

Д. С. ЛИХАЧЕВ



**ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
СМЕХ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ
И ДРУГИЕ РАБОТЫ**

Издательство
«Алетейя»
Санкт-Петербург
2001

ББК Ш5(2=Р)3

УДК 882.091

Л 65

Д. С. Лихачев

Л 65 Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб.: Алетейя, 2001. — 566 с. — (Славянская библиотека. Bibliotheca slavica) ISBN 5-89329-014-3

Имя и творчество выдающегося русского ученого, общественного деятеля и популяризатора отечественной культуры Дмитрия Сергеевича Лихачева не нуждается в особых представлениях. Поэтому при публикации данной книги издательство «Алетейя» сделало основной акцент на научной значимости и новаторстве идей Д. С. Лихачева.

«Историческая поэтика русской литературы» представляет собой цельный взгляд на историю и генезис русской культуры от первых письменных свидетельств до наших дней. Масштаб и перспективы авторской концепции, богатство фактического материала и точность обобщений придают «Исторической поэтике...» особую ценность. Книга становится не просто научным исследованием, но и настоящей энциклопедией русской духовной культуры, непревзойденным учебным пособием для самого широкого круга читателей, в особенности для студентов-филологов.

Для настоящего издания все работы заново отредактированы и дополнены. В приложении в переводе с французского публикуется очерк Франсуазы Лесур о творческом пути и развитии научных представлений Д. С. Лихачева, о его существенном вкладе в мировую науку.

Книга представляет интерес для всех любителей и ценителей русской культуры.

ISBN 5-89329-014-3



© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2001 г.

© Д. С. Лихачев, 1997 г.

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ СЛОВЕСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Люди замечают то, что движется, и не видят неподвижного. Заметить движение — это значит заметить и движущийся объект. Это же касается и изменений во времени.

В самом деле, если мы присмотримся к тому, как понимался мир в античности или в средневековье, то заметим, что современники многого не замечали в этом мире, и это происходило потому, что представления об изменяемости мира во времени были сужены. Социальное и политическое устройство мира, быт, нравы людей и многое другое казались неизменными, навеки установленными. Поэтому современники их не замечали и их не описывали в литературных и исторических сочинениях. Летописцы и хроникеры отмечают лишь события, происшествия в широком смысле этого слова. Остального они не видят.

Категория времени имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении этого мира в искусстве.

Развитие представлений о времени — одно из самых важных достижений новой литературы. Постепенно все стороны существования оказались изменяемыми: человеческий мир, мир животный, растительный, мир «мертвой природы» — геологическое строение земли и мир звезд. Историческое понимание материального и духовного мира захватывает собой науку, философию и все формы искусства. «Историчность» распространяется на все более широкий круг явлений. В литературе все сильнее сказывается осознание многообразия форм движения и одновременно его единства во всем мире.

Время отвоевывает и подчиняет себе все более крупные участки в сознании людей. Историческое понимание действительности проникает во все формы и звенья художественного творчества. Но дело не только в историчности, а и в стремлении весь мир воспринимать через время и во времени. Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время — его объект, субъект и орудие изображения. Сознание и ощущение движения и изменяемости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу.

За последние годы появились многие работы, посвященные времени в литературе. Ко времени в литературе может быть несколько подходов. Можно изучать грамматическое время в лите-

ратуре. И этот подход очень плодотворен, особенно по отношению к лирической поэзии. Этому посвящены отдельные работы Р. О. Якобсона.¹ Но можно изучать и воззрение писателей на проблему времени. Этому посвящены работы Пуле² и Мейергоффа.

Книга Г. Мейергоффа «Время в литературе»³ посвящена философской проблеме времени — как она ставится и решается в произведениях литературы у писателей XX в.: Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Вирджинии Вулф, Ф. Скотта Фитцджеральда, Томаса Манна и Томаса Вулфа.

Г. Мейергофф анализирует проявления понимания времени в литературе и науке, устанавливает постепенное нарастание интереса к проблеме времени в современной литературе и строит предположения о значении проблемы времени в литературе, в науке, в философии и т. д.

Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, времени как художественного фактора литературы. Художественное время — это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении. Именно исследования этого художественного времени в произведениях, а не исследования концепций времени, высказываемых теми или иными авторами, имеют наибольшее значение для понимания эстетической природы словесного искусства.⁴

Художественное время в русской литературе исследовалось эпизодически. Исследовалось художественное время в романах Достоевского,⁵ в «Пиковой даме» Пушкина,⁶ в «Деле Артамоновых» Горького,⁷ в ранних произведениях Л. Толстого.⁸ Интересные со-

¹ Jakobson R. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. — In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961.

² Poulet G. Études sur le temps humain. Edinburgh, 1949; 2-e ed. Paris, 1950; 3-e ed. Paris, 1956; *Idem*. La distance intérieure (Études sur le temps humain, 2-e série). Paris, 1952; 2e ed. Paris, 1958.

³ Meyerhoff Hans. Time in Literature. University of California Press, Berkeley — Los Angeles, 1960.

⁴ Staiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 1953; Лихачев Д. С. Time in russian folklore. — International Journal of Slavic linguistics and poetics. V. Hague, 1962; Vachon A. Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique. Paris, 1955 и др.

⁵ Цейтлин А. Г. Время в романах Достоевского. — Русский язык в средней школе, 1927, № 5; Волошинов Г. Пространство и время у Достоевского. — Slavia, гошп. XII, 1933, sešit 1—2.

⁶ Виноградов В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкинский временник, т. 2. М.—Л., 1936.

⁷ Зунделович Я. О. Роман-хроника Горького «Дело Артамоновых» (тема времени в романе). — Труды Узбекского гос. университета. Новая серия, вып. 64. Самарканд, 1956, с. 3—27.

⁸ Бурсов Б. И. Лев Толстой. М., 1960, с. 385—388.

ображения о романном времени имеются в книге В. Б. Шкловского «Художественная проза».¹

* * *

Что же такое художественное время произведения в отличие от грамматического времени и философского понимания времени отдельными авторами? Художественное время — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем.

Произведение искусства слова развертывается во времени. Время нужно для его восприятия и для его написания. Вот почему художник-творец учитывает это «естественное», фактическое время произведения. Но время и изображается. Оно объект изображения. Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями» вперед и т. п.). Он может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него — замкнутым в себе; может изображать прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях.

Художественное время, в отличие от времени объективно данного, использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно. Оно может «тянуться» и может «бежать». Мгновение может «остановиться», а длительный период «промелькнуть». Художественное произведение делает это субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности. Однако одновременно используется и объективное время: то соблюдая правило единства времени действия и читателя-зрителя во французской классицистической драматургии, то отказываясь от этого единства, подчеркивая различия, ведя повествование по преимуществу в субъективном аспекте времени.

Если в произведении заметную роль играет автор, если автор создает образ вымышленного автора, образ рассказчика, повествователя как своего рода «ретранслятора» художественного замысла, то к изображению времени сюжета прибавляется изображение времени автора, изображение времени исполнителя — в самых различных комбинациях. Подчеркивание авторского времени и его отличий от времени повествовательного присуще сенти-

¹ Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961 (раздел «Время в романе», с. 326—339).

ментализму. Это характерно для произведений Стерна и Филдинга.

В некоторых случаях к этим двум «накладывающимся» друг на друга изображаемым длительностям может быть прибавлено также изображенное время читателя или слушателя. Дело в том, что автор всегда в известной мере рассчитывает — сколько времени отнимает у читателя или слушателя его произведение. Это истинный «размер» произведения.

Изредка, однако, эта длительность не только фактична («естественна»), но и изображена. В этих случаях она всегда связана с образом читателя, так же как изображаемое авторское время связано с образом автора. Это изображенное читательское время также может быть длительным и коротким, последовательным и непоследовательным, быстрым и медленным, прерывистым и непрерывным. Оно по большей части изображается как будущее, но может быть настоящим и даже прошедшим.

Чтобы быть лучше понятым, сошлюсь хотя бы на некоторые из рассказов «Записок охотника» Тургенева, где изображается читатель — спутник автора по охоте, его собеседник и друг. С этим читателем Тургенев знакомит своих героев, с ним он беседует и им дружески, на равных началах руководит. Этот воображаемый читатель также имеет свое время; читатель изображается в определенной длительности.

Время фактическое и время изображенное — существенные стороны художественного целого произведения. Варианты их бесконечно разнообразны. Они сочетаются с художественным замыслом произведения, находятся в состоянии непрерывной обусловленности их художественным целым произведения. Напомню хотя бы чеховский рассказ «Спать хочется». Здесь время повествования нарочито замедлено во всех его аспектах — фактическое и изображенное. Замедленность рассказа передает состояние полусна, в котором находится девочка, совершающая убийство мучающего ее ребенка, и именно эта замедленность больше всего способствует художественной оправданности ее преступления.

Время автора меняется в зависимости от того, участвует автор в действии или не участвует. Авторское время может быть неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке, из которой он ведет свой рассказ, но может и двигаться самостоятельно, имея в произведении свою сюжетную линию. Время автора может то обгонять повествование, то отставать от повествования. Гоголь в «Старосветских помещиках» пишет: «Я недавно услышал об его (Афанасия Ивановича. — Д. Л.) смерти...». Следовательно, Гоголь изображает свое «авторское» время как бы обгоняемым временем, о котором он повествует: когда он начинает повествование, он еще не знает о том, умрет ли Афанасий Иванович. В рассказе Гоголя «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» время,

о котором он пишет, также продолжается, пока пишет автор, и отчасти обгоняет его работу: автор в середине работы над рассказом едет на место своей истории и тут узнает об ее продолжении. Следовательно, автор может изобразить себя современником событий, может следовать за событиями «по пятам», события могут перегонять его (как в дневнике, в романе, в письмах и т. п.). Автор может изобразить себя участником событий, не знающим в начале повествования, чем они кончатся. Но автор может отделить себя от изображаемого времени действия его произведения большим промежутком времени, он может писать о них как бы по воспоминаниям — своим или чужим, по документам; события могут развертываться от него вдалеке; он может изобразить себя знающим их от начала и до конца и в самом начале своего повествования намекать или прямо указывать на их будущее завершение.

Время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий — причинно-следственной или психологической, ассоциативной. Время в художественном произведении — это не только и не столько календарные отсчеты, сколько соотнесенность событий. В литературе есть свой «принцип относительности». События в сюжете предшествуют друг другу и следуют друг за другом, выстраиваются в сложный ряд, и благодаря этому читатель способен замечать время в художественном произведении, даже если о времени в нем ничего специально не говорится. Где нет событий — нет и времени: в описаниях статических явлений, например — в пейзаже или портрете и характеристике действующего лица, в философских размышлениях автора (от последних следует отличать философские размышления действующих лиц, их внутренние монологи, которые протекают во времени).

Один из сложнейших вопросов изучения художественного времени — это вопрос о единстве временного потока в произведении с несколькими сюжетными линиями. Сознание единства временного потока, потока исторического времени приходит в фольклоре и литературе не сразу.

События разных сюжетов в фольклоре и на начальных этапах развития литературы могут совершаться каждое в своем ряду времени, независимо от другого. Когда сознание единства времени начинает преобладать, самые нарушения этого единства, различия во времени различных сюжетов начинают восприниматься как нечто сверхъестественное, чудесное.

В итальянском сборнике, относящемся, по-видимому, к началу XIV в. — «Новеллино», или «Сто древних новелл», — есть новелла «Фридрих второй и маги». Маги, совершая чудеса в присутствии императора, уводят рыцаря и заставляют его прожить целую жизнь, одержать различные победы, завоевать страну, жениться,

народить детей и состариться за один только краткий миг, в течение которого император Фридрих не успел даже вымыть руки.¹

С одной стороны, время произведения может быть «закрытым», замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть «открытым», включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи. «Открытое» время произведения, не исключающего четкой рамы, отграничивающей его от действительности, предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета.

Авторское отношение к изображаемому времени во всех его аспектах также может быть различным. Автор может «не поспевать» за быстро меняющимися событиями, описывать их в погоне за ними, как бы «задыхаясь», или спокойно их созерцая. Так, например, в «Подростке» Достоевский пишет о прошлом, но с точки зрения очень близкого настоящего. Прошлое очень живо, оно нервно взвинчено, оно продолжает тревожить настоящее изображенного в романе его автора-подростка. Совсем иное у Пруста — там также поиски утраченного времени, но это не погоня за временем, а систематическое исследование прошлого, спокойное и методическое. Там также восстанавливаются все детали, но не для того, чтобы объяснить странное и тревожное настоящее автора, а потому, что все пережитое представляет особую ценность для автора в его скудном настоящем.

Автор как монтажер в кинематографии: он может по своим художественным расчетам не только замедлять или ускорять время своего произведения, но и останавливать его на какие-то определенные промежутки, «выключать» его из произведения. Это по большей части нужно для того, чтобы дать обобщение: философские отступления в «Войне и мире» Толстого, описательные отступления в «Записках охотника» Тургенева. Действие остановлено, автор размышляет вместе с читателем. Это размышление уводит читателя в иной мир, откуда читатель смотрит на события с высоты философских раздумий (в «Войне и мире» Толстого) или с высоты вечной природы (в «Записках охотника» Тургенева). События кажутся читателю в этих отступлениях мелкими, люди — пигмеями. Но вот действие продолжено, и люди и их дела снова приобретают нормальную величину, а время набирает свой нормальный бег.

¹ Новеллы итальянского Возрождения, избранные и переведенные П. Муратовым, ч. 1. М., 1912, с. 40—41.

Сюжетное время может убыстряться и замедляться, особенно в романе: роман «дышит». Убыстрение действия может быть также использовано как своего рода подытоживание. Убыстрение действия в эпилоге романа — как в выдохе. Оно создает концовку. Гораздо реже начало романа с убыстренным, насыщенным событиями действием (как в романах Достоевского): это «вдох». Очень часто время действия в произведении равномерно замедляет или убыстряет свой темп (последнее — в «Матери» Горького).

Сюжетное время может распадаться на ряд отдельных форм, присущих сознанию времени (для «Пиковой дамы» Пушкина это хорошо показано В. В. Виноградовым).¹ Все произведение может иметь несколько форм времени, развивающихся в различных темпах, перебрасываться из одного течения времени в другое, вперед и назад (как в «Городах и годах» Федина).

Изображение времени может быть иллюзионистическим (особенно в произведениях сентиментального направления) или вводить читателя в свой нереальный, условный круг. Оно зависит, как мы уже указывали выше, от художественного замысла автора, но оно может зависеть и от естественных, обычных для своей эпохи представлений о движении времени. Последнее особенно резко сказывается в памятниках античной и средневековых литератур. Здесь художественная воля автора как бы «накладывается» на неосознаваемый им материал представлений о времени, свойственных людям его эпохи. Так, например, в отличие от наших представлений о времени, располагающих будущее впереди нас, а прошлое — позади, средневековые русские представления о времени называли прошлые события «передними» и располагали время не эгоцентрически (относительно нас), а в едином, каждый раз своем ряду — от их начала до настоящего, «последнего» времени.²

Проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики. Глаголы могут быть употреблены в настоящем времени, но читатель будет ясно осознавать, что речь идет о прошлом. Глаголы могут быть употреблены и в прошедшем времени и в будущем, но изображаемое время окажется настоящим. Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти. Расхождение грамматики с художественным замыслом при этом, ко-

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», раздел 6: «Субъективные формы повествовательного времени и их сюжетное чередование», с. 114—117.

² Об отражении этих средневековых представлений о времени в «Слове о полку Игореве» см.: Лихачев Д. Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве». — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1949, т. VIII, вып. 6, с. 551—554.

нечно, только внешнее: само по себе грамматическое время произведения входит часто в художественный замысел высшего ряда — в метахудожественную структуру произведения. Грамматика выступает как кусок смальты в общей мозаичной картине словесного произведения. Реальный цвет каждого куска этой смальты может быть совсем не тем, каким он кажется в картине в целом. Метахудожественность этой грамматики видна только специалисту.

Чтобы быть понятным, приведу один-единственный пример — из «Записок охотника» Тургенева. Тургенев берет своего воображаемого читателя «за руку» и ведет с собой. Он описывает то, что происходит с ними в этой воображаемой прогулке. Весь смысл ее в том, что она происходит в «настоящее время» — в тот момент, когда читатель читает его рассказ. «Вот кладут ковер на телегу... Вот вы сели... Вы едете... Вам холодно немножко, вы закрываете лицо воротником шинели; вам дремлет... Но вот вы отъехали версты четыре...».¹ Здесь рассказ ведется в настоящем времени, хотя употреблены грамматические формы и настоящего и прошедшего времени. Далее рассказ ведется и в прошедшем времени и в настоящем, но все эти грамматические категории подчинены настоящему. «Но вот вы собрались в отъездное поле, в степь. Верст десять пробирались вы по проселочным дорогам — вот, наконец, большая. Мимо бесконечных обозов, мимо постоянных дворишков с шипящим самоваром под навесом, раскрытыми настежь воротами и колодезем, от одного села до другого, через необозримые поля, вдоль зеленых конопляников, долго, долго едете вы. Сороки перелетают с ракиты на ракиту; бабы, с длинными граблями в руках, бредут в поле; прохожий человек в поношенном нанковом кафтане, с котомкой за плечами, плетется усталым шагом... Глянешь с горы — какой вид!».² Таким образом, изображаемое в словесном произведении время во всех его аспектах не может быть сведено к грамматике. Кроме того, грамматика — не самый даже показательный фактор создания художественного времени. Функцию времени имеют все детали повествования. Течение времени, в частности, зависит от того, насколько тесно, «компактно» изображаются события. Нет времени вне событий (событий — в самом широком понимании этого слова). Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создает впечатление замедленности. Останавливают время описания (описания природы, в частности); поэтому у писателя, стремившегося замедлять изображаемое время, у Тургенева, эта его черта органически связана с его склонностью к описаниям природы, а романисты, стре-

¹ Тургенев И. С. Собр. соч., т. 1. М., 1954, с. 445.

² Там же, с. 449—450.

мнящиеся создавать быстрое течение времени, воздерживаются от статических описаний вообще (Достоевский). Во всех своих проявлениях время фактическое и время изображенное, сюжетное и авторское, читательское и исполнительское (в дальнейшем мы встретимся с ним в фольклоре) оказываются явлениями стиля художественного произведения.

Каждое литературное направление развивает свое отношение ко времени, делает свои «открытия» в области изображения времени. Разные типы времени характерны для различных литературных направлений. Сентиментализм развивал изображение авторского времени, близко стоящего к сюжетному. Натурализм пытался иногда «останавливать» изображаемое время, создавать «дагерротипы» действительности в «физиологических очерках». «Открытое» время характерно для реализма XIX в.

Свои особенности в изображении времени имеют отдельные жанры (одно настоящее время в лирике, другое — в очерке, в романе характерны перерывы в сюжетном времени и т. д.).

В тесном соприкосновении с проблемой изображения времени находится и проблема изображения вневременного и «вечного». Эта последняя проблема оказывается в литературе частью проблемы изображения времени вообще. Особенное значение проблема изображения вневременного имеет для средневековой литературы. Она занимает совершенно исключительное место в некоторых средневековых жанрах: например, в торжественных словах на те или иные праздники, в учительной литературе, в исторических сочинениях типа «хронографов» и т. п. Она диалектически противостоит натуралистическому изображению времени в летописи и некоторых других исторических сочинениях. В средневековой литературе вневременное является таким же элементом повествовательного творчества, как и время.

Нельзя, однако, думать, что вневременное является исключительно принадлежностью средневековой литературы. Вневременное присутствует в любом обобщении произведения новой литературы. Тип человека — это обобщение нескольких людей, и поскольку тип обобщает нескольких людей, несколько явлений — он в каком-то отношении преодолевает время, становится не только над единичным случаем, но и над точно фиксированным временем. Вот почему жанры литературы, ставящие себе целью художественное обобщение нравов, людей, определенных общественных явлений, так редко фиксируют точное календарное время происходящего.

Рассказ Бунина «Ловчий» начинается как будто бы с описания единичного случая. Однако в конце рассказа становится ясным, что Бунин описывает несколько однородных случаев: несколько посещений ловчего. Ясно, что описываемое поднято над временем, лишено точной хронологической прикреплённости.

С чувством времени связано и чувство истории. У одних писателей это чувство истории сильнее, у других слабее. Это сказывается не только в выборе исторических тем одними авторами и в отсутствии интереса к ним у других. Даже в подходе к пейзажу, к быту может выражаться то большее, то меньшее чувство истории. Если мы сравним с этой точки зрения таких русских писателей, как Чехов и Бунин, то заметим, что у Чехова почти отсутствует интерес к истории, в то время как у Бунина этот интерес поглощает его целиком. Для Бунина были полны историческими воспоминаниями даже русские реки, дороги, степь. Чувство истории — основное не только в таких исторических произведениях, как «Остров сирен» или «Возвращаясь в Рим», но и в бытовом рассказе «Муравский шлях».

Особенно усилилось чувство истории в произведениях Бунина в его эмигрантский период. Для Бунина-эмигранта все, что происходило когда-то в России, ее быт, ее люди, — не просто прошлое, но и история. Пафос расстояния усилил пафос времени. Рассказ «Подснежник» прямо начинается со слов, характерных для его эмигрантских настроений: «Была когда-то Россия...» Россия для него невозвратна, она в прошлом, в прошлом Москва, Орел, в прошлом русские люди... Все, что относится к России, стало для него историей.

Наконец, нужно обратить внимание еще на один аспект художественного времени: каждому виду искусства принадлежат свои формы протекания времени, свои аспекты художественного времени и свои формы длительности. Приведу в пояснение своей мысли некоторые высказывания Н. П. Акимова:

«Каждому театральному деятелю, которому приходилось работать в кино, бросалась в глаза разница в котировке времени в том и другом искусстве. Он замечал, что минута в кино — совсем не та минута, что в театре. Перерыв в проекции кинофильма в три-четыре минуты — катастрофа, авария, а такой же перерыв между картинами спектакля — явление нормальное».¹

«То обстоятельство, что кинофильм (мы предполагаем, разумеется, случай, когда он оказывается художественным произведением, а не макулатурой) менее чем за два часа сообщает зрителю законченный рассказ, на который театру обычно требуется около четырех часов, в современных условиях городской жизни является существенным фактором».²

* * *

Все, что было только что сказано о художественном времени, имело своею целью показать сложность проблемы времени в лите-

¹ Акимов Н. П. О театре. Л.—М., 1962, с. 177.

² Там же, с. 177.

ратурном произведении, наличие и важность разнообразных аспектов этой проблемы. Ниже я начинаю рассмотрение художественного времени в памятниках словесного искусства с фольклора и древнерусской литературы.

Нельзя понять общих особенностей литературы нового времени, не изучая сравнительно литературы древней и новой. Все познается в сравнении. Чтобы понять особенности современного использования художественного времени в литературе, надо взглянуть в предшествующие эпохи. Скромная роль художественного времени в старой литературе и в фольклоре поможет понять многообразные проявления художественного времени в XIX и XX вв.

Литература сегодня пронизана ощущением изменчивости мира, ощущением времени. Это время имеет многообразные формы, и нет двух писателей, которые бы одинаково пользовались временем как художественным средством. Это завоевание многовекового развития литературы.

На очереди — история художественного времени, история времени в художественной литературе. Предлагаемые ниже наблюдения — лишь постановка вопроса.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ВРЕМЯ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ

Своеобразие изображения времени в народной лирике находится в тесной связи прежде всего с тем обстоятельством, что в ней нет ни фактического, ни изображаемого автора. Этим народная лирика коренным образом отличается от лирики книжной, где автор не только обязателен, но где он играет очень важную роль как «лирический герой» произведения. Русская народная лирика не столько «создается», сколько исполняется. Место автора занимает в ней исполнитель. Ее «лирический герой» — в известной мере сам исполнитель. Певец поет о себе, слушатель слушает о себе же. Исполнитель и слушатель (слушатель как бы внутренне подпевает исполнителю и с этой точки зрения является до известной степени также ее исполнителем) стремятся отождествлять себя с лирическим героем народной песни. Народная песня идет навстречу этому. Оттого ее герои не называются по имени: это «добрый молодец», «красная девица», «молода жена», «молодой кавак» и т. д.

При этом важно, кто поет и при каких обстоятельствах. Необходимо, чтобы песнь при своем исполнении отвечала лирическим настроениям и своеобразием биографических обстоятельств испол-

нителя. Поэтому народная лирическая песнь стремится обобщить лирическую ситуацию.¹

Темы народной лирики — темы крайне обобщенные, в которых отсутствуют случайные, индивидуальные мотивы. Они посвящены положениям целых слоев населения (песни рекрутские, воинские, солдатские, бурлацкие, разбойничьи и т. п.) или повторяющимся в жизни ситуациям (песни календарные, обрядовые — причитания, свадебные и т. д.). Если в книжной лирике лирический герой — это автор, резко индивидуализированный, которого читатель в индивидуальном порядке может в известной мере сближать с собой, никогда, впрочем, не забывая и об авторе, то в народной лирике лирическое «я» — это «я» исполнителя, каждый раз нового и полностью отрешенного от всяких представлений об авторе песни.

