сознания» занимает все больше места, отвоевывая его у сектора «бессознательного».

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

Приведу примеры.

Литературный язык отделяется в средние века от обыденного главным образом тем, что это особый язык: латинский, церковнославянский, арабский и т. д. Эстетические свои функции литературный язык приобретает не только благодаря своей внутренней организованности, эстетическому совершенству, но и просто потому, что он условно отъединен от языка обыденного. Это попросту другой язык. Его внешняя отграниченность от языка повседневности уже сама по себе знак, сигнал для возбуждения эстетических эмоций. И чем больше в литературном языке раз-

---

<sup>36</sup> Д. С. Лихачев. Барокко и его русский вариант XVII века. — Русская литература, 1969, № 2.



вивается его внутренняя эстетическая упорядоченность, тем интенсивнее отрицает необходимость внешнего отграничения языка литературы от языка бытового. Процесс сближения церковнославянского языка литературы с обыденным языком начался уже в древней русской литературе. Он происходил урывками, на отдельных участках и сталкивался с постоянным контрастованием языка церковнославянского. Дифференциация противостояла процессу интеграции. Тем не менее процесс сближения продолжал совершаться и привел к отмиранию языка литературы как языка особого. В новое время литературный язык все время принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы, арготизмы, различные языковые образования обыденного языка. И все-таки язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.

«Состав языка русской реалистической художественной литературы, — пишет В. В. Виноградов, — неизмеримо расширяется по сравнению с предшествующей литературой. Живая русская речь в многообразных ее профессиональных, социальных и диалектных проявлениях с 30-х и особенно с 40-х годов XIX в. широким потоком хлынула в художественную литературу и стала пластической массой для лепки образов, национально-типических характеров, а также для построения диалога».<sup>37</sup>

Характерно при этом следующее: чисто внешняя отделенность литературного языка и письменной речи от языка бытового, жизненного, разговорного исчезает, но появляется внутренняя, эстетическая организованность языка художественных произведений. Язык художественных произведений — это не язык литературы в ее целом. Каждое литературное произведение индивидуально по языку, и этот язык дополнительно разнообразится по персонажам: индивидуален язык каждого персонажа.

Происходит индивидуализация языка, как и индивидуализация стиля произведений, и при этом внешняя и прямолинейная условность заменяется условностью внутренней, эстетической.

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

---

<sup>37</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 105.

То же самое можно видеть на примере жанров. Жанровые разграничения играют огромную роль в средневековых литературах — русской, западноевропейской или китайской — все равно. Жанры в средневековых литературах имеют внешние признаки. Принадлежность произведения к определенному жанру помечается иногда даже в заглавии. Жанры различаются по их практическому употреблению, по внелитературным признакам. Одни жанры употребляются в определенные моменты церковных богослужений, другие — в не менее определенных обстоятельствах монастырского быта, третьи предназначаются для историко-юридических справок и т. д. Постепенно внелитературные признаки жанров заменяются литературными. Никто не скажет, в чем состоит в новое время различие в практическом, утилитарном употреблении поэмы и романа. Его нет. Но процесс идет дальше, жанровые признаки начинают теряться и в литературной сфере. Остается и возрастает одно — эстетическая отграниченность художественного произведения от нехудожественного. Это особенно заметно для тех, кто хорошо знаком со средневековой литературой, где литературные жанры выполняют естественнонаучные, богослужебные, богословские, юридические, исторические и другие функции. Только в новое время, с XVIII в., появляется система жанров, основанная на литературных принципах. А дальше, в XX в., чуть ли не каждое произведение — это новый жанр или вариант жанра. Жанр обуславливается материалом произведения, форма вырастает из содержания. Жанровая система как нечто жесткое, внешне накладываемое на произведение, как элемент необходимости постепенно перестает существовать. Следовательно, и в области жанров внешние границы сменяются внутренними.

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

Внешняя традиционность сменяется традиционностью эстетических представлений и традиционностью идейной. Вместо матриц и литературного этикета в литературе начинает господствовать свободный учет всего многовекового опыта литературы. Растет историческое сознание, растет понимание художественных достижений прошлого, не стесняющего и не ограничивающего «степеней свободы», а расширяющего, умножающего возможности творческого выбора.