Отсутствие автора народной песни — это не столько реальный факт (факт истории текста произведения), сколько явление самой поэтики народной песни, ее внутренней структуры.

Исполнитель думает о себе, поет о себе. В нем полностью отсутствует представление об авторе песни.

Как увижу мила друга очи,
О здоровье мила друга спрошаю.
О здоровье мила друга спрошаю,
Про свое я житье ему скажу...²

Хотя исполнитель и может внутренне находить некоторые различия в своем положении и положении лирического героя песни, это не мешает отождествлению исполнителя и лирического героя (см. об этом ниже).

Благодаря отсутствию автора в лирической народной песне нет разрыва между изображаемым временем автора и временем «читателя»-исполнителя, как это характерно для «личностных» произведений литературы. Время автора и время читателя в народной лирике слиты во времени исполнителя. По существу это настоящее время: время самого момента исполнения песни. В каком бы грамматическом времени ни была сложена песнь — исполнитель поет о себе, ищет в ней соответствий своему «теперешнему», одновременному с исполнением, душевному состоянию. Это насто-

¹ Н. П. Колпакова характеризует круг тем лирических песен: любовных, семейных, рекрутских, солдатских, тюремных и пр. (Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 149—152). Она отмечает, что рядом с лирическими песнями-повествованиями стоят протяжные песни-высказывания и лирические песни-раздумья (с. 175), в которых констатируется только факт того или иного лирического настроения. Все темы лирических песен, их мотивы и даже настроения отличаются крайней обобщенностью, легкостью применения к сходным обстоятельствам исполнителя песни.

² Кудрявцев И. М. Две лирические песни, записанные в XVII веке. — ТОДРА, т. IX. М.—Л., 1953, с. 385.

ящее время — обобщение «всегдашнего» в человеческой жизни, настоящее время каждого данного исполнения песни.

В народной лирической песне обычно имеется экспозиция, в которой кратко объясняется, в каких обстоятельствах она поется. Эта экспозиция может изображать и будущую ситуацию, и прошедшую, и настоящую. Лирическая народная песнь может начинаться в любом времени, в любом наклонении:

У нас нынче радостно на дворе,
Щебетала ласточка на заре.¹

Выйду за ворота, погляжу далеко,
Погляжу далеко, где луга, болота.²

Ах ты, ноченька, ночка темная,
Ты темная ночка осенняя!
Как мне ноченьку коротать будет,
Как осеннюю проводить будет?³

Ты взойди, ты взойди, красное солнышко,
Над горою взойди над высокою.⁴

Итак, экспозиция может вестись в любом грамматическом времени и наклонении. Но за экспозицией следует обычно само лирическое излияние. Его может говорить «молодец», «девица», «казак», «молодая жена», «орел», «ласточка». От третьего лица (если экспозиция ведется в третьем лице) песня быстро переходит к первому, заканчивается прямой речью. Эта прямая речь придает песне глубоко личный характер.

Певец может сперва петь как бы о другом, но потом он приводит речи этого другого, и становится ясным, что речь шла о нем самом. Певец при этом как бы забывает даже, о ком именно шла речь в начале песни. Песнь ведет, например, речь о селезне, и селезень этот начинает говорить, и его слова не соответствуют уже той символической ситуации, которая изображена в экспозиции лирической песни: селезень оказывается человеком, его слова — это слова исполнителя о себе. Так же точно в песне утица оказывается девушкой, а орел — добрым молодцем.

Экспозиция в русской лирической песне говорит о чем-то длительно длежащемся, но это длительно длежащееся как бы укорачивается благодаря тому, что прошлое подается в экспозиции как объяснение настоящего: это не рассказ о прошлом, а лирическое объяснение настоящего. После экспозиции следует обычно жалоба певца-поэта.

¹ Кравченко И. Песни донского казачества. М., 1939, № 153.

² Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I. СПб., 1904, № 13.

³ Великорусские народные песни, т. III. Изданы проф. А. И. Соболевским. СПб., 1897, № 233. (Далее: Соболевский).

⁴ Там же, т. VI, 1900, № 178.

Чем больше поет исполнитель, тем больше он отождествляет своего героя с собой. Начатая в третьем лице, песнь заканчивается в первом. Певец как бы узнает в лирическом герое песни самого себя, он применяет слова песни к себе. Прямая речь героя песни в конце концов воспринимается как речь самого исполнителя. Начатая в грамматически прошедшем времени, песня заканчивается в настоящем. Настоящее время и является доминирующим временем народной лирической песни. Прошедшее и будущее в любых своих формах подчинены этому настоящему.

Уравнение «лирического героя» с исполнителем — это и уравнение «сюжета» лирической песни с действительностью в момент исполнения песни.

Итак, народная лирическая песнь поет о том, что думает ее исполнитель в момент исполнения, о его положении в настоящее время, о том, что он сейчас делает. Вот почему содержанием народной лирической песни так часто бывает само пение песни, плач, жалоба, обращение и даже крик. Исполнитель песни поет о том, что он поет. Это зеркало, отраженное в другом зеркале до бесконечности. Молодой невольник поет на берегу Дуная,¹ плачет молодая жена по добром молодце,² голосом кричит удалой казак, «бежа» за лошадыю,³ девушка кричит на берегу быстрого Терека,⁴ девушка «через поле слова молвила».⁵

Самое обычное содержание песни — это песня про песню:

Мы пройдемте-ка, братцы, вдоль по улице,
Запоемте же, братцы, песню новую,
Мы не сами про себя — мы про Волгушку.⁶

В дальнейшем оказывается, что и эта песнь не про Волгу, а «про самих себя»:

Не кукушечка, братцы, во сыром бору куковала,
Не соловьюшко, братцы, в зеленом саду громко, звонко
свищет, —
Добрый молодец в неволюшке слезно, горько плачет.

К тому же типу песен про песню относится и знаменитая разбойничья песнь, включенная Пушкиным в «Капитанскую дочку»:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати.⁸

¹ Мякутин А. И. Песни оренбургских казаков, т. I—IV. Оренбург, 1904—1910, с. 88. (Далее: Мякутин).

² Соболевский, т. IV, 1898, № 472.

³ Мякутин, т. II, с. 82.

⁴ Соболевский, т. VI, № 368.

⁵ Там же, № 278.

⁶ Там же, № 10.

⁷ Русские песни из собрания П. И. Якушкина. М., 1860, с. 555.

⁸ Чулков М. Д. Собр. соч., т. I. СПб., 1913, с. 173.

Народную лирическую песнь поют «вадумавшись», и не случайно поэтому в ней так часто говорится про горькую «думушку». Сообщаются в песне и различные аксессуары игры и пения:

Стану, стану я во гуслицы играть,
Стану, стану приговаривати,¹
Свою болечку расхваливати.

Иногда певец прямо обращается в песне к своему музыкальному инструменту:

Гусли вы, гусли звончатые мои,
Скажите вы, гусли, про мое несчастье.²

Благодаря тому, что народная песня есть песнь о песне, настоящее время ее особое. Оно обладает способностью «повторяемости». В каждом исполнении это настоящее время относится к новому времени — ко времени исполнения. Эта «повторяемость» настоящего времени связана с тем, что время народной лирической песни замкнуто — оно заключено в сюжете и сюжетом исчерпывается. Если бы время народной лирической песни было бы открытым, связанным с многими фактами, частично выходящими за пределы песни, ее «повторяемость» была бы затруднена. Все индивидуальное, все детали, все прочные исторические приуроченности разрушали бы замкнутость художественного времени произведения и мешали бы его «повторяемости». Вот почему лирическая народная песнь не только замкнута в своем времени, но и до предела обобщена. Мы знаем, что в народной лирической песне есть много исторических деталей, связывающих ее с определенными эпохами, но речь в данном случае идет только о том, как она воспринимается сознанием ее безыскусственных исполнителей: не тех ее современных интеллигентных слушателей, которые смакуют песнь как чужую, а тех ее народных исполнителей, которые воспринимают ее как свою и о себе. В песне поется о том, что часто бывает, что повторяется в жизни.

Все сказанное выше не означает, что исполнителем разбойничьей песни может быть только разбойник, исполнителем рекрутской — только рекрут, что песнь о дальней чужой стороне может исполняться только вдали от родины, но сказанное означает, что в какой-то мере исполнитель всегда отождествляет себя с героем своей песни, находит общее между собой и тем, о ком он поет в песне. Пусть это будет не всегда, но всегда это будет, когда исполнитель поет «с душой». Поэтому, как правило, мужчина не будет петь песнь девушки, и наоборот.

Происходит так потому, что в народной лирической песне есть элементы игры. Исполнитель не всегда поет «про самого себя» в

¹ Листопадов А. Песни донских казаков, т. IV. М., 1953, № 112.

² Соболевский, т. V, 1899, № 470.

прямом смысле этого слова, — он поет как бы о себе. Он воображает себя таким, каким изображен лирический герой его песни. Он «играет песню» (не случайно народному языку свойственно это выражение — «играть песню»). Вот почему лирическая песня близка народной драме, в исполнении народной лирической песни присутствуют иногда элементы изображения. Вот почему в ней так част диалог. Исполнитель в своей песне обращается к своему коню, к дороге, к ноченьке темной, к быстрой речке, к красному солнышку, к своей седине, к своим ранам, к придорожному кусту, к злomu врагу, вступает с ними в беседу. Он воображает себя беседующим, как воображает себя и в определенной жизненной ситуации, раненым, разлученным и т. д. Это игра не для зрителей — для себя. Это «театр для себя», в котором слиты исполнитель и зритель-слушатель.

Из лирической песни родилась народная драма типа «Лодки» — драма, разыгрывающаяся для исполнителей, не для зрителей.¹ Зрителям, в сущности, ее неинтересно смотреть, зато исполнителям — интересно, и в народной драме «Лодка» их много. Исполнителей часто бывает больше, чем зрителей.

Это игра почти такая же, в какую играют для себя дети, изображающие не события прошлого или будущего, а настоящего, тут совершающегося. Именно таким настоящим временем и является настоящее время народной лирической песни.

ЗАМКНУТОЕ ВРЕМЯ СКАЗКИ

Сказка имеет много видов. Традиционное единство изображения времени в сказке сильно нарушено. Попробуем все же установить некоторые характерные черты художественного времени сказки.

Мы уже видели на примере народной лирики, что между исполнительством и поэтикой существует определенная связь. Отметим поэтому прежде всего коренное отличие в исполнении сказки от исполнения лирической песни. Сказка не может исполняться для себя. Если сказочник и рассказывает сказку в одиночестве, то он, очевидно, воображает все же перед собой слушателей. Его рассказ есть в известной степени и игра,² но в отличие от игры лирической песни — игра не для себя, а для других. Лирическая песня поется о настоящем, сказка же рассказывает о прошлом, о том, что было когда-то и где-то. В той же мере, как для лирической песни характерно настоящее время, для сказки ха-

¹ Данная тема соприкасается с вопросами синкретизма, разрабатывавшимися А. Н. Веселовским.

² Азадовский М. К. Русские сказочники. — В кн.: Русская сказка. Избранные мастера, т. 1. Ред. и коммент. М. Азадовского. Л., 1932, с. 69.

рактально время прошедшее, и это прошедшее время в сказке имеет ряд особенностей.

Время сказки тесно связано с сюжетом. Сказка часто говорит о времени, но отсчет времени ведется от одного эпизода к другому. Время отсчитывается от последнего события: «через год», «через день», «на следующее утро». Перерыв во времени — пауза в развитии сюжета. «На следующее утро», «через день», «через год» разыгрывается следующее событие, следующий эпизод. При этом время как бы входит в традиционную сказочную обрядность. Так, например, замедляющая развитие действия повторяемость эпизодов связана очень часто с законом трехчленности. Действие откладывается на утро с помощью формулы «утро вечера мудренее».

Временное значение имеют и многие другие традиционные формулы: они замедляют действие, останавливают его там, где особенно заметен разрыв между длительностью событийного времени и быстротою рассказа об этих событиях. Формула «долго ли, коротко ли» или «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «скоро скажется, долго деется», «близко-ле, далеко-ле, низко-ле, высоко-ле»,¹ которыми сказочники как бы просят прощения у своих слушателей, отмечают явно ощущаемое и не исправимое расхождение событийного времени с временем рассказа об этих событиях. Эти формулы подчеркивают стремление соблюдать единство времени: времени исполнения и времени, которое должны были бы занимать сами события. Конечно, единство времени достигнуто быть не может, — достигается лишь известная условная пропорция между длительностью самих событий и длительностью рассказа о них. При этом перерывы в развитии действия маскируются «присказками».

Время в сказке всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед. Вот почему в сказке нет статических описаний. Если природа и описывается, то только в движении, и описание ее продолжает развивать действие. М. К. Азадовский пишет по поводу сказочного пейзажа: «Сравнительно мало развиты в сказке пейзажи, образы природы. В традиционной поэтике сказки пейзаж играет самую незначительную роль и обычно бывает едва только намечен. Некоторые исследователи отмечают даже, что „описания природы совершенно чужды народной поэзии“». ² Стремясь далее опровергнуть это мнение, М. К. Азадовский указывает на «мастеров-пейзажистов» из русских сказочников. Однако приводимые им примеры ярко иллюстрируют отсутствие в русской сказке статического пейзажа и наличие пейзажа динамического, развивающего действие, — пейзажа, необходимого для объяснения событий,

¹ Азадовский М. К. Русские сказочники, с. 114.

² Там же, с. 73.

в котором природа выступает не для декоративного обрамления действия, а в виде активной силы, вмешивающейся в рассказ и, следовательно, не останавливающей неуклонного поступательного развития действия. «Большим мастером-пейзажистом, — пишет М. К. Азадовский, — является Антон Чирешник, который вводит в сказку уже такие подробности, которых совершенно не знала старая сказка и старые сказители. Рассказывая о том, как мамка Любава подбросила сына своей хозяйки в монастырь, он добавляет: „Луна была ущербная“. В сказке о Марье-царевне он с такими подробностями зарисовывает сцену купания девиц: „Был уж полдень, солнце палящее изливало такой зной, такая тошнота, что невозможно было дышать... Ну была тишина, ничего не было видно ниоткуда и никакого разговора не слышно“...».¹ Оба приведенные М. К. Азадовским примеры пейзажного мастерства сказителя ярко демонстрируют активность пейзажа в сказке. В первом случае упоминание «ущербной» луны необходимо было для того, чтобы указать на темноту, когда мамка подбрасывала ребенка. Во втором случае картина зноя, тишины объясняет сцену купания девиц и подглядывания за ними.

Значит, время в сказке не останавливается для описаний природы. Оно равномерно движется во время всего рассказа. Статических моментов сказка не знает.

Условность сказочного времени тесно связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени. За некоторыми исключениями, мы никогда не знаем — далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается. Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий: «жил да был», «было у царя три сына», «в некоем царстве, в некоем государстве», «дóсюль жил был царь на царстве, на ровном мести, как сыр на скатерти»,² «не у коего царя был почестный пир».³

Заканчивается сказка не менее подчеркнутой остановкой сказочного времени; сказка кончается констатацией наступившего «отсутствия» событий: благополучием, смертью, свадьбой, пиром. Заключительные формулы эту остановку фиксируют: «Стали жить да быть, добра наживать — лиха избывать!»,⁴ «и съехал в подсолнечное царство; и весьма хорошо живет, прокладно, и желает себе и

¹ Азадовский М. К. Русские сказочники, с. 74.

² Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. Сост., вступит. статья и коммент. Н. В. Новикова. М.—Л., 1961, с. 285; сказка «О царе и портном».

³ Там же, с. 267; сказка «О царь-девице. Один рассказ».

⁴ Там же, с. 238.

детям долговременный покой...»,¹ «тем и кончилась его жизнь».² Заключительное благополучие — это конец сказочного времени.

Выход из сказочного времени в реальность совершается и с помощью саморазоблачения рассказчика: указанием на несерьезность сказочника, на нереальность всего им рассказываемого, снятием иллюзии. Это возвращение к «прозе жизни», напоминание о ее заботах и нуждах, обращение к материальной стороне жизни. Сказка «О горе-горячине, Даниле-дворянине» заканчивается так: «Дядюшка князь Владимир приехал, ни пива варить, ни вина курить — все готово! Веселым пирком да и за свадебку; обвенчались, стали жить да поживать да добра наживать. Я там был, пиво пил, по усам текло, в рот не попало; дали мне колпак — стали в шею толкать, дали мне шлык — я в подворотню и шмыг!»³ Иногда завершительная формула напоминает, что сказочник — профессионал и требует себе платы за исполнение: «Вот тебе сказка, а мне кринка масла».⁴ Время неотделимо от сказочного сюжета. Кончилась сказка — кончилось и сказочное время: «тем и кончилась их жизнь», «на том всё и кончилось» и т. д. Замкнутое время сказки замкнуто не только в себе, но и в каком-то «нездешнем» пространстве. Сказка, в отличие от лирической народной песни, повествует не о том, что здесь, а о том, что происходило «где-то»: «в некотором царстве, в некотором государстве», за тридевять земель, за морями и лесами — «далеко-далёко». Художественное время и художественное пространство тесно связаны.⁵

В XIX и XX вв. сказка начинает точно локализоваться: действие происходит в определенной местности: в Москве, на Волге, на Ангаре и т. п. Но сказка совсем редко получает определение во времени. Только в сказке солдатской встречается иногда попытка прикрепить ее к тем или иным событиям военной истории России. Это исключение, подтверждающее правило, свидетельствующее о выходе солдатской сказки за пределы сказочного жанра.

ЭПИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ БЫЛИН

Былины так же, как и другие фольклорные жанры, не имеют авторского времени. Их время — время действия и время исполнительское. Время действия былин, как и время действия сказок, отнесено к прошлому.

¹ Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. Сост., вступит. статья и коммент. Н. В. Новикова. М.—Л., 1961, с. 276.

² Там же, с. 285.

³ Там же, с. 267.

⁴ Там же, с. 262.

⁵ О художественном пространстве в литературе см. с. 335—351.

А. А. Потебня пишет: «Лирика — *praesens*. Она есть поэтическое познание, которое, объективируя чувство, подчиняя его мысли, успокаивает это чувство. Эпос — *perfectum*. Отсюда спокойное созерцание, объективность (отсутствие другого личного интереса в вещах изображаемых и событиях, кроме того, который нужен для возможности самого изображения)».¹

В сказках прошлое никак не определено в общем потоке истории, замкнуто и как бы воспроизводится в каждом новом исполнении сказки, благодаря чему усиливаются ее изобразительные, игровые стороны. Время же действия былин строго локализовано в этом прошлом — в условной эпохе русского прошлого, которую можно было бы назвать «эпической эпохой». Для одной, большей части былин — это идеализированная эпоха князя Владимира Киевского, для другой части — эпоха новгородской вольности. Но обе эти эпохи по существу не различаются. И тут и там, и в тех третьих былинах, в которых трудно определить черты строгой приуроченности к Новгороду или Киеву, действие былин происходит в эпоху русской независимости, славы и могущества, в эпоху патриархальных взаимоотношений князя и дружины богатырей, в эпоху, когда народ в лице богатырей мог брать верх, когда богатыри могли влиять на судьбы страны, и т. д., то есть в одну общую условную «эпическую эпоху». Эта «эпическая эпоха» — некая идеальная «старина», не имеющая непосредственных переходов к новому времени. В эту эпоху «вечно» княжит князь Владимир, вечно живут богатыри, происходит множество событий. Это, в отличие от сказочного времени, история, но история, не связанная переходами с другими эпохами, как бы занимающая «островное» положение. В отличие от былин действие исторических песен происходит в разное время: от XIII до XIX в. Исторические песни как бы сопутствуют русской истории, отмечают ее наиболее выдающиеся события. В былинах же время действия все отнесено к некоторой условной эпохе русской старины, которая, однако, несмотря на всю свою условность, воспринимается как историческое время, «бывальщина».

Действие былин не могло быть прикреплено к социальной обстановке XIV—XVII вв. В последней невозможны былинные отношения богатыря и князя. Для отражения событий этого времени народ создал другой вид эпического творчества — историческую песнь, где не было места для богатырей, где социальное неравенство и новые отношения князя, царя к своему военному слуге сделали невозможным былинную идеализацию последнего, его превращение в богатыря. Богатыря-крестьянина так же трудно вообразить себе при дворе удельного князя, как и при дворе Ивана IV.

¹ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 531—532.

Когда бы ни слагалась былина и какое бы реальное событие она ни отражала, — она переносит свое действие в своеобразное «эпическое время» — в Новгород, ко двору князя Владимира и т. д. Русские былины воспроизводят мир социальных отношений и историческую обстановку именно этого времени и только героев киевского цикла называют богатырями. Обогащаясь теми или иными новыми сюжетами, былины переводят их в полупатриархальные отношения X в., понятые, правда, с большой долей идеализации.

Определяя время действия былин как условное, мы все же должны иметь в виду, что оно воспринималось тем не менее как строго историческое, действительно существовавшее, а не фантастическое. Вот почему героев исторического эпоса народ никогда не наделяет вымышленными именами, а действие былин происходит среди реально существовавших городов и сел. Имена богатырей, князя Владимира и других героев былин для народа — исторические имена, поэтому они так традиционны и устойчивы. И в этом смысле могут быть оправданы поиски в былинах исторических прототипов, как и исторических «протособытий», которыми в свое время не без опоры на художественную суть былин так усиленно занимались представители исторической школы в изучении эпоса. Известно, что северные сказители, попадая в Киев, искали «Маринкину улицу», искали места действия былин киевского цикла. Былины были для них историей, события былин — исторической действительностью, богатыри и князя — историческими лицами.

Русские былины, как уже было сказано, восприняли немало позднейших исторических сюжетов, мотивов, эпизодов XIV—XVII вв., но ошибаются те, кто видит в былинах отражение прежде всего «московской Руси». Былины многослойны, их создавал народ в течение многих веков. В былинах отразились сюжеты и древнейшего эпоса, еще «докиевского» и «доновгородского», и сюжеты последующих веков. Однако и в том и в другом случае былина становится былинной, лишь перенеся действие в эту «эпическую эпоху», в ее условную историческую обстановку. Представление о «киевском» периоде русской истории как о своеобразной эпической эпохе составляет наиболее яркую, отличительную черту русских былин. Новые герои принимают старые, «исторические» имена былинных героев.

Характерные черты этой идеализированной эпохи условного русского прошлого были определены мною в другой работе;¹ поэтому сейчас я не буду касаться вопроса о «материальном

¹ См.: Лихачев Д. Эпическое время русских былин. — В кн.: Сборник в честь академика Б. Д. Грекова. М.—Л., 1952, с. 55—63. «Социальные отношения» этой «эпической эпохи», формы государственности, отношения князя и богатыря, богатырей между собой, положение Руси относительно степи и пр. требуют своего дальнейшего внимательного изучения, как требуют своего изучения исторические представления эпоса в целом.

наполнении» представлений об этом эпическом времени. В первую очередь меня сейчас интересуют те взаимоотношения, в которые входят различные аспекты изображаемого и фактического времени между собой, временная структура былинного жанра.

Итак, действие былин все происходит в прошлом, но не в неопределенном условном прошлом сказок, а в строго ограниченном идеализированном эпическом времени, в котором существуют особые социальные отношения, особый быт, особое государственное положение Руси, в котором господствуют особые условные мотивировки действий богатырей и врагов Руси, особые психологические законы и пр.

В этом эпическом времени может совершаться сколько угодно различных событий, всегда, в общем, кончающихся более или менее благополучно для страны. События былины, в отличие от событий сказок, воспринимаются как события русской истории, они отнесены к условной русской старине.

Время действия былин тем не менее замкнуто и замкнуто как бы двойной замкнутостью. Во-первых, замкнуто само эпическое время, которое занимает в русской истории как бы «островное положение» и не связано никакими переходами с остальной русской историей, и, во-вторых, замкнуто действие самой былины. Время в былине, как и в сказке, начинается с началом сюжета и заканчивается концом сюжета. По большей части конец былины — это конец подвига богатыря (за исключением былин об Илье Муромце и Соловье Разбойнике и Сухмане, где былина продолжается, чтобы выявить отношение к подвигу богатыря князя Владимира). Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы. Длительность событий, связанных с действиями богатыря, и есть сюжетная длительность былины. Никаких упоминаний о событиях, выходящих за пределы сюжетного развития, в былине не бывает.

Интересная характеристика художественного времени в эпосе дана М. Бахтиным в его статье «Эпос и роман»: «Оно (эпическое время. — Д. Л.) отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпоса и ощущается, звучит в каждом слове ее. Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпоса как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не нуждается и не предполагает никакого продолжения. Временные и ценностные определения здесь слиты в

одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и законченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость — замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого».¹

При всей «абсолютной завершенности» эпического времени, оно завершено лишь формально, так как в идеологическом отношении эпическое время является временем русской старины, национально-героическим прошлым. Оно самостоятельная часть русской истории.

Формальная замкнутость эпического времени ведет к тому, что сюжет в нем по преимуществу один и время однонаправлено, «однолинейно».

В самом деле, когда время в произведении течет «открыто» и связано с историческим временем, тогда в произведении легко могут совмещаться несколько временных рядов и последовательность событий может переставляться (сперва может рассказываться более позднее событие, а потом более раннее). Ведь все перестановки и все временные ряды совершаются на фоне исторического времени. Читатель или слушатель легко может поэтому ориентироваться в реальной последовательности событий. События имеют некоторую прикрепленность к реальному времени; за последовательностью событий в произведении стоит последовательность историческая. Эта-то последняя и «освобождает» первую. Когда же время произведения замкнуто в самом себе, не связано с историческим временем, перестановки затруднены, затруднено восприятие разных линий сюжета.

Время в былинах, как и в других фольклорных жанрах, развивается только в одном направлении, оно не знает возвращений назад и забеганий вперед. Правда, в былине существует как бы и некоторое надвременное сознание, позволяющее слушателям угадывать, что все кончится благополучно, что герой победит и т. д., но это не мешает основной «однолинейности» развития действия.

Даже в сводных былинах, состоящих из многих вполне самостоятельных эпизодов, замкнутых и независимых друг от друга, эти самостоятельные эпизоды не нарушают однолинейного течения изображаемого времени действия былины: эпизоды никогда не возвращают героя назад. Замечательный исследователь поэтики русской былины А. П. Скафтымов отметил обычай сказителей начинать рассказ о любом подвиге Ильи Муромца «с первого

¹ Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 104.

пункта его богатырской карьеры» — исцеления его странником.¹ В сводных былинах сюжеты располагаются в строго хронологической последовательности — там, конечно, где как-то можно установить эту последовательность. Иногда даже сюжет может разрывать другой сюжет, если это необходимо для временной последовательности. Так, например, былины, рассказывающие об освобождении Ильей города (Себежа, Кидоша, Чернигова и пр.), говорят обычно о трудности дороги, и сюда иногда вставляется рассказ о победе Ильи Муромца над Соловьем, живо рисующий как раз именно эту трудность пути. Последовательность развития действия былин подчеркивается частыми указаниями на время:

Три годы Добрынюшка стольничал,
А три годы Никитич приворотничал.
Он стольничал, чашничал девять лет,
На десятый год погулять захотел.²

Былина о Волхе Всеславьевиче в передаче сборника Кирши Данилова начинается с того момента, как его мать «понос понесла», продолжается рассказом о его рождении и затем отмечает в последующем все этапы его воспитания:

А и будет Вольх в полтора часа...

А и будет Вольх семи годов...

А и будет Вол(ь)х десяти годов...

А и будет Вольх во двенадцать лет...

Сам он Вольх в пятнадцать лет...³

Подчеркивается последовательность времени действия и обычной формулой «втапоры»: «Втапоры князь стал», «втапоры его князь спрашивает», «втапоры Иван и жене своей сказал», «втапоры Иван Годинович поехал ко стольному городу Киеву», «втапоры княгиня с князем заспоривалась» и т. д.

Однолинейно развивающееся время быliny течет неровно, то замедляясь, то убыстряясь. Едет герой на врага и сразу же оказывается в сражении с ним; напротив, седлание коня, богатырская «поездочка», стрельяние из лука совершаются медленно. Даже получение письма отнимает много времени:

Дмитрей-гость распечатывает и⁴ рассматривает,
Просматривает и прочитывает.

¹ См.: Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва—Саратов, 1924, с. 71. (Далее: Скафтымов.)

² Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958, с. 52 (былина «Три года Добрынюшка стольничал»). (Далее: Кирша Данилов.)

³ Кирша Данилов, с. 39—40 (былина «Вольх Всеславьевич»).

⁴ Там же, с. 98 (былина «Иван Гаденович»).

Это происходит вследствие все того же «принципа относительности», о котором мы говорили ранее: время былины согласуется с «плотностью событий» и с их характером. Есть определенная закономерность в отношениях между характером изображаемого и временем, которое оно занимает в повествовании, закономерность, которая требует еще своего обстоятельного исследования. Вместе с тем свои закономерности имеют и перерывы во времени. Сюжетное развитие былины прерывается, причем в целом эти разрывы значительно крупнее, чем в сказке. Если в сказке эпизоды совершаются «через день», «на следующее утро» и пр., то «шаг былины» шире: действие прерывается на год, на три года, на тридцать три года. Время в былине течет медленнее. Сюжет развивается дольше. Перед нами история, а не рассказ. При нашествии Калина-царя Илья Муромец отсиживает в погребах «ровно три года»; действие других былин замедляется иногда настолько, что новая обычная отлучка богатыря занимает «ровно тридцать лет и три года».

Неровность течения времени в былине в значительной степени объясняется концентрацией действия в богатыре. Богатырь — сила, он активен, он сражается, он властвует над событиями, он же движет время. Художественное время былины зависит от богатыря, от его активности в сюжете. Свойственная былине тенденция «наибольшего выделения героя»¹ распространяется и на художественное время былины.

Неровность течения времени в былине — это неровность действий богатыря. Время движется богатырским подвигом. Богатырь как бы толкает время, движет его рывками, напряжением силы.

Подвиг богатыря быстр, его победа почти мгновенна, только при поражении (былина о гибели богатырей) или когда богатырь неправ, сражение длится долго.

В былине очень част эффект внезапности, неожиданности. Этот эффект неожиданности эстетически подготавливается грозными предвестиями, предсказаниями, предупреждениями. Но «беда неминуемая» часто не свершается. Не свершаются предсказания Илье Муромцу о Соловье Разбойнике, Добрыне Никитичу — о трех дорогах, каждая из которых ведет к гибели. Богатырь преодолевает предсказания. Он выше рока, судьбы, мрачных предвестий.

В отдельных случаях, как мы видели, былина подчеркивает длительность того или иного конкретного действия, события, эпизода. Эта длительность нужна для образительности, а образительность былины, как и образительность сказки, связана со стремлением условно приравнять время исполнения былины ко времени действия в ней. Но это приравнивание, как и в сказке, идет не по всему фронту изображаемого времени, а только в тех

¹ Скафтымов А. П. Поэтика..., с. 60.

эпизодах, где былина стремится достигнуть наибольшей изобразительности, создать иллюзию совершаемого.

В этих эпизодах, где былина стремится к наибольшей изобразительности, время действия почти совпадает со временем исполнения. Это эпизоды седлания коня, стрельяния из лука. Есть эпизоды, в которых длительность действия если и не приравнивается к длительности исполнения, то значительно замедляется: приезд богатыря в Киев, прибытие корабля с богатырем, диалог богатыря с противником, сцены на пиру и пр. Тормозится время описанием силы богатыря и силы его врага, описанием учтивости богатыря, предостережений богатырю и т. д. Все это необходимо для того, чтобы исполнение былины сопроводить как бы показом ее действия, усилить в ней игровую сторону. Но важно отметить, что время былины течет медленно там, где и сам богатырь действует медленно, где он проявляет степенную, медлительную учтивость, где он только играет силой, отдыхает, седлает или расседлывает коня, разговаривает и пр.

Продолжительность того или иного эпизода не только передается длительностью исполнения, она изображается с помощью грамматических и лексических форм, указывающих на длительность действия.

Лексические и грамматические формы глаголов подчеркивают длительность совершающихся событий: не «вывел», а «выводил», не «написал», а «писал», не «сказал», а «говорил», не «ответил», а «отвечал», не «сел», а «садился», не «взял», а «брал» и т. д.¹

Как есён сокол вон вылетывал,
Как бы белой кречет вон выпархивал, —
Выезжал удача добрый молодец.²

Якори метали во быстрой Днепр,
Сходни бросали на крут красен бережек,
Выходил Соловей со дружиною.³

Отмыкал окован сундук,
Вынимал денег сто рублей.⁴

И брал Илья же брагу да единой рукой,
Выпивал же он да за единой дух.
И тут говорили-то калики перехожия.⁵

¹ Я не ссылаюсь здесь на многочисленные работы по языку былин, так как все они рассматривают формы языка былин вне связи с вопросами поэтики. Необходимы также работы, которые исследовали бы язык фольклора в связи с поэтикой фольклора.

² Кирша Данилов, с. 22 (былина «Дюк Степанович»).

³ Там же, с. 15 (былина «Про Соловья Будимировича»).

⁴ Там же, с. 18 (былина «Про гостя Терентиша»).

⁵ Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Изд. подгот. А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. П. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961, с. 258 (былина «Про Илью Муромца, как он был, жил и родился»).

Особенно способствует отождествлению времени действия с временем исполнения данного эпизода настоящее время. Здесь игровая изобразительность исполнителя былины достигает особенной выразительности:

От сна Алеша пробуждается,
Встает рано-ранешенько,
Утрен(н)ей зарею умывается,
Белаю ширинкою утирается,
На восток он, Алеша, богу молится.¹

Костя Никитич корму держит,
Маленький Потаня на носу стоит,
А Василе-ёт по кораблю похаживает,
Таковы слова поговаривает.²

[Соловей Будимирович] идет во гридню во светлую,
Как бы на пету двери отворялися,
Идет во гридню купав молодец,
Молодой Соловей сын Будимерович,
Спасову образу молится,
Владимеру-князю кланяется,
Княгине Апрексевной на особицу
И подносит князю свое дороги подарочки.³

Те эпизоды в былине, где действие совершается быстро, переданы в грамматическом прошедшем времени, а те, где оно замедлено, — в настоящем. Едет богатырь на коне — и описание этой поездки дано в прошедшем времени, сходит с коня — в настоящем. Совершает богатырь грубый поступок — время прошедшее; проявляет богатырь степенную вежливость — настоящее время.

Скоро Иван на двор прибежал,
И приходит он во светлу гридню
Ко великому князю Владимиру,
Спасову образу молится,
А Владимиру-князю кланяется.⁴

Связь настоящего времени в былинах с игровыми моментами особенно ясно сказывалась в исполнении былин сказительницей Кривополеновой, изображавшей в этих случаях жестами отдельные эпизоды. Характерны для былин глаголы, означающие как бы невыполненность действия до конца: «похаживает», «поговаривает», «плавает-поплавает», «поныривает». Своею незавершенностью действия, его «неполной силой» они позволяют подчеркивать длительность и тем самым игровой характер исполнения.

Наиболее часто настоящее время встречается там, где надо особенно подчеркнуть медленность совершающегося действия:

¹ Кирша Данилов, с. 127 (былина «Алеша Попович»).

² Там же, с. 117 (былина «Василий Буслаев молиться ездил»).

³ Там же, с. 11 (былина «Про Соловья Будимировича»).

⁴ Там же, с. 98 (былина «Иван Гаденович»).

А и едут неделю спóряду.

А и едут уже другую.¹

Он дерется-бьется день до вечера.²

А и едет уже сутки другие,

В четвертые сутки след дошел.³

День-то за день как птица летит,

Неделя за неделю как дождь дождит,

Год-то за год быв трава растет.⁴

Владимир-князь распотешился,

По светлой гридне похаживает,

Таковы слова поговаривает.⁵

На примере былин и сказок видно, что фольклор стремится уменьшить или даже уничтожить различие между субъективным временем, в котором живут персонажи, и объективной значимостью времени. Время рассказа и время рассказываемого почти отождествляются или сближаются. Это стремление отождествить время рассказа с временем рассказываемого проявляется в замедлениях при описании медленно разворачивающихся событий, в склонности к полному, развернутому воспроизведению диалогической речи, в попытках повторять рассказ во всех подробностях, когда мы имеем дело с повторами событий и т. д. Наконец, это же явление обнаруживается и тогда, когда мы рассматриваем стремление фольклора отождествить исполнителя и лирического героя, автора и исполнителя. «Однолинейность» в развитии действия, отсутствие забеганий вперед и возвращений назад находятся в фольклоре в связи с отсутствием в нем автора.

Автора в фольклорном произведении нет не только потому, что сведения о нем, если он и был, утрачены, но и потому, что он выпадает из самой поэтики фольклора; он не нужен с точки зрения структуры произведения. В фольклорных произведениях может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но в нем нет автора, сочинителя как элемента самой художественной структуры произведения. Если нет автора, то нет и авторского времени — столь необходимого компонента произведения литературы. А если нет времени рассказчика как особой временной позиции, с которой ведется рассказ, то нет возможности открыто забежать вперед или возвращаться к старому. К будущему в фольклоре обращаются только в порядке «предчувствия», то есть не отрываясь от настоящего, а к прошлому — только в порядке воспоминания и напоминания. Остановка во времени — веха, которая представляет

¹ Кирша Данилов, с. 123 (былина «Василей Буслаев молиться ездил»).

² Там же, с. 66 (былина «Про Василья Буслаева»).

³ Там же, с. 74 (былина «О женитьбе князя Владимира»).

⁴ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, т. 1. М.—Л., 1949, № 38, с. 23, 33, 65 и др.

⁵ Кирша Данилов, с. 48 (былина «Иван Гостиной сын»).

собой тот момент, из которого ведется рассказ, — могла бы служить для привязи, необходимой, чтобы маневрировать в рассказе со временем без опасности потерять сюжетную связь. Без автора нет возможности смотреть на время действия из какой-то определенной временной точки. Иначе говоря, в фольклоре нет временной перспективы, определяемой личностью автора, — так же точно, как в средневековом искусстве нет пространственной перспективы, определяемой положением неподвижного глаза художника, наблюдающего за натурой. И тут и там отсутствие перспективы определяется отсутствием личности творца, как бы находящегося в тесном и стабильном слиянии со своим произведением.

Творение, свободное от творца, пытается жить самостоятельной жизнью. Народное творчество как бы верит в возможность повторяемости действия в самом повествовании. Слушатели былины верят в действительность героев, в действительность действия, ждут возможности иного исхода при повторном исполнении былины, как те мальчики, которые по много раз ходили смотреть кинофильм «Чапаев» в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывает и не утонет.

В связи со всем сказанным особенно важно рассмотреть вопрос о народной импровизации. Для этого обратимся к тому жанру фольклора, где импровизация является самой его сутью — к причитаниям.

ОБРЯДОВОЕ ВРЕМЯ ПРИЧИТАНИЙ

Художественное время обрядовой поэзии — время настоящее. Обрядовая поэзия сопровождает обряд, «оформляет» обряд, комментирует обряд, является частью обряда. Обряд может быть связан с воспоминаниями о прошлом (например, обряд похоронный, связанный с воспоминаниями о покойном, о его жизни), с мыслями о будущем (например, различные весенние обряды, пронизанные заботой о будущем урожае), но основное в обряде — это то, что совершается сейчас, в присутствии многих людей, по поводу события, хотя бы даже и совершившегося в прошлом, как, например, смерть, но последствиями своими вошедшего в настоящий момент.

С этим господством настоящего времени в обрядовой поэзии связана ее импровизационность.

Проанализируем характер настоящего времени в обрядовой поэзии на примере жанра причитаний.

Изображая и комментируя настоящее, обрядовая поэзия не может иметь устойчивые тексты в той же мере, как остальные

жанры фольклора.¹ Устойчивый текст существует лишь в той мере, в какой устойчив сам обряд. Устойчив текст в отношении тех событий, которые в большей мере лишены индивидуальных отклонений. Свадьба дает меньше поводов для импровизации, чем смерть. Смерть «разнообразна», она требует каждый раз нового текста. То же можно сказать и в отношении других горестных событий человеческой жизни.

Поэтому причитания по умершему, как и любые другие причитания, наиболее импровизационны, теснее всего связаны своим текстом с настоящим, со всеми изменениями действительности.

Причеть не только ведется в художественном настоящем времени, но и отражает настоящее время действительности. Это настоящее время не условно-художественное, а реальное. Это не иллюзия настоящего времени, а действительность. Она обычно посвящена событиям, происходящим тут же. Это возможно благодаря импровизационности причети. Импровизация в данном случае — мост между искусством и действительностью.

В исследовательской литературе отмечалось уже, что причеть невозможно точно повторить. Если собиратель просит плакальщицу воспроизвести плач, который она исполняла некоторое время назад, то точного воспроизведения не получается. Изменяется даже жанр плача. Например, повторенный плач похоронный становится плачем поминальным.

К. В. Чистов пишет по поводу повторенного «плача при проводе солдата», специально исполнявшегося для записи: «Характерно, что в этом тексте даются далеко не только „плачи при проходах“, но и „плачи“ до прихода солдата на побывку и во время его прихода, рассказ солдата о солдатчине, о его пути домой, о его встрече с родными, и только заключительные строки действительно относятся к проходам солдата с побывки».² «Это — сказ о солдатской жизни, выросший из причитаний в условиях исполнения вне обряда».³

К. В. Чистов пишет об изменении характера причитаний при их повторении для записи: «При внимательном анализе записей причитаний вскрывается их значительное отличие от записей

¹ В своей работе «Традиция и импровизация в народном творчестве» (VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964) П. Г. Богатырев рассматривает обрядовую поэзию как одну из наиболее традиционных. На самом деле традиционность определяется связью текста с действительностью в момент исполнения. Она очень сильна в обрядовой поэзии, но только там, где традиционен самый обряд, «действие». Текст импровизируется (разумеется, в рамках традиций), когда действительность, оформляемая обрядом, уклоняется от «нормы».

² Чистов К. В. Народная поэзия И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955, с. 264.

³ Там же, с. 265.

былин, сказок, песен и ряда других жанров народного поэтического творчества. Исполнение сказок, былин и песен для записи, при известном опыте собирателя, может ничем не отличаться от обычного исполнения в естественных условиях, так как текст былин, сказок, песен относительно устойчив и легко повторим, а само исполнение с большей или меньшей ясностью (в зависимости от жанра) осознается искусством. Поэтому тексты былин, сказок, песен и т. д., которые мы находим в соответствующих сборниках, несомненно являются воспроизведением действительно бытующих или бытовавших текстов в самом буквальном смысле этого слова. Традиция же причитывания, несмотря на то что она непрерывно рождала значительные идеологические и художественные ценности, являлась традицией, стоящей на грани быта и искусства и ставившей перед собой не осознанно-эстетические, а бытовые, ритуально-обрядовые цели (оплакать покойника, рекрута, невесту). „Естественное“ исполнение причитания возникает по совершенно определенному поводу и имеет специфическую эмоциональную атмосферу, неповторимую не только в условиях записи, но и при следующем причитании. Поэтому и текст причитаний принципиально неповторим. Даже если иметь в виду только общие формулы, выработанные традицией и ставшие ритуально-обязательными, то и в таком случае следует признать, что при каждом новом исполнении рождаются, по существу — импровизируются, индивидуальные и неповторимые сочетания привычных ритуально-обязательных элементов, новые оттенки и черточки, вызванные конкретными очертаниями легшего в их основу факта. Отсюда прямо следует, что вне проводов рекрута немислимо исполнение рекрутского причитания, вне похорон — похоронного причитания и т. д.»¹

Итак, плач — это произведение о происходящем, его время — настоящее: настоящее художественное и настоящее реальное. Изображается то, что происходит. Вернее, это не изображение происходящего, а эмоциональный отклик на него. Но в плаче есть и рассказ: рассказ о том, как случилось то, что происходит и что произойдет в будущем в результате случившегося. Но это прошлое и это будущее подчинены живому настоящему. Настоящее — следствие прошлого, и будущее — результат настоящего. Можно даже сказать, что прошлое и будущее играют в плаче очень большую роль, ибо, только сопровождая настоящее, ничего не рассказывая о прошлом и не думая о будущем, можно до крайности обеднить настоящее.

«Федосова, — пишет К. В. Чистов, — стремится рассказать о событиях, предшествующих смерти и характерных для взаимоот-

¹ Чистов К. В. Народная поэтика И. А. Федосова..., с. 260—261.

ношений основных „действующих лиц“». ¹ Она повествует о «предыстории» события, которое сейчас на глазах у всех.

Характерно, что, явившись по приглашению плакать, Федосова расспрашивала и разузнавала о событиях, знакомилась с обстановкой, с участниками. Отсюда отсутствие вымысла, вымышленного. Обобщение в плаче — это обобщение единичного факта, не искаженного в передаче.

«Нельзя не обратить внимания на то, что Федосова, согласно воспоминаниям В. В. Богданова, — пишет К. В. Чистов, — перед импровизацией расспрашивала обо всех или по крайней мере многих обстоятельствах происшествия, даже о тех, которые ей явно не могли понадобиться для текста. Узнав (с ее точки зрения) все, она отобрала необходимое для художественной лепки образа. По-видимому, совершенно так же она поступала и при импровизациях у себя в деревне». ²

Отклик на события настоящего выражается в плачах и интонационно. Плачи Федосовой, как отмечает К. В. Чистов, ³ наполнены восклицательными и вопросительными конструкциями. И здесь дело не только в том, что эти конструкции делают плачи более эмоциональными, а в том, что это наиболее простой способ реагировать на настоящее, о котором плакальщица мало что может рассказать присутствующим родственникам и соседям.

Приведу примеры из современных плачей не профессиональных плакальщиц, а простых крестьянок. В плаче они часто рассказывают о всей своей жизни, но рассказы эти не эпичны, а лиричны — говорится, по существу, о настоящем: бедствия прошлого иллюстрируют беспросветность настоящего. Это, по существу, описание рока, судьбы, тяготеющей над плачущей и в настоящем.

Уж я долго жила до поры-времячка,
Молоду пору да зеленó время,
Прокатилася да пора-времячко,
Мне не год, не два да, бедна, пять годов,
Много повылила да горячих слез,
Я состарила да лицо белое.
Я за ту пору да еще времячко
Дождала свою да ладу милую,
Тогда была да рада-вёсела,
Я тó, горе, в уме да думала,
Что не бросит меня да чадо милое,
В середи веку да молоду пору.
Он ведь бросил меня, бедну злосчастную,
Я жена стала ему немилая,
И семья стала да нелюбимая,
Я тут реки лила горячи слезы.
Тут прибрала меня гора высокая,

¹ Чистов К. В. Народная поэссa И. А. Федососова..., с. 268.

² Там же, с. 283.

³ Там же, с. 306—307.

Затем кормилица мати родимая,
 Уж и одно наше солнце красное,
 Я опять, горе бедна, кинулась,
 За друга сына да за отцовского,
 За удалого да добра молодца.
 Мы сошлись, бедны злосчастные,
 Со другой да ладой милоей,
 Со другой своей да думой крепкой,
 Хошь не с венчальной, не обручальной.¹

Я не продолжаю цитирования: плач весь посвящен описанию судьбы-доли плачущей.

Настоящее в причитаниях связано и с думами о будущем:

Охти мнешенько да мне тошнихонько,
 Я скоро ли дождуся того времячка,
 Что дождусь своего дитя сердечного,
 Догляжусь ли я до чада милого,
 Скоро ли зайдет ко мне, бедной, злосчастной,
 Он взвеселит мое да бело лицо,
 Он обрадует да ретиво сердце.²

Эти думы о будущем приобретают иногда формы вещего сна:

По сегодняшней да темной ноченьке
 Мне приснилось, бедной злосчастной,
 Я со крутой горы будто спустилася,
 Я ото сна скоро да пробудилася,
 Зашло ко мне да красно солнышко,
 Открываются да широки двери,
 Во дверях вижу дитю сердечного,
 Мое приехало да младо дитятко.
 Я не помню тут, бедна злосчастная,
 Как вставала я да со постелюшки,
 Как бросалася к нему да на белы руки,
 Целовала его уста сахарные,
 Я не помню, как была радёхонька,
 Я не помню, как была веселёхонька,
 Сегодня светлее был всех да светлый денечек,
 Жарчэй пекло да красно солнышко.³

Выражаются в причитаниях и мечты:

Как бы были у меня крылышки гусиные,
 Облетела бы я всю да безродную сторонушку.
 Я бы все эти лесушка дремучие,
 Я бы все эти да горушки высокие,
 Я бы все эти озерышки круглодонные,
 Я бы все эти морюшка глубокие,
 Я бы все эти города да незнакомые,
 Разыскала бы да детушек сердечных,
 Я бы все их братские могилушки,
 Распустила бы унылый жалкий голосок

¹ Русская народно-бытовая лирика. Прочитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.—Л., 1962, с. 47—48.