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

Формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою «жесткость». Шаблон уступает место более высокой устойчивости в области эстетических представлений. Сама традиционность при этом не исчезает — она становится лишь менее заметной, но переходит при этом в более значительную область общих эстетических представлений и в область общего накопления опыта всего мирового развития литературы. Поэтому само «воспроизведение» литературы становится более сложным и затрудненным. Внешний консерватизм сменяется более сложной традиционностью внутренних организующих литературу форм и представлений.

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

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



О прогрессе в искусстве нельзя судить по отдельным гениям. Художественные достижения мы обычно оцениваем исторически — в пределах возможностей, открываемых перед гениями их эпохой. А это уравнивает всех гениев всех эпох. Поэтому по гениям трудно судить о прогрессе в искусстве и может создаться впечатление, что прогресса нет. Но прогресс в искусстве несомненен, если мы будем изучать возможности, открываемые перед искусством эпохой. Эти возможности все возрастают, и они вместе с тем предъявляют к творчеству все большие требования.

Но вернемся к вопросу об индивидуальных стилях. Вопрос этот очень важен.

Развитие индивидуальных стилей наряду с огромными возможностями, которые оно открывает, связано с большой опасностью: появлением «псевдостилей», искусственно придуманных стилевых образований. Преодоление заключается только в том, чтобы вовремя опознавать одаренность писателя и отличать подлинный и ценный индивидуальный стиль, связанный со значительной личностью, от искусственных и надуманных приемов. Это опознавание лежит только в том, чтобы одновременно со значением личности писателя росла личная культура читателя, способного понимать литературу и отделять пшеницу от плевел.

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

Средневековая литература не знала критики и литературоведения как особых начал в жизни литературы. Начатки эстетической критики появляются только в XVII в. — в сочинениях по иконописи Симона Ушакова, Иосифа Владимирова, Симеона Полоцкого и протопопа Аввакума. Литературная критика развивается в XVIII в. в высоко развитой журналистике этого времени с ее литературной полемикой. В XIX в. литературная критика и литературоведение занимают прочное место в развитии литературы.

Критика — это зеркало литературы, формирующей свое лицо. Без великой русской критики XIX в. не могло бы быть и великой русской литературы. Критика и литературоведение — это орган саморегулирования литературы, свидетельствующий о ее высокой организованности. Это недостаточно осознается.

Но линии развития протягиваются не только внутри литературы и не только рядом с литературой (например, поддерживающая литературу линия развития критики и литературоведения, о чем мы только что говорили) — они захватывают все области

человеческой культуры или по крайней мере большинство из них. Литература не является строго обособленной областью в развитии культуры.

Вся мировая история представляет собой развитие и углубление начал гуманизма — «человечности».<sup>38</sup> То же и в литературе.

Но характерно, что и гуманизм развивается не прямолинейно. Мы можем заметить и здесь, как и в развитии художественности, пульсацию живого организма. Гуманизм развивается пульсируя. Сейчас я объясню, в чем дело.

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

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

Развитие гуманистического начала в литературе тесно связано с расширением в ней «сектора свободы», снижением степени условности искусства и, разумеется, развитием личностного начала. Следовательно, и эта линия в развитии литературы поддерживается выше намеченными другими. Все линии в развитии литературы соединены между собой.

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

Если в средние века литература по преимуществу обслуживала отдельные институты общества, была в той или иной мере «официальна» и только в какой-то менее значительной степени

<sup>38</sup> Ср.: Н. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 505—512.

отражала общегуманистические тенденции, то в новое время все сильнее и интенсивнее призывы литературы к отрешению от узколичных или узко-групповых интересов во имя интересов более широких, широкого круга людей, народа и всего общества в целом.

Показать это в кратком изложении невозможно: слишком обильны, многосторонни и разнообразны представляемые здесь историей литературы факты и слишком интенсивно они связаны со всеми особенностями историко-литературного развития.