² Там же, с. 66.

³ Там же.

Я по этим городам да незнакомым,
Я повыспросила бы у милых своих детушек,
Как с победным белым светом они расставались,
Свою молодость победу погубили.¹

Особое значение в причитаниях имеют «вневременные» мотивы: описания доли-судьбы, описания горя, смерти, разлуки — самих по себе, как некоторых явлений, стоящих над жизнью и над временем.

Вот, например, описание разлуки с умершим, своеобразная философия смерти:

Из белых рук я тебя уронила,
Из мутных очей да потеряла,
Недалеко я тебя спроводила,
Неглубоко я тебя закопала.
Из той пути, из той дорожечки
Ясным соколам да нету вылету.
Белым лебедям да нету выпуску.
Из матушки да из сырой земли,
Из сырой земли да земляна бугра
Ни письма не придут, ни грамотки,
Ни низки поклоны челобитные.
Не сыскать да не проведати
Мне в кружках да в красных девушках,
Ни в толпах да добрых молодцах,
Не состарил ты да молодую жену,
Не оставил детей малых.²

С настоящим временем связана и благодарность, которую выражает плачущая умершей:

Уж ты ласкова да моя бабушка,
Ты бабушка моя Огафьюшка,
Агафьюшка моя Обрамовна,
Уж спасибо тебе да очи за очи,
Ты водилася да со мной, тешилась,
Ты с мала с того да со ребячества,
До четырех да годов долгих,
Я в полном была да свете белом,
Ты делала мне всякие игрушечки,
Игрушечки всякие, бабушечки...³

Но вот на что следует обратить особенное внимание, когда мы анализируем художественное время причитаний: рассказ о прошлом всегда ведется во временной последовательности событий. Часто он начинается с детства, потом постепенно и равномерно, не забегая вперед и не возвращаясь назад, доходит до главного события причети: до настоящего времени. Настоящее время следует за прошлым. Завершается причеть думами о будущем. Настоящее время — все, что случилось сейчас, что вызвало плач, — присут-

¹ Русская народно-бытовая лирика..., с. 232.

² Там же, с. 77.

³ Там же, с. 74.

ствуется и в прошлом и в будущем, но тем не менее это присутствие, вернее — главенство настоящего художественного времени, не нарушает временную последовательность. Замечательно, что, если плакальщице (как, например, Федосовой) приходится плакать за других, она замыкает в свою временную последовательность судьбу каждого из тех, за кого ей приходится плакать. Это не один плач, а как бы несколько плачей, несколько механически присоединяемых друг к другу монологических импровизаций, которые никак не прекращаются. Монологи никогда не переходят в диалог. Судьба человека замкнута в самой себе, строго индивидуальна, о ней рассказывается «самозабвенно».

К. В. Чистов пишет: «Так же, как в бытовой традиции, Федосова никогда не говорит от своего имени, от имени автора, она всегда говорит от имени одного из действующих лиц. Воплощаясь то в молодую вдову, то в ее дочь, потом в ее соседку — старую вдову, затем в кого-нибудь из родственников и затем снова в молодую вдову, она рассказывает о поступках, чувствах и взаимоотношениях всех действующих лиц, вне зависимости от того, получают ли они или не получают слово в этом непрерывном обмене монологами. При этом неверно было бы говорить о драматизации сюжетов Федосовой. Персонажи, в которых она воплощается, произносят именно монологи; они не спорят друг с другом, не отвечают друг другу, а самозабвенно высказывают свои чувства и мысли, рассказывают о своем отношении к чужим поступкам и чувствам, рассказывают обо всем, что каждую из них волнует, страстно оценивают происходящее, осмысливая его при помощи рассказов о прошлом и будущем... Сюжетные повествования и рождаются именно как составные части этих монологов. Так, рассказ обо всех событиях, предшествовавших смерти старосты, ведется от имени старости». ¹

Современная лирика подчинена художественному времени — настоящему и при этом открытому. Она может вводить в свою лирическую ткань судьбы других людей, события своего времени. Лирическая импровизация (импровизационность в каком-то отношении характерна для лирики) может захватывать любые события, являться откликом на всю окружающую поэта действительность, дышать эпохой, воспроизводить «музыку своего времени», как это было, например, у Блока. В отличие от этого открытого времени современной лирики, от ее «историчности», художественное настоящее причети замкнуто. Причеть повествует об одной судьбе: судьбе одного человека или одной семьи. Подчиняя себе прошлое и будущее, художественное настоящее ведет свой лирический рассказ «однолинейно», в последовательности событий. Художественное настоящее причети есть настоящее, возвышающееся надо всем в судьбе человека или семьи.

¹ Чистов К. В. Народная поэсска И. А. Федосова..., с. 288.

Поэтому-то в прочитаниях надо всем доминируют образы судьбы, судьбинушки, горя, доли, обиды. Все эти образы тесно связаны в причитаниях с проблемой времени. Судьба, доля и горе, выявляясь в прошлом и предносясь перед мысленным взором плакальщицы в будущем, являются выражениями надвременного настоящего — художественной доминанты причитаний.

С настоящим временем связаны и все остальные формы обрядовой поэзии, например заклинательные песни. «Аграрные песни-заклинания, исполнявшиеся в сочельник и под Новый год, обращались к определенному хозяину», — пишет Н. П. Колпакова.¹ Действительно, песни эти имели в виду вполне конкретные, единичные случаи, желали изобилия определенным хозяевам. Колядки сопровождалась хождением молодежи по дворам, они заклинали урожай этого года, урожай этих хозяев и этих их полей. Песни, обращенные к весне — «веснянки», заклинали весну данного года. Песни жниц на сжатой ниве, которые пелись во время обрядов с последним снопом, имели в виду данный урожай.

Требования заклинательных песен к природе были требованиями данного момента. Они вызывались насущными нуждами данного конкретного человеческого коллектива. В них говорилось о приплоде скота, о приросте семьи, о богатстве, достатке, семейном счастье, в которых была нужда сейчас, в данный момент или в недалеком будущем. Это были требования определенных людей. Песни-заклинания обращались к конкретной, данной природе, оживляли ее, делали соучастницей своих интересов.

Н. П. Колпакова считает, что «исконная форма исполнения заклинаний аграрного типа всегда была связана с массовой театрализацией».² И это, конечно, в известной мере верно. Заклинательные песни разыгрывались в некотором обряде. Но эта театральная игра изображала не прошлое, а театрализовала настоящее. В этой игре-обряде не было зрителей, были только участники.

Как бы ни были традиционны формы заклинаний-песен, каждое новое их исполнение было своего рода импровизацией, даже если в тексте ничего не менялось. Импровизация заключалась в применении старого текста к новым, вполне конкретным и единичным обстоятельствам настоящего.

НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЗАМЕЧАНИЙ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ В ФОЛЬКЛОРЕ

Мы видели выше, что отдельные жанры фольклора резко разделены своим отношением к художественному времени. Мы

¹ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 34.

² Там же, с. 35.

рассмотрели только четыре главных жанра — лирическую песнь, сказку, былину и причитание. Эти четыре жанра наиболее резко отстоят друг от друга в отношении времени. Нерассмотренными остались исторические песни, духовные стихи, баллады, частушки и пр. Все же мы можем сделать некоторые выводы относительно изображения времени в фольклоре, учитывая, что нерассмотренные жанры со стороны художественного времени занимают промежуточное положение среди рассмотренных нами.

Художественное время основных жанров фольклорных произведений всегда замкнуто. Оно замкнуто даже в импровизациях плачей. Оно начинается с началом произведения и заканчивается в нем. В лирической песне, сказке и былине оно не определено строго в историческом времени. Благодаря замкнутости времени оно способно «повториться» в исполнении. Каждое из фольклорных произведений перечисленных жанров стремится приблизить время событий ко времени исполнения. Это удается благодаря условности первого и искусственному продлению (в условных пределах) второго: замедлению повествования для передачи медленности рассказываемого.

В жанре плачей доминируют импровизация и художественное настоящее, тесно связанное с происходящими в момент исполнения событиями, но и это настоящее строго замкнуто. Плачущий целиком погружен в свою судьбу, судьбу семьи.

В произведениях фольклора мы уходим в «другой», условный мир, с условным временем протекания в нем событий. Этим фольклор резко отличается от произведений реалистического искусства, в котором время всегда «открыто» и переходит за границами сюжета в единый поток исторического времени.

Когда время произведения течет «открыто» и связано с историческим временем, в произведении легко могут совмещаться несколько временных рядов и последовательность событий может переставляться. Ведь перестановки совершаются в этом случае на фоне исторического времени. Читатель или слушатель легко может поэтому ориентироваться в реальной последовательности событий, восстанавливать эту последовательность. События имеют как бы некоторую прикрепленность. За последовательностью событий в произведении стоит другая последовательность — историческая, реальная. Когда же время произведения замкнуто в самом себе, не связано с историческим временем, перестановки событий в произведении затруднены: читатель легко может потерять ориентировку.

Перестановкам в течение изображаемого времени мешает также сближение между временем произведения и временем исполнения произведения.

Сближение условного времени изображаемого с реальным временем исполнения произведения ведет к тому, что время фольк-

лорных произведений никогда не отступает от своего единого, однонаправленного движения; рассказ сохраняет последовательность событий и не перебивается резкими отступлениями назад или забегами вперед. Затруднено в нем и параллельное развитие сюжетных линий с переходами от одной линии к другой.

Условность сюжетного времени (времени самих событий, о которых говорится в произведении) и тесная связь его с временем исполнения фольклорного произведения создает возможность иллюзии совершения действия в момент исполнения произведения и этим самым усиливает игровые моменты исполнения. Это своего рода фольклорный вариант драматического правила «единого времени».

Особенности времени фольклорного произведения связаны с тем, что исполнение его есть не только рассказ о событиях, но и изображение этих событий (или игровое участие в них — как в причитаниях и некоторых других жанрах обрядовой поэзии). Правда, изображаемые события чередуются с таковыми, о которых только упоминается (это прежде всего касается былины), но игровой момент исполнения от этого отнюдь не уменьшается, он носит как бы выборочный характер.

Итак, между изображением времени, исполнением и поэтикой произведений в русском фольклоре имеется определенная связь: они находятся во взаимозависимости.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Замкнутость художественного времени литературных жанров

Художественное время в древнерусской литературе резко отличается от художественного времени в литературе нового времени.

Субъективный аспект времени, при котором время кажется то текущим медленно, то бегущим быстро, то катящимся ровной волной, тодвигающимся скачкообразно, прерывисто, не был еще открыт в средние века. Если в новой литературе время очень часто изображается таким, каким оно воспринимается действующими лицами произведения или представляется автору или авторской «замене» — лирическому герою, «образу повествователя» и пр., — то в литературе древнерусский автор стремится изобразить объективно существующее время, независимое от того или иного восприятия его. Время казалось существующим только в его объективной данности. Даже происходящее в настоящем воспринималось безотносительно к субъекту времени. Время для древнерусского автора не было явлением сознания человека. Соответ-

ственно в литературе Древней Руси отсутствовали попытки создавать «настроение» повествования путем изменения темпов рассказа. Повествовательное время замедлялось или убыстрялось в зависимости от потребностей самого повествования. Так, например, когда повествователь стремился передать событие со всеми подробностями, повествование как бы замедлялось. Оно замедлялось в тех случаях, когда в действие вступал диалог, когда действующее лицо произносило монолог или когда этот монолог был «внутренним», когда это была молитва. Действие замедлялось почти до реального, когда требовалась картинность описания. Такие замедления в действии мы видели и в русских былинах — в сценах седлания коня богатырем, диалога богатыря с врагом, в сценах боя, в описаниях пира. Это время может быть определено как «художественный имперфект». В былинах этот художественный имперфект обычно совпадает с имперфектом грамматическим, в произведениях древнерусской литературы это совпадение художественного времени с грамматическим реже.

Именно потому, что темпы повествования в древнерусской литературе зависели в значительной мере от насыщенности самого повествования, а не от намерения писателя создать то или иное настроение, не от его стремления управлять временем в целях создания разнообразных художественных эффектов, проблема времени в древнерусской литературе привлекала внимание автора относительно меньше, чем в литературе новой. Художественное время не обладало той мерой независимости от сюжета, которая была необходима для его самостоятельного развития и которой оно стало обладать в новое время. Время было подчинено сюжету, не стояло над ним, представлялось поэтому значительно более объективным и эпичным, менее разнообразным и более связанным с историей, понимаемой, впрочем, значительно более узко, чем в новое время, — как смена событий, но не как изменение уклада жизни. Время в своем течении, казалось, захватывало в средние века гораздо более узкий круг явлений, чем оно захватывает в нашем сознании сейчас.

Время в средние века было сужено двояко: с одной стороны, выделением целого круга явлений в категорию «вечного» (этой категории мы еще коснемся в дальнейшем), а с другой стороны — отсутствием представлений об изменяемости целого ряда явлений. С одной стороны, существовали «вечные» явления в высоком, религиозном смысле этого слова — явления, отмеченные своим «соприкосновением мирам иным», с другой стороны — неизменяющимися во времени казались очень многие явления «низкой» жизни. Не изменялись в сознании древнерусских людей их бытовой уклад, экономический и социальный строй, общее устройство мира, техника, язык, искусство, даже наука и пр., и пр.

Следовательно, из общего течения времени было начисто изъято то, что относилось к сверхсознательной области единственно ценного с религиозной точки зрения «вечного», и то, что не осознавалось во времени, что казалось от века установленным, раз и навсегда созданным богом.

* * *

Суженность художественного времени не означала, однако, что и роль художественного времени в древнерусской литературе была также меньше, чем в литературе нового времени. Суженность следует рассматривать не как бедность, а как «компактность». Эту компактность в пользовании художественным временем удобно показать на примере применения к художественному времени закона средневекового искусства — закона цельности изображения.

Что собой представляет этот закон цельности изображения? Он действует с одинаковой неукоснительностью как в древнерусском изобразительном искусстве, так и в древнерусской литературе. Древнерусский художник до XVII в. никогда не изобразит в своем произведении какой-либо существенный объект не полностью, частично. Изобразить дерево так, чтобы часть его оставалась за пределами изображения, невозможно для древнерусского художника. Поэтому он предпочтет сократить его размеры, но уместит его полностью. Лик человека или его фигура до пояса сверху (в ее «чистой», по средневековым представлениям, части) представляет собой известную цельность, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лика, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект изображения может быть представлен только целиком.

Средневековый художник стремился изобразить предмет во всей его данности. Он ставил человека фасно, чтобы были ясно видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяют художника. Громадным шагом вперед по пути к более точному изображению действительности было появление в XIV в. профильных изображений (не только дьявола, Иуды в «Последней вечери», второстепенных фигур),¹ изображений, передающих движение.

¹ О профильных изображениях второстепенных фигур в византийском искусстве см.: *Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947, p. 8.* О профильных изображениях в чешской средневековой миниатюре см.: *Matějček A. Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické. Prague, 1926, s. 18.*

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались по возможности все ножки стола. Художнику приходилось сокращать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например, здание на иконе могло быть и меньше и в рост человека. Листва на дереве изображалась не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех. Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком умещалось на изображении. Иное дело — живопись нового, «послевозрожденческого» времени, когда рама картины как бы выхватывала из мира лишь его часть, пусть самую важную, но отнюдь не замкнутую и не ограниченную в себе.

То же мы видим и в древнерусской литературе. Здесь также действует закон цельности изображения. В древнерусских литературных произведениях нет ничего, что выходило бы за пределы повествования, как в иконах нет ничего существенного, что выходило бы за пределы «ковчежца» иконы — ее рамки. В изложении отобрано только то, о чем может быть рассказано полностью, и это отобранное также «уменьшено» — схематизировано и уплотнено. Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным, согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете. Факт, о котором рассказывается, схематизируется в пределах, необходимых, чтобы лучше быть воспринятым читателем, лучше запомниться. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем — как геральдический знак, эмблема описываемого объекта.

Древнее искусство в большей степени символизирует и сигнализирует, чем показывает и живописует. Некоторые события как бы заново инсценируются, драматизируются диалогами, домысливаются объяснениями. Все это делается для того, чтобы не оставить ничего за пределами повествования, сделать объект повествования абсолютно ясным. Объект повествования «замкнут», довлеет самому себе.

Художественное время в древнерусских литературных произведениях подчиняется тому же закону целостности изображения. О событии рассказывается от его начала и до конца. Читателю нет необходимости догадываться о том, что происходило за пределами повествования. Если рассказывается жизнь святого, то сперва говорится о его рождении, затем о детстве, о начале его благочестия, приводятся главнейшие события его жизни (главнейшие — с точки зрения внутреннего и внешнего смысла его

существования), потом говорится о смерти и посмертных чудесах. Если рассказывается о каком-либо историческом событии (например, о битве, о «хождении» в святую землю и пр.), то рассказ также начинается с самого зарождения события и заканчивается его концом: начало события есть и начало рассказа, конец события — конец повествования. Если в «хождении» ничего не говорится о сборах в путешествие или о всех перипетиях пути, то только потому, что все это считалось недостойным внимания, — следовательно, средневековый паломник видел смысл повествования не в самом путешествии, а в описании виденного. Если в хронографе или палее рассказывается всемирная история, она начинается «от Адама» или от Вавилонского столпотворения, от которого вели, по средневековым представлениям, свое происхождение отдельные народы. Закон цельности изображения в древнерусской литературе приводит к тому, что художественное время не только имеет свой конец и начало, но и известного рода замкнутость на всем своем протяжении. Событийный ряд как бы выделен из событийных рядов соседних, не связан с ними, хотя отдельные «мосты» к русской истории постоянно наводятся, нося характер внешних привязок.

Другое последствие закона цельности изображения — однонаправленность художественного времени. Повествование никогда не возвращается назад и не забегает вперед. В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременный смысл событий. Эти обращения к будущему, по представлениям средневековых писателей, заложены в самой действительности: приметы и предзнаменования имели место, по этим представлениям, на самом деле, изначала была известна и предопределена судьба каждого. Такого рода обращения к будущему нельзя, следовательно, рассматривать как нарушения однонаправленности повествования, в целом не знающего передвижек во времени. Повествователь следует за событиями, не нарушая их реальной последовательности.

Закон цельности изображения замедлял развитие действия, придавал ему эпическое спокойствие в развитии. Речи действующих лиц должны были подробно и полно выразить основное отношение их к событиям, вскрыть смысл этих событий. Поэтому речи приобретали также самодовлеющее значение. Действующие лица говорили с обстоятельностью, невозможной в некоторых положениях; язычники цитировали псалмы и говорили о своей неправедности, грешники свидетельствовали о своей греховности. В сербской «Александрии» персидский царь Дарий, умирая, произносит длинные речи, в которых обстоятельно заявляет о своем отношении к смерти и объявляет, что он нисходит в преисподнюю. В «Киево-

Печерском патерике» рассказывается о смерти Евстратия: Евстратий был распят в плену; на кресте Евстратий, несмотря на жестокие муки, повествует о том, что означает для него смерть на кресте, подобная смерти Христа, и приводит в доказательство своей мысли цитаты из Библии. Все эти смерти театральны, длительны, развернуто представлены во всех деталях своего извечного смысла.

Всякое литературное произведение развертывается во времени. Читая произведение, мы движемся от его начала к его концу. Это одна из характерных черт литературного произведения вообще, его восприятия читателем.¹ Однако это правило стоит на грани своего постоянного нарушения. Оно перебивается другим правилом: литературное произведение существует для читателя одновременно как единое целое. В какой бы точке произведения ни находилось в данный конкретный момент внимание читающего, последний помнит все, что он прочел раньше, и сам, помимо воли автора, стремится предугадать дальнейшее. Когда процесс чтения закончен, только тогда перед ним произведение выступает в его целом. Повторные чтения закрепляют художественное восприятие произведения как единого целого.

Следовательно, наряду со своим существованием во времени литературное произведение обладает еще вневременным бытием. Это вневременное бытие было особенно интенсивным в произведениях древнерусской литературы. Интерес интриги, обусловленный по преимуществу восприятием литературного произведения во времени, был в ней представлен слабо. Литературные произведения были рассчитаны в гораздо большей степени на многократное чтение, подобно тому как на многократное повторение в чтении или в произнесении были рассчитаны молитвы. Молитвы твердились наизусть и пелись. Богослужение повторялось в известные дни и часы. Небольшой репертуар чтения средневекового книжника не случайно в четких-минях и в прологах располагался по дням годового круга. Чтение приближалось к исполнению обряда, часто непосредственно переходило в обряд, замыкалось в пределах дня, недели, года. От этого вневременное начало выступало в древнерусских произведениях особенно сильно: не только в произведениях церковных, связанных с ритуалом, но и в произведениях светских, исторических.

Все описанное выше касалось отнюдь не всей древнерусской письменности. Только литературные произведения в собственном смысле этого слова отличались замкнутостью времени и подчинялись закону цельности изображения. Но и в них очень рано начали сказываться отдельные нарушения того и другого. Эти нарушения вошли в литературу с принципами анфиладности построения.

¹ См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 22.

Замкнутость сюжетного времени очень рано начала нарушаться в связи с распространенностью в древнерусской литературе компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов — иногда чисто механического. Произведения часто механически соединялись друг с другом, как соединялись в одну анфиладу отдельные помещения.¹ В предисловии к житию святого могут содержаться уже сведения о некоторых значительнейших событиях его жизни. В заключительной похвале могут быть повторены многие из фактов, уже рассказанных в житии. Предисловие, житие, похвала святому, описание его посмертных чудес, службы святому — это все разножанровые произведения, анфиладно соединенные и объединенные личностью самого святого. Каждое из этих произведений, входя в единое более крупное целое, по-своему закончено; законченным характером отличается и художественное время каждого из этих произведений. Анфиладным способом построены летописи, хронографы, патерики, четьи-минеи, палеи, наконец, даже некоторые сборники неопределенного состава. И в любом из этих крупных произведений объединенные им более мелкие произведения обладают каждое своим законченным временем. Но события в них могут повторяться. В этом состоит первый прорыв в замкнутости времени литературных произведений Древней Руси.

В этом отличие времени древнерусских литературных произведений от эпического времени фольклора, не знающего этого анфиладного построения.

Идеально законченные и замкнутые во времени эпические произведения фольклора подчинены сюжетному времени: время начинается с началом сюжета и заканчивается им. Древнерусские же литературные произведения имеют уже представление об историческом времени, не заканчивающемся с сюжетом, вечно продолжающемся в настоящем, и поэтому в древнерусской литературе постоянно стремление наращивать сюжеты их продолжениями. Поэтому второй прорыв замкнутости художественного времени, совершенный в древнерусской литературе, — это прорыв в настоящее. Житие святого наращивается повествованиями о посмертных «чудесах». Летопись и хронограф наращиваются рассказами о последующих событиях. Создается цепь повествований, цепь сообщений и сведений, вытянутых в одну линию, передающих эстафету времени по одному прямому направлению.

ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ

Литературный жанр, впервые вступивший в резкий конфликт с замкнутостью сюжетного времени, — летопись.

¹ Об анфиладном принципе построения компилятивных произведений см.: Лихачев Д. Принцип ансамбля в древнерусской эстетике. — В кн.: Культура Древней Руси. М., 1966, с. 118—120.

Время в летописи не едино. В разных летописях, в различных частях летописей на протяжении их многовекового существования отражены многообразные системы времени. Русские летописи — грандиозная арена борьбы в основном двух диаметрально противоположных представлений о времени: одного — старого, дописьменного, эпического, разорванного на отдельные временные ряды, и другого — более нового, более сложного, объединяющего все происходящее в некое историческое единство и развивающегося под влиянием новых представлений о русской и мировой истории, появившихся с образованием единого русского государства, осознающего свое место в мировой истории, среди стран мира.

Эпическое время соединяется с этим более новым, «историческим» представлением о времени примерно так же, как в феодальном обществе соединяются пережитки старых общественных формаций с новой — феодальной, как сохраняются в феодальном хозяйстве элементы натурального — общинно-патриархального.

Эпическое время и время в новых исторических представлениях находятся в летописи в неустанной борьбе, длящейся несколько столетий. Только в XVI в. определяются явные признаки победы нового сознания времени как единого потока, захватывающего всю Русскую землю и всю мировую историю.

Остановимся на двух типах представлений о времени и на борьбе между ними несколько подробнее.

* * *

Наиболее древние представления о времени, засвидетельствованные русским языком, не были в той мере эгоцентричны, как эгоцентричны наши современные представления. Сейчас мы представляем будущее впереди себя, прошлое позади себя, настоящее где-то рядом с собой, как бы окружающим нас. В Древней же Руси время казалось существующим независимо от нас. Летописцы говорили о «передних» князьях — о князьях далекого прошлого. Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. «Задние» события были событиями настоящего или будущего. «Заднее» — это наследство, остающееся от умершего, это то «последнее», что связывало его с нами. «Передняя слава» — это слава отдаленного прошлого, «первых» времен; «задняя же слава» — это слава последних деяний.¹ Такое представление о «переднем» и «заднем» было возможно потому, что время не было ориентировано на

¹ Курьезно, что М. Гюйо (Происхождение идеи времени. СПб., 1899, с. 39) считает, что будущее и з н а ч а л ь н о, всегда рассматривалось как лежащее впереди человека, к чему он стремится, а прошлое — позади, от чего он ушел и к чему не возвращается.

воспринимающего это время субъекта. Его мыслили как объективно и независимо существующее.

Временной поток не был при этом един, было множество временных, причинно-следственных рядов, и в каждом ряду был свой «перед», свое начало, и свой конец, свой «задний» край. В какой-то мере эти древнейшие представления о времени отразились в художественном времени былин. Здесь также существовали замкнутые временные ряды, тесно связанные с сюжетом. Объединение времени разных былин в единое время и создание контаминированных былин, былинных сводов — явление сравнительно позднее.

В русских былинах время «однонаправленно». Мы это видели в главе о художественном времени фольклора. Действие былин никогда не возвращается вспять. Рассказ былины как бы стремится воспроизвести последовательность, в которой события происходили в действительности. При этом в былине говорится только о том, что произошло или что изменилось, но не о том, что представляется неизменным. Поэтому чисто описательный момент, обращенный на статические явления, в былинах крайне незначителен. Былинное повествование избегает остановок, статических моментов, предпочитая действие. Рассказывается только о том, что непосредственно необходимо для понимания действия, но не действительности, — динамики, но не статики.¹

В разделе «Художественное время в фольклоре» мы видели уже, что эпическое время былин как бы замкнуто сюжетом. Линия времени развивается по преимуществу в пределах единого и обычно одного сюжета былины. Связь с историческим временем устанавливается через общее указание на эпоху: действие былины происходит в некоторой условной русской старине — при эпическом князе Владимире, в момент нашествия монголо-татар, в эпоху независимости Новгорода. Время, которое изображают былины, — это условная эпоха, находящаяся где-то в далеком прошлом и очень неточно связанная с современностью — без всяких переходов. Эта эпическая эпоха — своеобразный «остров» во времени, в «старине». Этого эпического времени уже нет в исторических песнях XVI—XVII вв. Исторические песни отражают стадально более новое историческое сознание. В них есть уже представление не только о старине, но и об истории, о ее движении. Замкнутость фольклорного времени начинает в них разрушаться. События в них имеют продолжение в современности.

Сравнительно с былевым эпосом и даже историческими песнями летопись знаменует собой более поздний стадальный этап развития представлений об историческом времени. Летопись стадально

¹ См.: Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былины. Очерки. Саратов, 1924, с. 90.

моложе былин и исторических песен. В летописи замкнутость времени разрушена еще сильнее, чем в исторических песнях.

В самом деле, летописец, с одной стороны, как бы стремится к замкнутости времени. Русская история (особенно в древнейших летописных сводах) имеет свое начало (а начало — это уже некоторый элемент ограниченности времени). Летописец ищет это начало то в призвании варягов, положивших основание княжеской династии, то в первом точно датированном событии, от которого мог начать изложение и «числа положить». Свое начало имеют истории княжеств и городов (впрочем, впоследствии они очень часто растворяют это начало в русской истории, с которой они связываются в своей вступительной части).

Однако, с другой стороны, имея четко выраженное начало, летописи часто не имеют конца, «концовки», так как конец как бы постоянно уничтожается наступающим на него настоящим, новыми событиями. Современность все нарастает и «убегает» от повествователя. Впрочем, повествование о родной стране, княжестве, городе стремится закончиться в летописи каким-либо значительным событием: смертью одного князя и вокняжением другого, победой, присоединением другого княжества, появлением нового митрополита, получением титула и т. д. Это заканчивающее собой летопись событие остается действенным в летописи только до той поры, пока оно действительно в самой действительности. Затем летописное повествование получает продолжение до нового рубежа, который некоторое время снова кажется окончательным. Инерция замкнутости времени сказывается и в летописи, несмотря на то что летопись в целом может рассматриваться как одно из самых «разомкнутых» произведений.

Летопись фиксирует лишь часть событий, создавая впечатление необъятности исторического движения. Летопись не замыкается в одном сюжете (например, в рассказе о войне или битве, биографии князя и т. п.). Тема повествования летописи — история княжества, русская история в ее целом. Но и русская история в летописи не замкнута, а связана своим началом с историей «всемирной» в ее средневековом понимании. Всемирная история обычно предваряет собой в летописях русскую историю. В начале многих русских летописей идут сокращения из хроник и хронографов.

Вырывая из общего потока многочисленных событий то тот, то иной факт и фиксируя его в своих записях, летопись создает впечатление неохватного обилия событий человеческой истории, ее непостижимости, ее величия и богонаправляемости.

Однако летопись рассказывает не о той или иной стране, земле, княжестве и не о человечестве, не о народе, а только о том, что с данной страной и с данными людьми происходило. Она рассказывает даже не историю, а события этой истории. Многое остается за пределами летописного изложения, и это запредельное

в летописи течение истории то так, то иначе дает себя знать читателю. Летописец как бы осознает непостижимость всего, что происходит. Поток истории только частично улавливается летописцем, смиренно осознающим свое бессилие рассказать обо всем.

В летописи отмечаются только наиболее «официальные» события, только то, что с очевидностью изменяется, что нуждается в запоминании, что происходит и случается. Летопись не описывает быта, не останавливается на социальном укладе, не фиксирует политического строя страны: все это кажется летописцу неизменным, как бы извечно установленным, а потому недостойным внимания. Летописец рассказывает только о динамике, а не о статике жизни. И эту динамику он понимает со средневековой ограниченностью.

Однообразный и ограниченный подбор событий, отмечаемых летописцем, подчеркивает повторяемость истории, «неважность» ее отдельных событий с точки зрения вневременного смысла бытия и одновременную важность вечного. Единственное исключение, когда летописное изложение покидает динамичность рассказа, смерть исторического лица — князя или иерарха церкви. Здесь течение событий как бы прерывается. Летописец останавливает описание потока событий, чтобы, остановив рассказ, почтить память умершего в некрологической статье, подвести итог его деятельности, охарактеризовать его с точки зрения вечных ценностей, перечислить добродетели и добродейания, а в иных случаях и описать его наружность. Смерть сама по себе статична. Она прерывает жизнь, останавливает бег событий. Эта остановка как бы призывает задуматься над смыслом прожитого, дать характеристику ушедшего человека.

Всякое событие имеет свою внутреннюю и свою внешнюю сторону. Внутренняя сторона событий для летописца состоит в проявляющейся в них божественной воле. Летописец иногда сознательно устраняется от углубления в эту внутреннюю сторону событий, от их теологических объяснений. Он отступает от своей «бездумной констатации» событий только тогда, когда имеет возможность объяснить их сверхъестественными причинами, когда он усматривает в них «перст божий», божественную волю, или в тех редких случаях, когда он отвлекается от изложения событий, чтобы прочесть своим читателям наставление: «О възлюблении князи рускии, не прелцайтесь пустошною и прелестною славою света сего, еже хужьши паучины есть и яко стень мимо идетъ; не принесосте бо на свет сей ничто же, ниже отнести можете».¹

¹ Симеоновская летопись под 6778 г. — ПСРЛ, т. XVIII. СПб., 1913, с. 73.

Следовательно, летописец не потому не устанавливает между отдельными записываемыми им историческими событиями прагматической связи, что он якобы ее не замечает, а потому, что его собственная точка зрения поднимается над ней. Летописец стремится видеть события с высоты их «вечного», а не реального смысла. Часто отсутствие мотивировок, попыток установить причинно-следственную связь событий, отказ от реальных объяснений событий подчеркивают высшую предопределенность хода истории, ее «вечный» смысл. Летописец — визионер высших связей. Он иногда больше «говорит» своим молчанием, чем своим рассказом. Его молчание многозначительно и «мудро».

Но благоговейно молчаливый в значительном, он многоречив в незначительном. Летопись загромождена отдельными фактами. Композиция летописных статей часто настолько клочковата, отрывочна, что кажется хаотичной. Мы легко можем обмануться и подумать, что загроможденность летописи отдельными фактами есть признак ее «фактографичности», привязанности ко всему земному, будничному, к серой исторической действительности, к описаниям раздоров князей, их борьбы между собой, к войнам, к неурядицам феодальной жизни. Летописец пишет о вокняжениях князей и об их смерти, о переездах, походах, женитьбах, интригах... Но именно в этих описаниях, казалось бы, случайных событий и сказывается его религиозный подъем над жизнью. Этот подъем позволяет летописцу показать призрачность жизни, переходящий характер всего существующего. Летописец как бы уравнивает все события, не видит особого различия между крупными и мелкими историческими событиями. Он равнодушен к добру и злу, но он смотрит на все происходящее со своей высокой, нивелирующей все точки зрения. Однообразно вводит он все новые и новые известия с помощью слов «того же лета», «той же весны» или «том же лете»: «В лето 6691. Постависта църковь святого Епатия Радько с братомъ на Рогатеи улици. Томъ же лете ходи Всеволод на българе с всею областью своею, и убиша българи князя Глебовиця Изяслава. На ту же зиму бишася пльсковици с Литвою, и много ся издеа зла пльсковицем».¹ «В лето 6666. Иде Ростислав Смольску и с княгинею, а сын свои Святослав посади Новегороде на столе, а Давыда — на Новемь тьргу. В то же лето, по грехом нашим, мор бысть в людех мног, и конь множьство помре, яко нълзя беше дойти до тьргу сквозе город, ни по гребли, ни на поле выити смороды; такоже и скот помре рогатыи. Том же лете ходи Аркад Киеву ставиться епископомъ, и поставлен бысть от митрополита Костянтина, и приде в Новгород, месяца септября в 13 день, на канон святого Въздвигения.

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, с. 37.

Томъ же лете победы Мьстислав Изяславиць Давыдовиць Изяслава, и прогна ис Кыева, и позва Ростислава, стрья своего, Кыеву на стол. Тои же осени поставиша Дионисия игуменомъ у святого Георгия».¹

Летописец смотрит на историческую жизнь с такой высоты, с которой становятся уже несущественными различия между большим и малым, — все кажется уравненным и движущимся одинаково медленно и «эпично».

Жизнь подведена к одному религиозному знаменателю. Прагматическая связь не описывается, и не потому, что летописец не способен ее заметить, а потому, что летописец намекает этим на существование иной, более важной связи. Прагматическая связь не противоречит, но она мешает восприятию этой серьезной, религиозной связи событий — связи, находящейся под знаком вечности. Поэтому-то в летописи нет и сюжетного изображения событий, нет интриги, нет в целом связного рассказа об истории. Есть только отдельные факты и отдельные рассказы об отдельных же событиях. Связное повествование меняет свою функцию в составе летописи. Связный рассказ, с сюжетом и с прагматическим объяснением происходящего, включается в летопись как органическая часть ее повествования, остается такой же констатацией события, как и краткие статьи, фиксирующие исторический факт. Летописец прозревает особую, стоящую над частными событиями историческую правду.

Система изображения течения исторических событий у летописца есть следствие не «особого мышления», а особой философии истории. Он изображает весь ход истории, а не соотношенность событий. Он описывает движение фактов в их массе. Прагматическую связь фактов он стремится не замечать, так как для него важнее их общая зависимость от божественной воли. Факты и события возникают по воле сверху, но не потому, что одни из них вызывают другие в «земной» сфере.

Капризная прерывистость, неполнота деловых, реальных объяснений подчеркивает сознание того, что жизнь управляется более глубокими, потусторонними силами. Многое может представиться читателю летописи бессмысленным, суетным, «пустяковым». Это и есть цель летописца. Он показывает «суетность» истории. «Начнемъ же скавати бесчисленныя рати, и великыя труды, и частыя войны, и многия крамолы, и частая востания, и многия мятежи...» — пишет летописец.²

В летописи мы можем встретить и такие высказывания летописца: «Слышахом от древних поведающа писании, паче же

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, с. 30.

² Ипатьевская летопись под 1227 г.; Летопись по Ипатскому списку. СПб., 1871, с. 501.

известных внимахом почитающе старья летописца, иже бысть в Великомъ Новегороде в древняя лета, колико множествомъ воднымъ и възмущением волн исторжена быша мостьяная строения; и елика такова все то писаниемъ число обретохомъ, и иная знаменья бывающа некая, елика к нашему наказанию видехомъ в писании и сказаниемъ мудрейших муж, любящихъ почитати древняя писания, и слушахом от них: якоже Соломон глаголаше».¹ Сравнения со священной историей Ветхого и Нового заветов помогают летописцу объяснить повторяемость событий и их смысл. Иногда летописец более коротко заявляет о цели своих записей: «Да и сие не забвено будетъ в последних родех».²

Эти редкие высказывания летописца подтверждают его стремление фиксировать события для памяти и извлекать их для памяти из других писаний: не рассказывать историю, а закрепить в сознании исторические факты. В этом закреплении событий для памяти видит летописец нравоучительный смысл своей работы.

Когда события, как в житии святого, или в «Александрии», или в любой исторической повести, связываются в одну сюжетную линию, о суетности человеческой истории приходится напоминать. Ее надо объяснять читателю. В летописи в таких пояснениях нет особой надобности. Они редки. Суетность истории подчеркнута в летописи самым художественным, историческим методом, которым ведется изложение.

Вечное в летописи дано в аспекте временного. Чем сильнее подчеркивается временность событий, тем больше выявляется их вечный и вневременной смысл. Чем чаще летописец напоминает о быстротечности и мимолетности бытия, тем медленнее и эпичнее летописное изложение. Время подчинено вечности. Укрошенное вечностью, оно течет медленно. В летописи все события подчинены ровному и размеренному течению времени. Время не ускоряется в повествовании о личных судьбах исторических лиц и не замедляется на значительных событиях. Оно течет эпически спокойно, следует не за часами событий, а за годами, редко — числами. Летописец создает «уравненное» течение событий, следующих друг за другом в мерном ритме чисел и лет, не признает неровного ритма причинно-следственной связи.

Величественный поток времени уравнивает малых и больших, сильных и слабых, значительные события и незначительные, содержательные моменты истории и несодержательные. Действие не торопится и не отстает, находится над реальностью. Совсем иное в фабульной литературе, где внимание сосредоточивается на кульминационных пунктах и как бы медлит на них, заставляя время течь неровно и прерывисто.

¹ Летопись Авраамки. — ПСРЛ, т. XVI, ч. 1. СПб., 1889, стлб. 173.

² Там же, стлб. 189.

В исторических повестях время движется медленнее в одних случаях и быстрее — в других.

Строгая последовательность хронологии, медленность рассказа создают впечатление «неумолимости» истории, ее необратимости, рокового характера. Каждая запись до известной степени самостоятельна, но между ними чувствуется все же пропущенная связь, возможность других записей о других событиях. Отсутствие повествовательных переходов в ряде случаев создает впечатление не только неотвратимости хода истории, но и известной ее монотонности. Ритмичное чередование событий — это шаги истории, бой часов на городской «часозвонне», «пульсация» времени, удары, отбиваемые судьбой.

Этот летописный способ изображения событий применяется в летописи только в русской истории. «Священная история», история мировая изображается в летописях (по преимуществу в их начальных частях) в более общих и значительных планах. Летописный и хронографический способы изображения истории, существующие одновременно, глубоко различны. События Ветхого и Нового заветов нельзя изобразить с таким эпическим к ним презрением, как в летописи. Каждое событие Ветхого и Нового заветов имеет свой символический, богословский смысл. Священная история в целом имеет поэтому «вечное» значение. Там нет суеты истории. Время в священной истории течет иначе: совершившееся не исчезает, продолжает вспоминаться церковью, воспроизводиться в церковном богослужении. Во «временном» священной истории больше «вечного». От этого такое различие в повествовании хронографа и палеи, с одной стороны, и летописи — с другой. Многие в этом взгляде летописца на время есть результат его художественного, исторического метода, а многое возникает в летописи спонтанно, под влиянием способов, которыми летопись велась.

* * *

Способы ведения летописи органически связаны с ее художественным методом и усиливают художественный эффект ее метода. Остановимся на этом подробнее.

В летописи, как мы уже видели, запись событий преобладает над рассказом о событиях. Летописец не столько рассказчик, сколько «протоколист». Он записывает и фиксирует. Скрытый смысл его записей — их относительная современность событиям. Вот почему летописец стремится сохранить записи своих предшественников в той форме, в какой они сделаны, а не пересказывать их. Для летописца предшествующий текст летописи или используемая им историческая повесть — документ, документ о прошлом, сделанный в этом прошлом. Его собственный текст — тоже документ, но документ настоящего, сделанный в этом настоящем. Зафиксировать событие, не дать ему забыться, исчезнуть из памяти

последующих поколений — основная цель летописца, ведущего летописные записи; он фиксирует суетное...

Летописная запись стоит на переходе настоящего в прошлое. Этот процесс перехода чрезвычайно существен в летописи. Летописец «без обмана», на самом деле, записывает события настоящего, — то, что было на его памяти, а затем, накапливая новые записи, при последующих переписываниях летописных текстов, тем самым отодвигает эти записи в прошлое. Летописная запись, относившаяся в момент своего составления к событию настоящего или только недавно случившегося, превращается постепенно в запись о прошлом — все более и более отдаленном. Замечания, восклицания и комментарии летописца, которые при своем написании являлись результатом взволнованности летописца, его «сопереживаний», его политической заинтересованности в них, становятся затем бесстрастными документами. Они не нарушают ни временной последовательности, ни эпического спокойствия летописца. С этой точки зрения понятно, что художественный образ летописца, незримо присутствующий в летописном изложении, — в сознании читателя предстает в образе современника, записывающего происходящее, а не в образе «ученого и пытливого историка», создающего летописные своды, каким он выступает в исследованиях русского летописания. Литературный образ летописца расходится с реальным.

Летописец живо реагирует на события современности, но последующий компилятор, механически соединяя известия разных летописей, придает им бесстрастный характер. Суетность истории все более и более выступает в летописных записях по мере увеличения их числа, по мере возрастания пестроты этих записей, создающихся путем механического их соединения. Чем больше переписывается летопись, чем сложнее и объемистее она становится, приобретая характер обширных летописных сводов, тем более спокойным и «равнодушным» становится изложение.

Реальный летописец и его художественный образ, как я уже сказал, различны. Реальные летописцы — это и молодые люди (Лаврентий — составитель Лаврентьевской летописи) и старики, монахи и представители белого духовенства (новгородец Герман Воята), и князя (Мономах и его сын Мстислав), и служащие посадничьей избы (в Пскове), но художественно — образ летописца один. Это старец, равнодушно внимающий добру и злу. Образ этот гениально воспроизведен Пушкиным в монологе Пимена.

Итак, художественный образ летописца в значительной мере зависит от способа, которым велось летописание, и от его художественного метода. Не последнюю роль в создании этого образа сыграло описанное выше «старение» летописных записей. «Древность» летописных записей «старела» самого летописца, делала его в еще большей мере равнодушным к жизни, чем он был на

самом деле, заставляла его возноситься над временем, еще больше признавать суетность всего происходящего. Единый для всех летописей эпический образ летописца создан самим методом составления летописей, задачами, которые ставились летописанию. Этот образ становился все более определенным и цельным в процессе последующей работы составителей и редакторов летописных сводов, углублявших пестроту, механичность и «спокойствие» летописных записей.

Обратимся теперь к тому, как постепенно в результате борьбы в пределах описанной системы эпическое время побеждалось историческим.

* * *

Рассказ о событиях — это внутренне упорядоченная их передача. Запись о событиях требует только внешней упорядоченности. Документы нуждаются в «подшивке». Такой «подшивкой» летописных записей — документов явилась внешняя форма летописей: строгая хронологическая приуроченность, разбивка всех записей по годам. Летописец стремится создать «цепочку событий», внешним приемом нанизывать записи в их строгой хронологической последовательности.

В этой летописной форме изложения есть некоторое внешнее же противодействие продолжавшему еще действовать эпическому сознанию истории. В эпосе применяется особый, эпический метод изображения времени: время развивается в пределах сюжета, события сюжета определяют время. Если событий много — «много», то есть длительно, представлено и художественное время. Если событий нет — художественное время пробегает мгновенно, условно отражаясь только в эпической формуле «тридцать лет и три года» и пр.

Следовательно, время эпоса сжимается в зависимости от насыщенности его событиями. Этот метод сжатия времени в эпосе прямо противоположен «раздвижке» времени в летописи с помощью годовых записей. Погодный способ изложения в летописи, запись по летам — это своеобразные «пяла», с помощью которых летописец стремится к объективному отражению ровного хода времени, независимо от его насыщенности событиями. Это стремление простирается настолько далеко, что для тех лет, для которых у него нет записей событий, он оставляет все же дату: «В лето 6775 ничего несть»,¹ или пишет: «Бысть тишина», то есть отмечает, что все же что-то было. Следовательно, в отличие от былин в летописи есть представление о едином объективно существующем времени, независимом от насыщенности его событиями, и попытка отразить это объективное время путем создания жесткой хроно-

¹ Симеоновская летопись..., с. 72.

логической сети, ритмично разбивающей и связывающей изложение.

С точки зрения развития представлений о времени это был огромный шаг вперед. Прогресс был даже более велик, чем это позволяло сознание многих летописцев и особенно их читателей, и противоречие это постоянно сказывалось в летописи. Мы нередко встречаем в летописи возвращение к старым представлениям о времени. Одной из форм такого возвращения была местная ограниченность времени. Чтобы понять суть этой «местной ограниченности» летописного ощущения времени, нам необходимо вернуться к уже упоминавшемуся нами принципу цельности изображения, сказывающемуся и в эпосе и в древней русской литературе.

Принцип цельности изображения действует в эпическом сознании. Он приводит к тому, что в былине изображается один ряд событий, разворачивается один сюжет. Мы знаем в былинах и соединение сюжетов, но путем нанизывания их на более общий сюжет, позволяющий не нарушать хронологической «однонаправленности» изложения. На основе различных сюжетов о подвигах богатыря в былине может быть создана его «биография»: сюжеты могут быть расположены в хронологическом порядке — от его рождения и детства до смерти. Так, в записях былин имеется несколько случаев объединения нескольких былин об Илье Муромце в одну сводную былинно-поэму. Есть записи былин, охватывающие весь цикл сюжетов об Илье Муромце, причем сюжеты всегда соединяются друг с другом по хронологическому принципу.¹ Перед нами анфиладный принцип соединения различных былин.

В летописи примат записей над рассказом как будто бы стремится разрушить эту цельность и единство художественного видения. В ней развивается, как мы уже сказали, не одно действие, передается не цельный сюжет, а дается множество раздробленных впечатлений. Однако вместе с тем летопись подчинена тому же принципу цельности изображения.

Русские летописцы стремятся представить на основе своих записей историю княжества, объединить историю княжеств в историю Русской земли в целом, а историю Русской земли связать с историей мировой путем особых хронографических введений, составленных на основе переводных византийских хроник.

Как правило, наиболее значительные русские летописи начинаются от сотворения мира, от потопа или от Вавилонского столпотворения, от которого, по Библии, получили свое начало народы мира. От Вавилонского столпотворения расходится веер событий

¹ См.: Астахова А. М. Илья Муромец в русском эпосе. — В кн.: Илья Муромец. Подгот. текстов, статья и коммент. А. М. Астаховой. М.—Л., 1958, с. 393 (серия «Литературные памятники»).

в «Повести временных лет». Отсюда ведут свое начало славяне. Начало славян переходит в сообщение сведений о разделении славян, разделение славян переходит в рассказ о русских племенах, затем выстраивается цепочка событий русской истории. Этот объединяющий все узел событий русской истории ложится в основу и местных летописей. «Повесть временных лет» или предшествующий ей «Начальный свод» с его всемирно-историческим введением кладутся в основу большинства русских летописей.

Значит, летописные записи объединяются не только годовой сетью летописи, но и собирающим русские земли их общим началом во всемирной истории. Стремление к полноте сведений, к изображению величественного находит в русских летописях свое великолепное воплощение. Величественный поток истории как бы противостоит суетности и незначительности отдельных создающих этот поток событий.