Сложность вопроса — существует ли прогресс в области гуманизма — состоит в том, что этот прогресс находится в видимом противоречии с явлениями крайнего антигуманизма XX в. Всем очевиден тот факт, что гитлеризм в Германии и фашизм в Италии унесли больше человеческих жизней, чем любое нашествие в средние века или в древнем мире. Однако литература заключает в себе прогресс идей, а не прогресс осуществления этих идей. Обратной стороной прогресса гуманизма в идейной жизни является появление чудовищных форм лицемерия и мимикрии, когда самые жестокие и человеконенавистнические идеи выступают под личиной нового гуманизма. Напомню, что нацизм и фашизм маскировались знаменем социализма и совершали свои злодеяния во имя общего человеческого блага. Но литература не смогла создать полноценные художественные произведения во славу лицемерных и лжегуманистических идей. Настоящее искусство правдиво по самой своей природе.

В целом же на всем тысячелетнем пространстве развития русской литературы существует очевидное усложнение, развитие и возрастание гуманистического начала.

\*

Итак, новая русская литература связана с древней русской литературой многими общими линиями развития. Начавшись в древней литературе, они продолжают свое существование и в новой литературе. При всех частных изменениях и частных движениях главное в развитии литературы остается общим.

Понять и оценить великую новую русскую литературу XIX и XX вв. мы можем лишь на самом широком фоне ее тысячелетнего развития. Значение древней русской литературы освещается последующим развитием новой русской литературы. И вместе с тем древняя литература сама освещает и объясняет нам достижения последующих веков.

Чтобы двигаться вперед, надо знать направление и сущность движения на всем протяжении прошлого и настоящего. Опыт развития русской литературы за тысячу лет ее существования подсказывает нам, какие линии ее развития являются наиболее устойчивыми, постоянными и продуктивными.



В XVII в. мы уже в полной мере можем говорить о появлении развитого авторского стиля и авторского самосознания в произведениях Аввакума. И все же в XVIII в. индивидуальный стиль писателей классицистов менее ярко представлен, чем индивидуальный стиль романтиков в начале XIX в.

В статье «К вопросу о русском классицизме», суммируя факты внеличного характера творчества в поэтических «состояниях» и переводах русского XVIII века, Г. А. Гуковский пишет: «Все это в плане характеристики эстетического мышления данной эпохи указывает на возможность абсолютного эстетического бытия произведения в сознании эпохи, т. е. бытия произведения, не проецированного ни на какую индивидуальность, бытия произведения, за смысл и организацию которого не ответствен никакой человек, а ответственно лишь понятие, концепция эстетического же рода. Нет необходимости доказывать, что в XIX веке (и в значительной мере в наше время) дело обстоит не так; после XVIII столетия литературное произведение вне автора, хотя бы анонимного, хотя бы воображаемого, хотя бы примышляемого читателем или выдуманного, — не существовало в художественном быту».<sup>23</sup>

Это явление Г. А. Гуковский связывает с принципиальной антиисторичностью классицизма: «Здесь важно то, что и вообще генетическое, историческое в самом широком смысле отношение к фактам культуры было чуждо; произведение искусства было вещью, предметом искусства; оно, как таковое, отрешалось от мысли о своем происхождении и бытовало вне категории времени. Стихотворение воспринималось как словесная конструкция, сама себе довлеющая. Не приходило также в голову, что произведение, системой или частями похожее на другие, — делается от этого хуже».<sup>24</sup> Это сознание не было только особенностью русского классицизма. Оно было присуще всему предшествующему развитию русской литературы. И поэтому, глядя на классицизм с позиции исследователя древней русской литературы, можно было бы показать, что индивидуальное начало и историческое сознание постепенно входили в литературу классицизма. Еще в большей мере они развивались в романтизме. Романтизм, сравнительно со всем предшествующим развитием литературы, принципиально историчен, хотя историчность его, разумеется, ограниченная. «Окраска „литературной личности“ в тона библейские, восточные, античные, национальные и т. д., — пишет Ю. Н. Тынянов, — конечно, не случайна, это маскировка, которая, подобно сценическому гриму, мотивирует характер монолога».<sup>25</sup> Эта «окраска „литературной личности“» в романтизме была одновременно и индивиду-

<sup>23</sup> Г. А. Гуковский. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы. — Сб. «Поэтика», IV, Л., 1928, стр. 132—133.

<sup>24</sup> Там же, стр. 142.

<sup>25</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин. — Пушкин и его современники, стр. 125.