Единый принцип хронологической последовательности — это также стремление к полноте изображения. Нанизывание событий в хронологическом порядке отражается в стиле изложения летописи, в типичном однообразии оборотов, подчеркивающим мерный «шаг истории», ее поступь, ритм. Показателен даже синтаксис летописного языка, в котором преобладает синтаксическое сочинение над синтаксическим подчинением. Синтаксис летописей — это характерное для древнейшей поры древнерусского языка построение сложного предложения: простое следование одного предложения за другим, при котором единое целое держится тем, что предложения объединяются единством содержания.¹

Единство содержания для летописных записей определялось также и территориальным признаком. Время летописей — это также и «местное время». Время как бы разорвано между территориями княжеств. Но подобно тому как в феодальной Руси центростремительные тенденции встречались в политической жизни с централизаторскими устремлениями, в летописи постоянно боролось «местное время» с временем единым, внешне вводимым в летописных сводах накладываемой на все годовой сетью.

Остановимся несколько подробнее на этом «местном времени».

Сосуществование разных временных рядов так же возможно в средневековом литературном произведении, как в иконе возможно сосуществование разных перспективных проекций. Какая-нибудь архитектурная деталь изображается в проекции справа, но на той же иконе рядом другая деталь изображена в проекции слева. В третьей проекции изображаются стоящие на первом плане стол и стул (см., например, «Троицу» Рублева).

¹ См.: Обнорский С. П. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.—Л., 1946, с. 175—176.

Аналогичные различия в проекции времени возможны в литературном произведении с двумя или несколькими сюжетами. В летописи эти различные системы времени также имеются (до XVI в.), но они преодолеваются стремлением подчинить их единой годовой сети, в которую включается все описываемое.

Впрочем, это стремление не всегда осуществляется в полной мере. «Швы» между разными хронологическими системами в пределах до XVI в. видим в летописях постоянно. Разные хронологические системы вызваны при этом не разными сюжетами, как в повествовании последовательном (сквозных сюжетов летопись не знает), а тем, что события происходят в разных княжествах и в разных городах Руси.

Связь времени и места в Древней Руси проявлялась постоянно. Она существовала, конечно, не во всяком месте, а только в тех, которые обладали собственной историей: поэтому она особенно усиливается в местах исторических, почитаемых, окруженных ореолом святости. Епископ Симон в своем послании к Поликарпу, включенном в Киево-Печерский патерик, говорит, что лучше один день прожить в Киево-Печерском монастыре, чем тысячу лет в селениях грешников;¹ далее он иллюстрирует свою мысль рассказом о Печерском монастыре, его начале и его подвижниках. Святость места — в его истории. История прикреплена к местности, неразрывна с географическими пунктами. Русская история есть история Русской земли — территории, городов, княжеств, монастырей, церквей.

Летописные записи были в русских летописях главным образом местного происхождения. Летописные же своды этих записей — в той или иной степени централизаторскими.

В отдельных местностях Руси в период феодальной раздробленности существовало свое время, свои представления о времени. Календари отдельных княжеств, как это хорошо показано историками русского летописания, могли существенно расходиться — иногда на год и на два.

В Древней Руси сосуществовали мартовское, ультрамартовское и сентябрьское летосчисления. Иногда в одном и том же княжестве в разных центрах летописания существовали разные системы летосчисления, что отчасти, конечно, свидетельствует о том, что христианское летосчисление учитывалось только образованной верхушкой феодального общества и вовсе не было всеобщим. Так, например, отдельные хронологические неувязки Лаврентьевской летописи объяснены А. А. Шахматовым как результат того, что в летописании княжеском и в летописании епископском одного и

¹ «Единь день в дому божиа матери паче тысяща леть, и в нем изволиль бых пребывати паче, нежели жити ми в селех грешничих» (Абрамович Д. Киево-Печерський патерик. Київ, 1931, с. 103).

того же княжества — Переяславля-Южного — существовали различные летосчисления.

Исследуя происхождение ультрамартовского летосчисления, Н. Г. Бережков определил, что оно не явилось результатом ошибок, искажений, а представляет собой особый стиль летосчисления, существовавший наряду с мартовским. В XV в. к этим двум стилям присоединяется сентябрьский.¹ Ультрамартовский год «четко очерчен во времени; со второго десятилетия XII в. по первые годы XIV в.; потом они сходят почти на нет».²

Существование нескольких систем летосчисления — это, в конце концов, только показатель, но не самая сущность ощущения «местного времени», его территориальной приуроченности. Сознание еще не могло охватить время как некое единство для всей Русской земли. Увязать хронологически события своего княжества с событиями другого княжества было для летописца еще очень трудно. Он пытался это сделать, составляя своды, влагая все события в единую хронологическую сеть, но это было далеко не простой задачей. Отсюда известная механичность и «насильственность» годовой сети летописных сводов.

Если мы внимательно присмотримся к хронологическим выкладкам летописания, мы заметим в нем остатки отдельных и независимых линий, тесно связанных с местными событиями. Общая история Руси путем объединения в своды местных летописей создавалась на основе искусственного, механического соединения различных временных линий, но пучки этих линий не всегда правильно соединялись: отсюда об одном и том же событии могло быть рассказано иногда дважды и трижды. Общерусские летописцы — составители общерусских летописных сводов — делали большие усилия, чтобы свести эти различные временные линии в единый ствол. Существовало несколько приемов такого сведения к единству. Но и самые эти приемы и ошибки, которые возникали при такого рода сведениях к единству всех временных рядов русского летописания, свидетельствуют о том, что единое историческое время было еще сложным для его проведения. Мы замечаем в летописи борьбу местных и общеисторических представлений о времени.

Представление о единстве исторического времени было резко выраженным, централизаторским. Местная летопись с ее местным представлением о времени могла быть и делом частным (ср. в Новгороде летописи отдельных церквей), но общерусский летописный свод с его представлениями о единстве исторического времени был всегда предприятием государственным.

¹ См.: Бережков Н. Г. Хронология русского летописания. М., 1963, с. 28 и след.

² Там же, с. 29.

Местные известия подвергались в общерусских сводах насильственной централизации, принудительному объединению в единой для всей Русской земли годовой сети. Летописи разбирались по отдельным известиям и вновь механически собирались в укрупненных годовых статьях.

Синхронизация частных проявлений времени, отдельных местных временных линий с целью создания общего, единого «централизованного» времени была необходима для общественных и государственных акций. То, что в период феодальной раздробленности время в общерусском летописании было все же соединено механически, «насильственно», иногда при этом с ошибками, отражало внутреннюю противоречивость феодальной государственности периода феодальной раздробленности с его центробежными и центростремительными тенденциями.

* * *

Наряду с механической «подшивкой» отдельных документов-сведений в летописях, в других жанрах исторического повествования всегда существовал и связный исторический рассказ. Способность к историческому рассказу хорошо проявлялась уже в эпосе. В древней литературе она сказывается в переводных исторических сочинениях: хрониках, палеях, книгах священной истории и т. д. Связное историческое повествование представлено в переводных «романах»: в «Александрии», в «Повести о разорении Иерусалима» и пр. Оригинальные русские исторические повести и жития свидетельствуют о том же. Но вот что характерно: во всех перечисленных жанрах связному рассказу свойственна большая или меньшая ограниченность, замкнутость времени пределами рассказа. Будучи включены в летопись, эти связные и замкнутые исторические повествования получали новую художественную функцию: их замкнутость разрушалась, рассказ становился записью, сюжет превращался в событие. Если связные повествования о тех или иных событиях входили в состав летописи, они не разбивались на годовые статьи и преподносились читателю под тем или иным годом одного из событий повествования. Тем самым они не ставились в тесную связь с остальными фиксируемыми летописью местными событиями. Эта связь была больше механической, чем органической. Налицо существование нескольких замкнутых временных рядов.

Уже в «Повести временных лет» хронологическая связь событий то и дело нарушается летописцем введением сюжетных повествований: то о мести Ольги древлянам, то о белозерских волхвах, то о походах Владимира Мономаха в его «Поучении» и т. д.

Для XIII и XIV вв. мы имеем в летописи пример связного исторического повествования — это та часть Ипатьевской летописи, которая восходит к галицко-волынскому летописанию. Галицко-

вольнское летописание, как неоднократно отмечалось исследователями, не имело первоначально погодной хронологической сети. Но исключение это только подчеркивает правило при своем ближайшем рассмотрении: Галицко-Вольнская летопись посвящена истории одной только области Руси, и естественно, что эта область обладала для историка своим единством времени. Историк этой области и не расположил свой рассказ по годовой сети — в этом не было нужды, поскольку это был рассказ об одной области Руси. Годовая сеть была введена в Галицко-Вольнскую летопись позднее, при ее включении в более крупный свод. Однако один из списков Ипатьевской летописи, так называемый Хлебниковский, в своей галицко-вольнской части не имеет разбивки по годовым статьям, как в архетипе.

Связные повествования продолжают внедряться в летописную сеть и в общерусских летописных сводах XV и XVI вв. Пример тому — «Хождение Афанасия Никитина за три моря». Оно было включено в летопись под одним годом — 1475, но объединяло собой события шести лет. Их не разнес составитель свода по годовым статьям, потому что время индийских событий, происшедших в далеких странах, не синхронизировалось в сознании летописца с временем русской истории. Они были далеко «за тремя морями», и там, в тех странах, — свое время. То же следует сказать и относительно других включений в летопись, связанных с событиями, территориально далекими от Русской земли.

Связные повествования о русских событиях членились и сортировались по ячейкам хронологической сети гораздо легче, чем рассказы о событиях, случившихся далеко от Русской земли. Легко делались отрывочные вставки из житий русских святых, но нелегко из путешествий русских за рубежи Русской земли. Так, время и территория были объединены в сознании летописца.

Преодоление летописного способа изложения русской истории и переход к связному повествованию об истории Руси совершились с образованием единого Русского централизованного государства в XVI в. на основе промежуточного этапа связных повествований о сюжетно более ограниченных темах: об истории Казанского царства и его присоединении к Москве (Казанская история), об истории рода московских государей (Степенная книга царского родословия), об истории Грозного (Царственный летописец и История о великом князе московском Курбского).

Исторические повествования разлагали летописный способ изображения времени и изнутри летописи и извне ее. Литература одолевала документ. Вместо документов о прошлом, собранных в огромных летописных сводах, все сильнее сказывается тенденция к реконструкции прошлого в связных литературных рассказах, но рассказах не с замкнутым временем, как в эпосе, а с временем

открытым — историческим. События из простой хронологической последовательности «выстраиваются» в последовательность причинно-следственную. Время, которое никогда не могло восприниматься одно, в чистом виде, абстрагируясь от сопутствующих ему явлений, от событий, переходит из местного ряда и узко территориального его восприятия в ряд причинно-следственный. Тот и другой ряды, как мы уже видели, существовали всегда, но они существовали для разного объема истории; теперь летопись перестает быть монополией на историю широкого охвата — историю общерусскую.

История летописного времени многозначительна. Земля и время, на ней протекающее, были чем-то целым в сознании людей. История форм летописания и история летописного времени были поэтому тесно связаны с историей собирания Русской земли. В этом особая значительность летописания, его величие и его связь с историей народа, которому оно было посвящено.

«Надличностное» начало в летописании было особенно сильно. Поэтому художественная природа летописания во многом противоречива. Эта противоречивость создавалась, уничтожалась и восстанавливалась постоянно. Сознательная воля летописца вступала в постоянные противоречия с тем, как фактически велась летопись. Поэтому часто не совпадали стремления и результаты. Художественный образ летописца, возникавший бессознательно у читателя, не совпадал с образом реального летописца — каким он был на самом деле. Образ же времени, создаваемый летописанием, не совпадал во многом с теми реальными представлениями о времени, какими обладал летописец. Рукой отдельного летописца управляли мирские страсти и религиозные убеждения, но всем ходом летописания управляли не только отдельные летописцы, но в какой-то мере весь исторический ход объединения страны.

АСПЕКТЫ «ВЕЧНОСТИ» В ПРОПОВЕДНИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Средневековая литература, особенно церковная, так же часто имеет дело с художественным временем, как и с художественной «вечностью». Слово «вечность» я беру в кавычки, так как «вечность» эта в художественном отношении есть лишь одно из проявлений художественного времени.

Средневековая литература стремится к вневременному, к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия — богоустановленности вселенной, но и в пределах вневременного в ней есть свои низшие и высшие формы. Низшая форма вневременного — это неизменяемость некоторых проявлений бытия: социального, политического, бытового укладов жизни, изменения которых

иногда попросту не замечались средневековыми людьми; это неизменность миропорядка, мироустройства, казавшихся рав и навсегда установленными богом.

Эта сторона вневременного как бы подразумевалась, но не описывалась в древнерусской литературе. Влияние представлений об этой вневременности на литературу сказывалось главным образом в том, что литература не описывала происходящих изменений. В больших масштабах времени писатели не видели многих изменений действительности. Летопись не останавливалась на описаниях быта, политического, социального устройства земли, — так как все это казалось летописцу и без того известным читателю в силу своей постоянности.

«Повесть временных лет» описывает различия в обычаях народов, но не изменения этих обычаев в процессе исторического развития.

Этот описанный только что аспект вневременного как бы не замечался древнерусским писателем. Это было следствием его некоторой «исторической ограниченности».

Другой аспект вневременного — это вечный смысл единичных, исторических и временных явлений. С точки зрения древнерусского автора, в мире существует вечная соотнесенность двух миров — божественного и земного. Земной, временный мир имеет вневременный, надмирный смысл. Смысл этот не абстрактный, не вносимый в него человеческой мыслью, а с точки зрения средневекового писателя, как бы вполне конкретный, реально существующий.

Получалось так, что в случайном и временном древнерусский писатель видел знаки вечного, а в неизменном и постоянном, не заслуживающее внимания временное и земное.

Христианские праздники — это не только память о событиях священной истории, о святых и пр. События вновь и вновь совершаются ежегодно в одно и то же время.¹ Они не исчезли, они существуют в вечном мире и продолжают существовать во временном, повторяясь в христианском календаре. Поэтому христианское богослужение не только их «вспоминает», но считает совершающимися в момент празднества и даже частично их воспроизводит. Отсюда — формы настоящего времени во многих церковных службах, отдельных песнопениях и молитвах. В событиях священной истории — Ветхого и Нового заветов — обнаруживаются непреходящие явления, как бы живущие вечно, повторяющиеся в еже-

¹ Об этом, в частности, пишет Г. Матью: «Византийская религия целиком сосредоточивалась на совершении литургии, представлявшей собой священную драму; не празднование, а воспроизведение. Бесконечность божественности, становящейся плотью, придавала олицетворению реальность, проникающую время и пространство». (*Mathew Gorvase. Byzantine Aesthetics. London, 1963, p. 7*).

годном круговороте не только праздников, но и всех дней недели, связанных с той или иной памятью о священных событиях. Отсюда обилие различных типов сборных сочинений, литературный материал в которых был расположен по календарю (равного типа триоди, служебники, прологи, четьи-минеи, евангелия апрокос и т. д.).

Ветхозаветные и новозаветные события занимают совершенно особое место в системе времени средневекового сознания. Хотя они относятся к прошлому, но в каком-то отношении они одновременно являются и фактами настоящего.

Вот, например, с какой настойчивостью подчеркивает Кирилл Туровский в своей проповеди на Фомину неделю, что все совершающееся — совершается сейчас, в данный день и данный момент: «Днесь ветхая конецъ прияша... Ныне небеса просветишася... Ныне солнце красуяся к высоте въсходить и радуяся землю огреваетъ ... Ныня луна с вышняго съступивши степени болшему светилу честь подаваетъ ... Ныня зима греховная покаяниемъ престала есть и лед неверия богоразумиень растаяся ... Днесь весна красуется оживляющи земное естество, и бурьнии ветри тихо повевающе плоды гобъзуютъ, и земля семена питающи зеленую траву ражаетъ ... Ныня новоражаеми агньци и уньци быстро путь перуще скачють и скоро к матеремъ възвращающесе веселяться ... Ныня древа леторасли испущають, и цветы благоухания процвитають ... Ныня ратаи слова словесныя уньца к духовному ярму приводяще, и крестное рало в мысленыхъ браздахъ погружающе, и бразду покаяния прочертающе, семя духовное всыпающе, надежами будущихъ благъ веселяться. Днесь ветхая конецъ прияша, и се быша вся нова възкресения ради. Ныня реки апостолския наводняються, и язычныя рыбы плодъ пуцають, и рыбаи глубину божия въчеловечения испытавше, полну церковную мрежу ловитвы обретають ... Ныня вся доброголасныя птица церковныхъ ликомъ гнездящесе веселяться» и т. д.¹

События священной истории придают смысл событиям, совершающимся в настоящем, они объясняют состояние вселенной и положение человечества относительно Бога. События эти совершились под знаком «вечности» и поэтому продолжают существовать и вновь совершаться. Спасение человечества, например, — это вечный акт, совершаемый в результате однажды происшедшей смерти и воскрешения Иисуса Христа. Отсюда смешение форм времени прошедшего и настоящего в изображении событий священной истории: «Нъ милостивый господь бог наш, не терпя зрети нас в толико зло впадша, ни забы дела руку своею, нъ преклонь небеса и сниде на избавленье наше, и в плоть нашу облечеса,

¹ Еремич И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XIII. М.—Л., 1957, с. 416—417.

хотяй ны обожити своим божеством, и пеленами повится, яко младенец, мьглою землю повивая, и в яслех скотьях възлежить, яко младенец почивая на рамну херовимьску воину, да избавит ны от скотьскаго жития. Сего ради бысть ныне видимь несозданный в создание свое въместися, неосязанный осязан бывает, сын девичь (божий) сын человекь бысть, но свершен бысть человек».¹

Чтобы понять, в чем различие «изображения» события, как бы совершающегося во время богослужения, ему посвященного, от рассказа о событии или прославления его, обратим внимание на различие в службах праздника и «отдания праздника» (последний день «попразднования»). В праздник событие славится и изображается, поскольку оно происходит в день праздника. В «отдании» богослужбное «последование» то же, что и в праздник, но с исключением всех тех песнопений, где событие изображается как ныне совершающееся. К. Никольский пишет: «Отличие службы дня самого праздника от службы дня его отдания следующее: 1) в самые праздники бывает всеобщее бдение, а в отдание их не полагается. 2) На вечерни в отдании нет а) входа, б) паремий праздничных. 3) На утрени в отдании а) нет полиелея, б) не читается евангелие праздничное. 4) На литургии нет а) антифонов праздничных, б) не читается праздничный Апостол, а в отдании праздников господских не читается и Евангелие праздничное (но в богородичные дни читается), хотя всегда в отдание поются: прокимны, аллилуиарии и причастны праздника. Итак, — заключает К. Никольский, — в день отдания оставляется (то есть исключается из... — Д. Л.) праздника то, что выражает, как бы самым делом изображает событие праздника. Событие мы можем рассказывать, славить несколько раз. Но как оно не повторялось в истории (в годичном кругу. — Д. Л.), то церковь не повторяет, не изображает его снова при воспоминании в кругу годичном, в день отдания праздника».²

* * *

Художественное время различается не только в богослужении (выше мы видели различие во времени в богослужении в праздник и в отдание праздника). Различны художественное время праздничной проповеди и художественное время поучения. Праздничная проповедь — часть праздничного богослужения. Поучение часто связано с каким-либо событием (вспомним, что одна из проповедей Серапиона Владимирского вызвана землетрясением), проповеди

¹ Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 2, сентябрь—декабрь. Под ред. А. И. Пономарева. СПб., 1896, с. 121—122.

² Никольский К. Обзорение богослужбных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу. СПб., 1858, с. 88.

могут быть вызваны голодом, нашествием иноплеменников, однако событие, как бы оно ни было близко к современности, все же относится к прошлому, а задача исправления нравов — задача настоящего.

Отсюда различие в художественном времени того и другого жанра: праздничной проповеди и проповеди-поучения. Но и в пределах одного и того же жанра все же наблюдаются колебания и свои сложности.

Разные аспекты художественного времени праздничной проповеди могут быть продемонстрированы на «Поучении на зачатие пресвятая Богородицы», обычно помещаемом в прологах под 9 декабря (ст. ст.).

Проповедь по поводу праздника зачатия Богородицы начинается с констатации сейчас, в данный момент, совершающегося действия: «Возлюблении, днесь спасению нашему начаток зачинается и плодится во утробе праведныя Анны». Далее это же событие отнесено в прошлое, поскольку имеется в виду его последствия для человечества. Грамматическое время в данном случае тоже прошедшее: «Сею мир от лъсти свободися. О сей убо радовахуся пророцы, чающе от нея родитися Господу нашему Иисусу Христу». Затем проповедник вновь обращается к своим слушателям, и здесь возникает новый аспект художественного времени: настоящего, повторяющегося при каждом данном исполнении проповеди, а поскольку проповедь может быть произнесена только раз в году — в день празднования зачатия Богородицы (9 декабря), то и настоящего календарного: «Да есте ведуще, возлюблении, яко днесь празднуем зачатие госпожи нашея пречистыя владычицы Богородицы. Тем же к церкви ея радостно тецем, на молитве со страхом стоим, и отверзем двери небеснаго чертога бдением и молитвами, и милостынею, и постом украсимся и тако проводим честно, с радостию празднующе честное зачатие пречистыя госпожи Богородицы».¹

Итак, праздник выступает в своей вечной сущности, имеющей вневременные последствия для всего человеческого рода, в своей календарной повторяемости и как воспоминание о событии, совершившемся в прошлом. Это и различные аспекты времени праздника выступают через настоящее время проповеди, которое, в свою очередь, имеет два аспекта: настоящего авторского, относящегося к первому исполнению проповеди, и того же настоящего, повторяющегося в каждом данном произнесении или чтении этой проповеди — настоящего исполнительского, возникшего на основе настоящего авторского при его постепенном исчезновении при повторных произнесениях проповеди.

¹ Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 1, сентябрь—декабрь, с. 114.

Авторское начало мешает исполнительскому художественному времени.

В проповедях есть и еще один аспект художественного времени, аспект необычайно действенный: настоящее время, охватывающее всю жизнь человечества. В проповедях очень часто говорится о пороках, грехах и добродетелях, свойственных, с точки зрения проповедника, многим людям на протяжении всей истории человечества. Поэтому призывы к исправлению не имеют в них в виду каких-либо определенных людей какого-то одного исторического периода, а имеют в виду людей всех эпох и народов. Это настоящее время богословского обобщения: «Ведомо буди, иже милостынею творит кто от праведнаго имени, и богоугодно живет, и всякую добродетель исправляет, сей велий во царствии небеснем. Страстей же и бед и всякия напасти не хотяй терпети, мал есть пред богом...»; ¹ «яко же бо злато огнем искушаемо, тако же и святии страсти. А грешнии во лготе (свободны от этого. — Д. Л.), противу изволению их Бог им попусти, ванеже не изволиша вечныя пици, но жизни сей временней привязавшися. Да тем имемся сея (воздержимся от увлечений ее. — Д. Л.), и обилно подаст нам Бог; она же не имут прияти, сию жизнь гонящии и любящии ю».²

Это настоящее время богословского обобщения особенно часто дает себя знать в начале проповедей: «Приидите ны не, церковная чада, да обычное слово сътворю вам»; «любимыи, по мале пост сий скончатися хоцет»; «яко же пучину моря постное се время преидохом»; «что се безмолвие много на земли?»³ и т. д.

Нравоучение, аллегория, символика находятся до некоторой степени вообще вне времени. Вне времени находится и мораль рассказа. Конечно, нравоучение, аллегория, символ требуют для своего изложения времени, но это то время, которое присутствует в любом произведении словесного искусства, поскольку это последнее требует времени для своего раскрытия. Но если мы будем говорить о художественном времени как особом аспекте самого содержания произведения, то заметим, что в философской и нравоучительной его части доминирует вневременное. Вот почему жанры, имеющие отношение к нравоучению и философствованию, в значительной своей части изображают не временное, а вневременное: нравоучительные проповеди и поучения, басни с их заключительными нравоучениями и многое другое. Поэтому и конкретный случай, рассказанный в проповеди или поучении, имеет обобщенно-«вечный» смысл. Это подчеркивается, в частности, тем,

¹ Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 1, сентябрь—декабрь, с. 106 (Слово Иоанна Златоуста о свойстве истинной милости, 15 ноября).

² Там же, с. 107.

³ Музейное собрание рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Под ред. И. М. Кудрявцева. М., 1961, с. 131.

что случаи, рассказанные в поучениях, очень часто имеют отвлеченный, неконкретный характер. В баснях тот же эффект достигается тем, что действие переносится в мир животных, а животные ведут себя как люди: «случай» обобщен своею явной нереальностью. Вневременный характер может быть придан событию, если автор подчеркивает его полную «случайность». Событие взято как бы наугад; значит, таких событий много: случай оказывается «не случайным», имеющим «вечный» смысл.

Заключительные нравоучения ко всякого рода наставительным рассказам существенны для художественного времени повествования. Заклучительные нравоучения, да и всякого рода наставления, даже если они выражены в рассказе скрыто, как бы поднимают события повествования за грани точной хронологической и местной приуроченности. Они придают событиям общий, вневременный смысл, лишают их историчности. В результате в нравоучительных повествованиях действующие лица часто лишены имен, должности их сообщаются в общей форме («воевода некий», «некто от вельмож» и пр.); местность, где происходит действие, не называется. Поэтому в рассказе Пролога «О юноше, ковавшем крест Патрикию» (под 5 сентября) между заключительным его нравоучением («О сем же и мы прославим Бога, дающего воздание (награду. — Д. Л.) zde ныне и в будущем веде приносящым к нему с верою дары») ¹ и вступительными словами этого рассказа, где имя главного действующего лица скрыто («Бе некий юноша хитр сый ковати златом всякия утвари»), ² есть определенная художественная связь: абстрагирование есть следствие отвлечения от времени, достигаемого нравоучительным характером рассказа.

* * *

Концепции художественного времени отдельных жанров древнерусской литературы имеют некоторые соответствия в концепциях художественного времени близких им жанров русского фольклора. Художественное время литургии, праздничной проповеди близко художественному времени обрядовой поэзии, в частности причитаний.

Настоящее время праздничной проповеди обусловлено тем, что событие, которому она посвящена, как бы повторяется в момент ее произнесения. Проповедник изображает события как совершающиеся в данный день. События, связанные с обрядовыми произведениями, также совершаются в данный момент, и поэтому художественное время обрядовой поэзии — тоже настоящее время. Но

¹ Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 1, сентябрь—декабрь, с. 130.

² Там же, с. 129.

в христианском богослужении и обрядовой поэзии есть и существенные различия в отношении к художественному времени. Художественное настоящее время литургии или праздничной проповеди гораздо сложнее, чем художественное время обрядового фольклора, хотя обрядовый фольклор в значительной мере подготовил понимание молящимися настоящего времени богослужения.

В обрядовом фольклоре событие, находящееся в центре обряда, действительно совершается в данный момент. Оно представлено в обряде во всей своей полноте: солнцеворот, сбор урожая, смерть, свадьба. Языческий праздник Купалы совершается сейчас. В нем нет воспоминания о прошедшем событии. И в обрядовом фольклоре нет элемента «воспоминания». Обрядовая календарная песня комментирует совершающееся событие. Сбор урожая совершается сейчас, солнцеворот происходит в данный момент (так, во всяком случае, казалось совершающимся обряд празднования).

Различие языческого действия и христианского празднества в том, что последнее более «исторично». Пасха не только в настоящем (нечто совершается в день пасхи в самый момент праздника, как и в языческом действе), но и в прошлом: это воспоминание о воскресении Христа. Христианское богослужение и связанные с ним произведения словесного искусства посвящены одновременно и воспоминанию о священном событии и самому событию, как бы повторяющемуся в данный момент — в момент совершения обряда, таинства, произнесения проповеди или молитвы. В народном язычестве нет элемента воспоминания, нет прошлого, есть только события настоящего, правда, повторяющиеся ежегодно, но отнюдь не вспоминающиеся.

Различие между христианством и язычеством состоит также в понимании события, с которым связан обряд, оно такое же, как различие иконы и идола. Икона — это и священный предмет и изображение вне иконы существующего Бога или святого. Это изображение воображаемого и воплощенного. Идол — это Бог сам по себе.

Поэтому различие между настоящим временем богослужения и настоящим временем обрядового фольклора существенно: в первом случае это настоящее время сейчас совершающегося события и одновременно изображение «вечности», во втором — это настоящее время в собственном смысле этого слова.

Настоящее время христианского богослужения — это сложное время, только отчасти приближающееся к настоящему повествовательному. Со средневековой точки зрения — это один из «аспектов вечности».

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В СТЕПЕННОЙ КНИГЕ

Несмотря на то что исторический рассказ существовал уже в X—XI вв. (первое оригинальное русское произведение X в. «Речь философа» уже было историческим рассказом), переход от записей событий в летописных сводах к историческому повествованию об истории Русской земли был труден и длителен. Дело в том, что всякий исторический рассказ был в известной мере сюжетно ограничен: он касался одного события или одного исторического лица. Русская же история в ее целом, объединявшая историю многих княжеств, была безгранична. Изложить ее в сюжетно едином повествовании не представлялось легким. На помощь пришло характерное для средневековья пространственное восприятие времени.

Первое последовательное повествование об истории Русской земли, целиком объединенное единством точки зрения, — Степенная книга царского родословия. Связность повествования достигнута здесь путем пространственного изображения русской истории. Степенная книга воплощает стремление создать из темы, развертывающейся во времени, пространственную композицию.

Автор Степенной книги озабочен тем, чтобы всех действующих лиц русской истории и даже все ее важнейшие события развернуть в композиции «лествицы» (лестницы).

Именно такую пространственную картину автор Степенной книги рисует в своем предисловии: «Книга степенна царскаго родословия, иже в Рустей земли в благочестии просиявших боготверженных скипетродержателей, иже бяху от Бога, яко райская дресеса насаждени при исходищих вод, и правоверием напаяеми, богоразумием же и благодатию возрастаеми, и божественною славою осияваеми явишася, яко сад доброраслен и красен листвием и благоцветущ; многоплоден же и зрел и благоухания исполнен, велик же и высокверх и многочадным рождением, яко светозрачными ветми разширяем, богоугодными добродетельми преспеваем. И мнози от корени и от ветвей многообразными подвиги, яко златыми степенми на небо восходную лествицу непоколеблему водрувиша, по ней же невозбранен к богу восход утвердиша себе же и сущим по них».¹ Такая композиция с лестницей, восходящей на небо, как раз известна в русской живописи этого времени — это «лествица Якова», она же фигурирует в видении Иоанна Лествичника.

Перевод русской истории в пространственную композицию — это своеобразная интерпретация ее в «аспекте вечности». Во вре-

¹ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, СПб., 1908, с. 5.

мени каждое событие исчезает, уходит из настоящего, вставленное же в пространственную композицию «лествицы», оно занимает там прочное и, главное, неизменяемое место. Пространство — своеобразное восприятие вечности. Время закреплялось в пространственных формах. Подвижное становилось неподвижным. Вместе с тем изображение в пространстве придавало русской истории известную помпезность, монументальность. В этом сказывались характерные для средневековья поиски величественности, монументальности и замкнутости изображения.

Степенная книга по своей интерпретации мира во многом походит на характерные для XVI и XVII вв. символические иконы. В качестве примера приведу хотя бы икону Симона Ушакова «Древо Московского государства — похвала богородице Владимирской» 1668 г. с изображением дерева, вырастающего из Успенского собора Московского Кремля, на ветвях которого, как плоды, располагаются изображения московских великих князей, царей и митрополитов.

В средние века изображение часто соединяло разновременные действия, стремилось передать течение времени: убийца замахивается мечом, а у казнимого уже отрублена голова. Каждый персонаж живет в своем времени, как и в своей перспективе, он показывается в своем «основном» положении. То же и в Степенной книге: все действующие лица в ней снабжены «вневременной» характеристикой, а действия этих лиц по большей части эти характеристики иллюстрируют. Время русской истории в Степенной книге распадается на множество самостоятельных отрезков, каждый из которых связан с одним определенным лицом. Следовательно, вся композиция построена как своеобразный «свод» более мелких, но в известной мере самостоятельных единиц. Это анфиладное построение, знакомое нам и по другим произведениям Древней Руси. Анфиладный способ построения крупных произведений как нельзя лучше передавал то чувство величия, к достижению которого стремилось древнерусское искусство.

Характерно, что Степенная книга не предназначалась для последовательного чтения, а для чтения выборочного — в связи с памятью того или иного лица и события. Поэтому книга была построена так, чтобы читатель легко находил необходимый ему материал: «Чюдныя же повести, их же елико возмогахом отчасти изобрести, — значитя в предисловии, — и сия зде в книзе сей степенми разчинены суть, и граньми объявлены, и главами с титлами сказуеми; ими же возможно всяку повесть, в книзе сей реченну, немедлено обрести».¹

¹ ПСРА, т. XXI, ч. 1, СПб., 1908.

Несмотря на то что Степенная книга посвящена истории, ее художественное время, интерпретированное в пространственных представлениях, есть время настоящее, при этом настоящее и вневременное одновременно. Это соответствует и ее цели — прославлению нынешнего рода московских государей. Прошлое лишь подкрепляет это настоящее величие Москвы — ее государей и церковных иерархов. Степенная книга подводит итог не только всей деятельности людей, но как бы собирает и все существующие святыни. Рассказы об этих последних сопровождаются указаниями на их нынешнее местонахождение. Так, например, о святой Ольге говорится, что она в Пскове «и крест постави, иже и доныне есть крест той».¹ Рассказывая о крещении Ростовской земли святым Леонтием, автор Степенной книги замечает: «...и оттоле в Ростове утвердися совершенно благочестие и до ныне».² О погребении тела Владимира Святого автор Степенной говорит: «И погребоша его честно, во иже от него созданней церкви Пречистыя Богородица во граде Киеве, иде же и до ныне почивают честныя его мощи, ожидая всестрашныя трубы архангелевы».³

Степенная книга — это как бы путеводитель по современной Руси — святой и державной, но путеводитель, который сам является достопримечательностью и святыней. Степенная книга — это как бы икона «всех святых» Московского государства, икона, в которой временному придан вневременной смысл.

НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ XVI—XVII ВВ.

В историческом повествовании XVI и XVII вв. все чаще начинает употребляться грамматическое настоящее время. Роль грамматического настоящего как бы усиливается в стиле исторического повествования. Это не значит, однако, что историческое повествование стремится к переносу произведения в художественное настоящее. Историческое повествование остается историческим, — говорящим о прошлом. Между временем грамматическим и временем художественным здесь особенно заметен резкий разрыв. Обращение стиля исторической беллетристики к грамматическому настоящему находится в связи с усилением в нем роли несовершенного вида глаголов и всех способов синтаксического подчинения сравнительно с синтаксическим сочинением. Объясняется это все усиливающимся стремлением исторического повествования к изобразительности.

¹ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, СПб., 1908, с. 22.

² Там же, с. 115.

³ Там же, с. 131.

В самом деле, в литературных произведениях следует различать сообщение сведений о событиях, рассказ о событиях и изображение событий. По мере освобождения русской литературы в XVI и XVII вв. от средневековых принципов повествования в ней все большее и большее место начинает занимать стремление к изображению событий. Художественное воображение постепенно становится способным не только все более точно рассказывать о действительности, но и воспроизводить действительность, создавать иллюзию действительности, вызывать у читателя ощущение присутствия при совершающемся в произведении. В связи с этим растет изобразительность в литературе XVI и XVII вв. все возрастает роль художественного настоящего времени. При этом художественное настоящее время постепенно совершенствуется.

Историческое изображение сводится не только к усилению описательных моментов, но оно выражается и в попытке передать темпы событий, их реальное время. Рассказ о событиях замедляется сам и живописует время совершающегося, подчеркивая его медлительность, степенность, величественность и величавость происходящих одновременно в разных концах страны событий. «Украшенность» стиля повествования — это также одно из средств показать читателю медленность совершающегося. Повествование замедляется, оно стремится «воспроизвести» события в их темпах и временной последовательности.

Следовательно, грамматическое настоящее время не переносит историческое произведение в настоящее. Оно продолжает рассказывать о прошлом, но делает его более «картинным» и замедленным. Время начинает ощущаться в своей длительности.

Вместе с тем в грамматическом настоящем времени есть все же элемент и настоящего: настоящего «относительного». Грамматическое настоящее время исторического повествования XVI и XVII вв. указывает на одновременность описываемого в настоящем времени события какому-то другому, совершавшемуся все же в историческом прошлом. Рассказчик как бы утверждает, что действия, описываемые в настоящем времени, принадлежали какой-то «со-временности», — были одновременны чему-то главному, о чем он уже сказал или еще скажет.

Приведем пример этой «со-временности» ощущения автором событий из хронологической статьи «О ризе Господни»: «И призре Господь с высоты своя на кроткаго своего и вернаго слугу на благочестиваго царя и великаго князя Михаила Федоровича всеа Руси и видя его дела совершающа святыя его заповеди еже о церквах божиих прилежание и о православной вере твердое блюдение и о благочестия догматах великое управление, посылает ему свое пребогатое и не крадомое сокровище, иже многи в себе болным целбы нося, свидетельствуя его благоверие и кротость, яко же сам рече, на кого приврю на кроткаго и молчаливаго и

трепещущаго моих словес, да ет ему возмездие противу его труду, посылает ему свой небесный дар...».¹ В приведенном отрывке видно, что земное событие, описываемое в грамматическом настоящем времени, ощущается как следствие божественного произведения, одновременного и «со-временного» ему. Но эта одновременность земного и небесного — сравнительно редкий случай; гораздо чаще грамматическое настоящее подчеркивает «со-временность» двух обычных исторических событий или даже временное соответствие события определенной дате. Отсюда частые совмещения в одной фразе настоящего времени и прошедшего. Отсюда же преобладающее положение глаголов настоящего времени в придаточном предложении.

Нередко автор исторического повествования помещает грамматическое настоящее время после указания даты события: «В лето 7106 генваря в 7 день угасе сведа страны Руския, померче свет православия, — государь царь и великий князь Феодор Ивановичь всея Руси самодержец приемлет нашествие облака смертнаго, оставляет царство временное и отходит в жизнь вечную; был на господарстве 13 лет и 7 месяцев и 10 дней».²

Не менее характерно помещение грамматического настоящего времени после слов «сего ради». Настоящее время вводится в данном случае для описания событий, явившихся следствием других: «...сего ради царския породы ветвь сокрушити помысли и изверже злый совет аки ехиднино порожение, осуждает убо того и посылает в поморския страны и тамо его пострици повелевает во обители преподобнаго отца Антония Сийскаго»,³ «и сего ради посылает на Угличь по святых Христова мученика мощи»;⁴ «и сего ради паки мятежницы приспевают, паки вся страны Русьския пленяют»;⁵ «и сего ради вси бежаша в супостатныя полки за град на место, глаголемое Тушино, иде же вси волды и хищницы и всех градов крамольницы не спят, но тщетным поучаются и зломыслят и творят».⁶

Одновременность события, описываемого в грамматическом настоящем времени, какому-то другому, более важному, подчеркивается словом «тогда»: «...тогда аки предобрую отроковицу и преукрашенную невесту сотвори, апостольская же и святая соборная церковь паки приемлет свое украшение доброзримую лепоту».⁷

¹ Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. Собрал и издал А. Попов. М., 1869, вторая редакция Хронографа, с. 207.

² Там же, с. 188.

³ Там же, с. 189.

⁴ Там же, с. 195.

⁵ Там же, с. 198.

⁶ Там же, с. 199.

⁷ Там же, с. 204.

Вводится настоящее время и для описания повторно происшедших событий, как бы для того чтобы подчеркнуть их обычность, постоянность, — разумеется, в тех условиях: «Мало убо некое время людие почиша от ратных поль, и не много упокоишася от оружейнаго изаострения, паки Розстригины стаибники во з д в и з а ю т крамолы, паки во вся грады наводят беды, паки бедно возмущают народы».¹

Самые же простые примеры употребления грамматического настоящего времени для обозначения одновременности действия дают синтаксические конструкции с причастиями: «Воеводу же их Ивана Годунова поймавшие и в Путимль град к Григорию своему начальнику отсылают».²

Историческое повествование XVI—XVII вв. ведется в медленных темпах. Стремясь к изобразительности, повествование замедляет темпы. Время, потребное на изложение событий, как бы стремится совпасть с временем, необходимым для того, чтобы эти события совершились. Действительность замедляла повествование. Время событий замедляло время их изображения, хотя и не настолько, чтобы получилось совпадение. Разумеется, совпадение или даже приближение не получалось и не могло получиться, но появилось «трение», вызванное потребностью в изображении, и в какой-то мере изобразительность возрастала.

Замедленность рассказа способствовала иллюзии «присутствия» читателя при событии, переносила его к «подножию событий».

Из всего изложенного видно: настоящее время в историческом повествовании XVI и XVII вв. явилось следствием развития прагматического изложения исторических событий. Оно стало употребляться тогда, когда начала отходить в прошлое строгая «однолинейность» летописного повествования, когда появилась нужда в более детализированном описании одновременности событий и их прагматической, причинно-следственной зависимости друг от друга. Роль этого настоящего времени была очень ограниченной. Это настоящее время было целиком подчинено прошедшему времени. Художественное прошедшее время продолжало господствовать в историческом повествовании. Но характер этого прошедшего изменился. Прошедшее уже не концентрировалось в простом сообщении о нем, а как бы подражало настоящему в своей развернутости и картинности. Прошедшее воспринималось как отодвинувшееся в прошлое настоящее — со всей его медлительностью развития. Повествование как бы стремилось воскресить прошлое, вернуть его в настоящее, изобразить его во всех его живых пропорциях и

¹ Изборник..., с. 195.

² Там же, третья редакция Хронографа, с. 229.

темпах, избавить от «перспективного сокращения», создающегося его удалением во времени.

Рассказ о прошлом все более становился из фиксации прошлого реконструкцией прошлого. Это была одна из форм борьбы с искажением действительности, уходящей в прошлое, борьба за его бессмертие. И это сделало возможным появление регулярного театра и драмы.

«ВОСКРЕШЕНИЕ ПРОШЛОГО» В НАЧАЛЬНОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

По мере развития изобразительного начала в древнерусской литературе развивалось и художественное время. Особое значение имело усложнение художественного настоящего времени. Совершенствование этого художественного настоящего времени находилось в прямой связи с совершенствованием художественного вымысла и эмансипацией художественного вымысла от действительности, увеличением свободы вымысла. Последнее было, в свою очередь, необходимо в целях большей изобразительности.

Однако функциональная связь, существовавшая в древнерусской литературе между произведением и деловыми требованиями, затрудняла развитие изобразительности литературы. Литература была частью обряда или несла те или иные деловые функции. Она не изображала действительность, а служила ей, «оформляла» действительность — по преимуществу ее «праздничную» сторону. Житие и проповедь были частью церковного быта, летопись — частью быта светского (она служила для исторических и дипломатических справок и меньше для чтения).

По мере того как литература становилась все более и более независимой от деловых и обрядовых функций, росла ее изобразительность. Отходя от деловой связи с действительностью, она приближалась к ней в другом: в «подражании» ей. Художественное воображение, эмансипируясь от средневековой историчности, становилось способным все более точно отражать действительность, создавать и иллюзию действительности, иллюзию «совершаемости» действия произведения перед читателем, зрителем, слушателем. В связи с этим все более возрастала роль настоящего времени, получившего в XVII в. свое наивысшее воплощение в драматургии.

Настоящее время в древнерусской литературе и в фольклоре было в основном результатом сближения действительности и содержания произведения. Настоящее время лирической песни было настоящим исполнительским: певец пел свою песнь о действительно настоящем, о том настоящем, в котором находился он сам. Настоящее время обрядовой поэзии относилось тоже к действительно

настоящему, к происходящему в момент исполнения обряда. Настоящее время проповеди, богослужебной поэзии также в той или иной мере, в том или ином отношении сближало действительность и литературу в пределах исполнительского настоящего. Настоящее время в былинах и летописи было иным — там настоящее время было подчинено прошедшему: это было как бы настоящее в пределах прошлого, настоящее по отношению к какому-то явлению прошлого. Это настоящее исторических произведений указывало на совпадение во времени какого-то пространно описываемого действия с другим, тогда же совершающимся. Оно переносило читателя в прошлое и там, в этом прошлом, медлило, как бы подражая спокойному течению времени в настоящем. Настоящее время грамматическое было способом изобразительного замедления действия. Мы уже видели это в предшествующем разделе, посвященном историческому повествованию XVI—XVII вв.

Для того, чтобы создать художественную иллюзию действительности, необходимо было такое настоящее время, которое полностью отключалось бы от реальной действительности автора, читателя и исполнителя и создавало бы впечатление как бы второй, художественной действительности, целиком погружало бы зрителя и слушателя в свой особый мир — мир художественного произведения.

Такой полный перенос действия в настоящее время мог быть по преимуществу в драматическом театре.¹ Но драматический театр мог появиться только на основе появления этого развитого представления о художественном настоящем — настоящем, освобожденном от связей с настоящим исполнением и от прошедшего. Вместе с тем театр и сам развивал эти представления о настоящем, необходимые не только для него, но и для литературы в целом, двигавшейся в основном по пути усложнения и уточнения изобразительного начала. Отсюда ясно, что театр мог появиться в русской жизни только на определенной стадии развития в литературе художественного времени.

* * *

Появление в русской жизни театра было невозможно без развитого ощущения художественного настоящего времени. Театр более любого другого художественного творчества переносит прошлое в настоящее. Исключение составляют лишь обрядовые представления. Настоящее время обрядового ритуала относилось к действительно настоящему времени. Событие, оформлявшееся обрядом (похороны, свадьба, празднество и т. д.), происходило и на самом деле в настоящем времени — сейчас, тут; зрители были

¹ Мы говорим именно о драматическом театре в отличие от театра обрядового, кукольного, скоморошьяго и пр.

его участниками. Поэтому настоящее время обрядовой поэзии, обрядового представления воспринималось участниками обряда как настоящее действительное, а не художественное. Вот почему обряд не был еще театром и переход от обрядовых представлений к театру был очень труден и длителен. Чтобы этот переход мог совершиться, должно было развиться особое художественное сознание, способное допустить художественное настоящее время в изображении событий прошлого. Для художественной иллюзии действительности необходимо было появление в художественном сознании такого настоящего времени, которое полностью отключало бы читателя, зрителя или слушателя от реальной действительности автора и исполнителя и создавало бы впечатление «второй», художественной действительности, полностью погружало бы зрителя и слушателя в свой особый мир — мир художественного произведения.

Первая пьеса русского театрального репертуара XVII в. — «Артаксерксово действо» — живо показывает затруднения, которые встречало в сознании первых русских зрителей это необходимое для восприятия театрального представления художественное настоящее время. В отличие от обрядового действия, как бы комментировавшего события настоящего и в котором художественное настоящее время было тем самым оправдано, «Артаксерксово действо» изображало события прошлого — исторические, библейские. Непривычного к такого рода полному перенесению прошлого в настоящее зрителя необходимо было как-то подготовить. И вот к этой переводной пьесе было создано специально для русского зрителя особое «предисловие», которое произносило особое действующее лицо — Мамурза («оратор царев, которому предисловие и скончание говорить» — как сказано о нем в «рописи» действующим лицам). Этот Мамурза обращается к главному зрителю представления — царю Алексею Михайловичу, для которого пьеса в основном и предназначалась, и разъясняет ему художественную сущность нового развлечения: проблему художественного настоящего времени — каким образом прошлое становится настоящим перед глазами царя. Мамурза прибегает при этом к понятию «славы», издавна ассоциировавшейся на Руси с представлениями о бессмертии прошлого.

Мамурза обстоятельно и педагогично объясняет Алексею Михайловичу, что и его слава также останется в веках, как осталась слава многих исторических героев. Если «натура» и заставит Алексея Михайловича положить свой «скифетр», то есть умереть, то и тогда слава его будет пребывать бессмертна. Далее Мамурза объясняет Алексею Михайловичу, что перед ним хочет сейчас появиться «потентат» (властитель), который уже больше двух тысяч лет заключен во гробе, — Артаксеркс. Чтобы облегчить Алексею Михайловичу восприятие лиц прошлого как живых, автор

заставляет и этих самых лиц ощущать себя воскресшими. Не только зрители видят перед собою исторических лиц — Артаксеркса, Эсфирь, Мардохея, Амана и прочих, но и эти действующие лица видят зрителей, удивлены тем, куда они попали, восхищаются Алексеем Михайловичем и его царством. Происходит своеобразное общение действующих лиц со зрителями, взаимное знакомство.

Такого рода «преувеличение иллюзии» чрезвычайно характерно: это реакция на те трудности, которые возникали у первых русских зрителей с новым для них видом искусства.

Прием, при котором не только зрители видят действие, но и действующие лица видят зрителей, обращаются к ним, — до сих пор иногда употребляется в детских спектаклях. Он необходим, чтобы зрители поверили в действие, происходящее на сцене. Это «натурализм», типичный для первых этапов развития всякого вида искусства. На первом же этапе всегда необходима полная иллюзия и даже «преувеличение иллюзии».

Мамурза говорит царю, что Артаксеркс, пришедший «от Мидии и Персии», ныне в трепете предстоит перед ним. Когда-то власть Артаксеркса была велика, а теперь власть его «несть подобна». Артаксеркс стоит перед Алексеем Михайловичем, взирает на его власть, «царство оглядает» и удивляется его могуществу. Артаксеркс как бы воскрес, и автор стремится передать ощущение воскресшего, попавшего в неизвестное ему царство Алексея Михайловича.

Кратко объясняя содержание пьесы, Мамурза всячески стремится ввести зрителя в непривычную для него обстановку театра и подчеркнуть удивительность повторения в настоящем событий прошлого.

Под конец Мамурза все же разрушает иллюзию воскрешения прошлого. Свои пространные объяснения Мамурза заканчивает своего рода сказочной присказкой, выводящей зрителя из сказочного времени: «Аще же бог благоволит, яко немощнейшее наше тщание может, о царю, величеству вашему добре угодити, тогда не на Персию лучь своего милосердия послещи, но во время оно да будут Артаксерксовы люди точию немцы». Значение этих слов, как разъясняет их комментатор «Артаксерксова действия» И. М. Кудрявцев, в следующем: «Если спектакль понравится, то милосердие царя должно быть обращено на исполнителей, которыми были немцы — дети иностранцев из Немецкой слободы».¹ Художественный смысл этого типичного для сказок «моста к действительности» был вполне понятен Алексею Михайловичу,

¹ Артаксерксово действие. Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и коммент. И. М. Кудрявцева. М.—Л., 1957, с. 306. См. также: Günther K. Neue deutsche Quellen zum ersten russischen Theater. — Zeitschrift für Slawistik, 1963, Bd. VIII, H. 5.

любившему слушать сказки от стариков, живших у него в особом помещении: сказки обычно заканчивались «присказками», в которых исполнители выпрашивали себе награждения.

Первые же слова Артаксеркса, которые он произносит по ходу начавшегося действия, подчеркивают, что перед зрителем не рассказ о прошлом, а как бы само прошлое, воскрешенное и происходящее «ныне»:

Возвеселитесь, мои князи, се ныне возвеселитесь.
Прехвалный народ персов и медов, возрадуйтесь.
Се ныне аз бо сам в радостех пребываю
И о вашем веселии никако сумневаю.
Се ныне исповесте, яко ми верны есте...

Далее это напоминание, что действие происходит «ныне», проходит через всю пьесу, в речах всех действующих лиц: «обаче ныне зрю», «любовь твоя и велия честь мне ныне подают мечь», «ныне же гордая Астинь да будет извержена» и пр.

Не рассказ о прошлом, а представление прошлого, изображение прошлого — как бы настойчиво напоминают действующие лица зрителям. И тем не менее в этой первой пьесе русского репертуара элементы рассказа все же сохраняются. Действующие лица как бы обращаются к зрителям, ни на минуту о них не забывают, комментируют для них происходящее на сцене, свои поступки, разъясняют зрителям обычаи персов или смысл происходящего, вслух произносят для зрителей свои мысли, делают их доступными зрителям. Действующие лица называют иногда даже себя по имени, чтобы напомнить зрителям, кто они: «Сиде ли я, Астинь, пребуду отверженна?» — спрашивает царица своих подданных.

* * *

Царь Алексей Михайлович смотрел пьесу целых десять часов, не вставая с места.¹ Это значит, что представление шло без антрактов. Антракты разрушали бы с таким трудом созданную иллюзию происходящего в настоящем времени «действия». Между отдельными действиями в пьесе не предполагалось временных перерывов. Время на сцене и время в зрительном зале было объединено. Перед нами факт в высшей степени педантичного соблюдения правила единства времени.

Выход из иллюзии в конце представления должен был сопровождаться выступлением того же «оратора царицы» — Мамурзы, который произносил и «предисловие». В «Росписи, которым отроком в коих чинех быть в комедии» указано, что Мамурза должен говорить не только «предисловие», но и «скончание». Однако

¹ Relation du voyage en Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber. Publiée pour la première fois d'après les manuscrits originaux qui se conservent à la Bibliothèque ducal publique de Gotha. Berlin, 1883, S. 29.

текста «скончания» в обоих сохранившихся списках (Лионском и Библиотеки СССР им. В. И. Ленина) нет. По-видимому, он существовал, но только не дошел до нас.

Впрочем, «выход из иллюзии» в пьесе есть и другой; в последнем, седьмом, действии Артаксеркс объявляет о торжестве смирения, верности и невинности и предлагает всем присутствующим (в том числе и зрителям) веселиться и петь. Все действующие лица восклицают:

Ей, ей, ей, ей!

Великая Москва с нами ся весели!

Театр был невозможен, пока не были созданы предпосылки для возникновения и понимания зрителями театрального настоящего времени. Что же такое это театральное настоящее время? Это настоящее время представления, совершающегося перед глазами зрителей. Это воскрешение времени вместе с событиями и действующими лицами, и при этом такое воскрешение, когда зрители должны забыть, что перед ними прошлое. Это создание подлинной иллюзии настоящего, при которой актер сливается с представляемым им лицом так же, как сливается изображаемое на театре время с временем находящимся в зрительном зале зрителей. И художественное время это не условно — условно только само действие.

Театр не мог появиться раньше, чем появились в литературе возможности для создания произведений с этим «вторым», эмансипированным временем, раньше, чем развилась в достаточной мере изобразительная сторона литературы. Вместе с тем это театральное настоящее время, в свою очередь, стало воздействовать на литературу, явившись важным фактором в развитии ее изобразительности. Литература все активнее и активнее стала «представлять» перед читателем то, о чем она рассказывала. Театр внес в этом смысле решительный перелом и в литературу. Не случайно в XVIII в. драматические жанры заняли в литературе одно из ведущих мест и стали воздействовать на художественную структуру остальных литературных жанров.

Классицизм XVIII в. потребовал от драматургии трех единств: времени, места и действия. Единое время действия необходимо было для того, чтобы полнее создать иллюзию совершающегося перед глазами зрителя. Эта иллюзия была для зрителей первоначально трудна, зрители еще не привыкли к условности изображения и представления, поэтому театральное и драматургическое время не должно было прерываться. «Входить» и «выходить» из своей иллюзии зритель должен был возможно реже. Иллюзия настоящего времени стремится к непрерывности: отсюда и правило единства времени в драматургии XVIII в.

Позднее, с ростом эстетической культуры, правило единства времени в драматургии перестало быть обязательным. Театральное

время и время драматическое для зрителя и читателя оставались только в той мере «единными», в какой устанавливалось единство времени изображаемого события в пьесе и на театре с временем читателя и актерской игры: нельзя драматически изобразить или сыграть то или иное событие, душевное движение, произнести монолог, участвовать в диалоге быстрее или медленнее того, как они могут протекать в действительности. С этим возможным временем действительности вынуждена и до сих пор считаться драматургия, но непрерывности времени в ней с ростом художественной культуры зрителя уже давно не требуется.

* * *

Несмотря на то, что народная драма продолжала существовать и в XVIII и в XIX в., стадильно она была древнее русских драматических представлений конца XVII в., возникших в придворном театре царя Алексея Михайловича.

Народная драма еще долго сохраняла свою связь с обрядом, и художественное время ее было в известной мере художественным настоящим временем обрядовой поэзии.

Так, например, различные драматические обработки обрядов встреч и проводов масленицы, записи которых мы можем встретить в многочисленных рукописных сборниках,¹ свидетельствуют о прочной связи масленичной комедии-игры с различными другими увеселениями в момент представления и после представления.

Масленицу встречают не только те, кто непосредственно играет какие-либо роли в этом «действе» ее встречи, но и весь народ, вся собравшаяся толпа зрителей. Встреча масленицы превращается в своего рода карнавал. Масленица появляется во главе шутовского шествия, к которому присоединяются присутствующие.

Исследователь этой комедии-игры со встречей масленицы В. Д. Кузьмина подчеркивает, что в игре принимали участие толпы народа. Поэтому эта народная игра не «изображала» что-то, что было в прошлом, а являлась подлинным «действом» — церемонией совершения праздника, праздника нынешнего дня. Художественное настоящее время ее было не изобразительным настоящим, а подлинно настоящим, как и во всяком обряде. Хозяйки говорят масленице:

И для того масленицу с радостью нашею встречаем,
С весельем и кочерги в руки принимаем,
В готовности уже перед вами строим стать,
Ухватами и кочергами честь отдать.
Всio уже у наших баб, всio будет исправно
И с сковородниками пойдем регулярно.
Блины, оладьи печь давно уже тдимся

¹ См.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в. М., 1958, с. 50.

И о масленице веселимся.
 Готовы уже оладьи, блины и пряженцы,
 Пускай собираются к нам хороши молодцы,
 Приятельски с нами обще забавляться,
 Потом с гор на санках вместе кататься.¹

Завершалась комедия-игра «настоящими» угощениями и «настоящими» масленичными увеселениями. Следовательно, и художественное время этой масленичной игры было также настоящим: это было настоящее исполнительское, типичное для народной поэзии, где исполнитель играл большую роль в тексте, чем автор. Тот же характер имело художественное время и в других народных представлениях.

Итак, народный театр в этой своей стороне, связанной с обрядом, не был театром в подлинном смысле этого слова. Поэтому театр, появившийся в России при Алексее Михайловиче, внес действительно нечто новое в развитие художественной изобразительности и явился новой ступенью в процессе постепенного освобождения художественного времени от его связей с реальным временем и создания эмансипированного художественного времени, способного художественно воспроизводить то реальное время, от связей с которым оно освобождалось.

Анализ художественного времени в первой пьесе русского театра помогает понять то принципиально новое, что она внесла с собой в искусство.

Театральное представление принципиально отлично и от обрядового действия и от народного представления, близкого карнавалу.

Театр не мог возникнуть в России раньше, чем возникли предпосылки для понимания художественного настоящего времени, и раньше, чем появились в литературе возможности для перехода от рассказа о событии к воспроизведению этого события, к его изображению.

«ПЕРСПЕКТИВА ВРЕМЕНИ» В «ЖИТИИ» АВВАКУМА

Художественное время «Жития» Аввакума находится на пороге новой литературы.

В «Житии» Аввакума нет непрерывности исторического времени, как в летописях, нет замкнутости времени, типичного для исторического рассказа, посвященного одному сюжету. В нем редки и самые датировки — как бы закрепляющие события во временной протяженности. В нем преобладает «внутреннее время», время психологическое, субъективное, связанное с трагическим мировосприятием Аввакума, отмечающее в большей мере последова-

¹ Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в., с. 57.

тельность событий, чем их объективную временную прикрепленность. Аввакум до крайности эгоцентричен в своем восприятии времени.

Аввакум указывает последовательность событий словами: «посем» (146, 150, 170, 172 и др.),¹ «потом» (149, 151, 156, 168, 169 и др.), «а се по мале времени» (144), «помале» (145), «после того вскоре» (146), «напоследок» (146), «егда» (147), «в то время» (144, 148, 156), «а опосле тово» (156), «в те жо поры» (169), «тотъчас» (160), «на другой год» (163), «в те поры» (163), «тогда» (167), «как привезли меня» (167), «ныне» (169) и т. д. Более подробные указания времени также, в сущности, подчеркивают лишь внутреннее время, без его соотносительности с событиями истории или с точными хронологическими датами: «бысть же я третий день приалчен» (147); «сидел тут я четыре недели» (147); «в полтора годы пять слов государевых сказывали на меня» (148); «мучился я с месяц» (148); «и по трех днех» (148); «пять недель по лду голому ехали на нартах» (154); «скована держали год без мала» (165) и т. д.

Когда у Аввакума встречаются указания на точное время, то по большей части это отсчеты от событий своей же собственной жизни: «...а егда я был в Сибири» (175); «и как меня стригли, в том году страдала в детми моими» (177); «а егда еще я был попом» (177); «егда же аз в Тоболеск приехал» (177) и т. п. Это все внутренние вехи самой жизни Аввакума.

Когда нельзя определить точные размеры времени, Аввакум указывает приблизительные: «Было в Даурской земле нужды великие годов с шесть и с семь, а во иные годы отрадило» (152); «бился я в бесами, что с собаками, — недели с три за грех мой» (173).

Кажется, что Аввакум и не стремится к точным указаниям на длительность времени, — для него важнее эта неопределенность времени, его выбкость, текучесть, томительная длительность.

При этом он обобщает: рассказывает не то, как было, а как бы в а л о. Отсюда формы глаголов, указывающие на длительность времени: «принашивали» (177), «бес меня пуживал сиде» (177). Отсюда же подчеркивание многократности действий, невозможности сосчитать то, что с ним совершалось: «... и иное кое-что было, да што много говорить» (161); «и иное там говорено многонько» (170). Жизнь больше рассказа о ней. Всего рассказать невозможно. Это удивление перед сложностью жизни, перед ее многообразием и это ощущение ее необычайной временной емкости. Аввакум в иных случаях преувеличивает длительность тех или иных событий, а если и не преувеличивает, то ощущает их как

¹ Ссылки на страницы даются по изданию: Робинсон А. Н. Живнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. М., 1963.

необыкновенно длительные, долгие. Длительность события — для него до известной степени знак его значительности. Каждое событие длительно при этом в самом себе. Он не заботится устанавливать связь между этими отдельными длительностями, восстанавливать общее течение жизни. «Житие» Аввакума изображает время вовсе не однонаправленным, как его изображали произведения предшествующего времени. Для Аввакума важна не внешняя последовательность событий, а внутренняя, и эта внутренняя последовательность заставляет его постоянно то возвращаться назад, то забегать вперед.

Начинается «Житие» по-старому — от рождения. Но это традиционное начало всех житий не ведет за собой традиционной последовательности в изложении. Порядок описываемых событий и порядок рассказа о них не совпадают. Аввакум пишет: «Рождение же мое в Нижегородских пределах, за Кудмою рекою, в селе Григорове. Отец ми бысть священник Петр, мати — Мария, инока Марфа» (143). Затем исчисляются годы: «Рукоположен во дьяконы двадесяти лет з годом, и по дву летех в попы поставлен; живой в попех осм лет и потом совершен в протопопы православными епископы, тому двадесеть лет минуло; и всего тридесят лет, как имею священство» (143). Это последнее замечание как бы напоминает читателю о том времени, в какое пишется житие. И дальше эти напоминания о том времени, в какое пишется житие, все учащаются. Аввакум как бы смотрит на свое житие из определенной точки настоящего, и эта точка зрения крайне важна в его повествовании. Она определяет то, что можно было бы назвать временной перспективой, делает его произведение не просто повествованием о своей жизни, а повествованием, осмысляющим положение Аввакума в тот момент, когда он писал в земляной тюрьме, в наиболее патетический момент своей жизни. Перспектива в живописи появилась тогда, когда появилась потребность изображать действительность с точки зрения одного зрителя — самого художника. В России это была вторая половина XVII в. Перспектива времени появилась тогда же: это потребность, ведя повествование, не забывать и о том моменте, в котором находится пишущий. «В то время, — пишет Аввакум, — родился сын мой Прокопей, которой сидит с матерью в земле закопан» (144). «Сидит» — сейчас, в момент написания жития. «Не стригше, отвели в Сибирской приказ и отдали дьяку Третьяку Башмаку, что ныне стражет же по Христе, старец Саватей, сидит на Новом, в земляной же тюрьме. Спаси ево, Господи! И тогда мне делал добро» (147). «Провожал меня много Матфей Ломков, иже и Митрофан именуем в чернцах, — опосле на Москве у Павла митрополита ризничим был, в соборной церкви в дьяконом Афонасьем меня стриг: тогда добр был, а ныне дьявол его поглотил» (148). «Говорил тогда и сказывал Неронов царю три пагубы за

церковной раскол: мор, мечь, разделение. То и збылось во дни наша ныне» (148). «Дочь моя, бедная горемыка, Огрофена, бродила втай к ней под окно... Тогда невелика была, а ныне уже ей 27 годов, — девицею, бедная моя, на Мезени, с меньшими сестрами перебиваясь кое-как, плачючи живут. А мать и братья в земле закопаны сидят. Да што же делать? Пускай горкие мучатся все ради Христа!» (152).

Аввакум видит свое прошлое из настоящего, соотносит случившееся когда-то с настоящим, прибегает к прошлому для объяснения настоящего. «Перспектива времени» так же «эгоцентрична», как и перспектива в живописи. Этот «эгоцентризм настоящего» — характерная черта аввакумовского автобиографизма. Он выражает свое нынешнее отношение к прошлому, сейчас прощает или бранит своих прошлых мучителей, сейчас благословляет своих прошлых сострадальцев, вспоминает о том, что с ними стало после событий или что с ними происходит в настоящее время, где они сейчас находятся, остались ли верны вере. Прошлое для него в известной мере настоящее. Подобно тому как появившаяся в русской живописи в XVIII в. линейная перспектива связывала изображенное на картине со зрителем, подчиняя изображение точке зрения зрителя, так и временная перспектива Аввакума связывала и его и его читателя с событиями его жизни, неудержимо влекла и того и другого к оценке прошлого с точки зрения настоящего момента.

Аввакум пишет об исцеленных им вдовах: «Изрядные детки стали, играть перестали и правилца держатца. На Москве в бояронею в Вознесенском монастыре вселились. Слава о них богу!» (154). Даже вспоминая о курочке, которая несла ему по два яйца на день, Аввакум обращается к настоящему: «И нынеча мне жаль курочки той, как на разум приидет» (155).

Настоящее вершит в «Житии» Аввакума суд над прошлым. Эта точка зрения на прошлое из настоящего, столь чуждая средневековью, развита Аввакумом с каким-то особенным восторгом, как своего рода открытие, которое давало ему чисто художественное наслаждение и поэтому проводилось часто, развивалось настойчиво, заставляло гиперболизировать оценки: «А что запрещение то отступническое, и то я о Христе под ноги кладу, а клятвою тою — дурно мольть [молвить]! — гузно тру! Меня благословляют московские святители Петр, и Алексей, и Иона, и Филипп, — я по их книгам верую Богу моему чистою совестью и служу; а отступников отрицаюся и клену, — враги оне Божии, не боюсь я их, со Христом живучи! Хотя на меня каменя накладывают, я со отеческим преданием и под каменьем лежу, не токмо под шпынской воровскою никонияньскою клятвою их. А што много говорить? Плюнуть на действо-то и службу-ту их, да и на книги-те их новоизданныя, — так и ладно будет! Станем говорить како угодить

Христу и пречистой Богородице; а про воровство их полно говорить. Простите, барте (*так!*), никонияне, что избранил вас; живите, как хотите. Стану опять про свое горе говорить, как вы меня жалуете-подбиваете: 20 лет тому уже прошло; еще бы хотя столко же бог пособил помучитца от вас, ино бы и было с меня, о господе бове и спасе нашем Исусе Христе! А затем сколко Христос даст, толко и жить. Полно тово, — и так далеко забрел. На первое возвратимся» (158—159).

Все «Житие» Аввакума — это рассказ о том, как его «жалуют-подбивают» никониане. Это рассказ о том, что совершалось и, главное, совершается сейчас. «20 лет тому уже прошло», но, в сущности, ничего не изменилось, как бы добавляет Аввакум. Борьба была и есть, велась и ведется. Мучения все те же. Вся жизнь — один подвиг, и он еще не кончился. Поэтому ни один рассказываемый им эпизод не завершен в прошлом; имеет продолжение, упирается в настоящее. Рассказывая о том или ином лице, Аввакум вспоминает и о его судьбе в настоящем: кем он стал, где мучается или где еще мучает других.

Поэтому и о прошлом он говорит не как о закончившемся, единичном, а как о чем-то продолжающемся, многократно повторяющемся и подбирает соответствующие слова и грамматические формы, подчеркивая неопределенность и незаконченность случившегося и случающегося: «Протопопица бедная бредет-бредет, да и повалится — кольско гораздо!»; «в ыную пору, бредучи, повалилась (протопопица бедная. — Д. Л.), а иной томной же человек на нея набрел, тут же и повалился» (154); «в ыную пору, бивше меня, на кол было посадил, да еще бог сохранил!» (158).

Отсюда и формы многократности: «В дом принашивали матери деток своих маленьких» (177); «бес меня пуживал сице» (177), и формы настоящего времени. Отсюда же и подчеркивание того, что рассказанное — только часть того, что произошло: «И иное кое-что было, да што много говорить? Прошло уже то!» (161); «да и иное кое-что ей сказано в те поры было» (163); «о том много говорить. Бог их простит! Я своево мучения на них не спрашиваю, ни в будущий век» (165). Отсюда же и постоянное напоминание читателю о том, что он пишет только то, что вспоминает — не больше: «Помнится, Офимьею звали» (176). Отсюда же и многократные обращения к слушателям, к читателям, а больше всего к своему соузнику Елифанию: «Бывало, отче (обращение к Елифанию. — Д. Л.), в Даурьской земле, — аще не поскучите послушать с рабом тем Христовым, аз, грешный, и то возведу вам, — от немоци и от глада великаго изнемог в правиле своем» (162); «а опосле тово вскоре хотел меня пытать: слушай, за что» (156); «виждь, слышателю: не страдал ли нас ради Еремей» (157); «еще вам побеседую» (167); «а еще сказать ли тебе, старец,

повесть?» (176); «ну, старец, моево вьякания много веть ты слышал» (178). В одном месте «Жития» эти обращения к слушателям и к соузнику Епифанию переходят в непосредственную беседу: Аввакум задает письменный вопрос Епифанию и получает от него немедленный ответ, который тот вписывает своею рукою непосредственно в рукопись (158).

По существу, «Житие» Аввакума — это проповедь, в которой проповедник ни на минуту не забывает о том, где и при каких условиях он говорит, к кому обращается.

Мы видели уже выше, что проповедь ведется в настоящем времени. «Житие» Аввакума также часто ведется в этом настоящем времени проповеди — особенно там, где Аввакум излагает общие вопросы, описывает миропорядок, природу, нравы людей вообще.

Характер проповеди определяет и свободное расположение рассказываемых эпизодов. Все они имеют нравоучительный характер. Именно поэтому для Аввакума неважно, в какой исторический момент произошло то или иное событие его жизни, и неважен строгий хронологический порядок. Он располагает рассказываемые эпизоды свободно, соблюдая лишь приблизительную последовательность, и то только в начале своего «Жития», не соотнося их с событиями русской истории в ее целом. Чем ближе к концу, тем свободнее его рассказ. Он вспоминает отдельные эпизоды и располагает их не хронологически, а скорее тематически.

Типичны в этом отношении те вводные слова, которыми Аввакум «подключает» к своему рассказу отдельные эпизоды: «Простите, еще вам про невежество свое побеседую» (172); «еще вам повесть скажу» (176); «а еще сказать ли тебе, старец, повесть?» (176).

Аввакум нанизывает рассказ на рассказ. Рассказы часто заканчиваются общим рассуждением, говорящим о том, что происходит в мире в настоящее время: «Так-то бог строит своя люди!» (144); «так-то господь гордым противится, смиренным же дает благодать» (145); «любил протопоп со славными знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (152); «Богу вся надобно: и скотинка и птичка во славу Его, пречистаго Владыки, еще же и человека ради» (155); «а все то у Христа-тово-света наделано для человеков, чтоб, упокояся, хвалу Богу воздавал. А человек, суете которой уподобится, дние его, яко сень, преходят; скачет, яко козел; раздувается, яко пузырь; гневается, яко рысь; съестъ хочет, яко змия; ржет, зря на чюжую красоту, яко жребя; лукавует, яко бес; насыщаяся довольно, без правила спит; бога не молит; отлагает покаяние на старость и потом исчезает, и не вем, камо отходит: или во свет, или во тму, — день судный коегождо явит!» (159).

Это художественное и грамматическое настоящее, пронизывающее весь рассказ Аввакума, постоянные обращения к совре-

менности, сопоставления с нынешним положением увеличивают проповедническую действенность произведения, цель которого — показать, как автор верует, исповедует, живет и умирает: «Сиде аз, протопоп Аввакум, верую, сиде исповедаю, с сим живу и умираю» (143).

Но «Житие» Аввакума — все же не проповедь. В «Житии» все гораздо сложнее. И, конечно, сложнее, чем в проповеди, обстоит дело и с художественным временем. Все «Житие» пронизано ожиданием конца, смерти, предстоящего еще более страшного мучения. Настоящее, несмотря на всю его важность в произведении, — мимолетно. Настоящее зыбко. Аввакум ждет не только конца для себя, но и наказания для одних, награды для других. Говоря о Козме, который опекал его в Пафнутьевом монастыре, Аввакум замечает: «Ведает то Бог, что будет ему!» (164).

Интерес Аввакума к своему прошлому и настоящему не «исторический» и не автобиографический, а «философский»: это лишь повод для размышлений, для отчета перед самим собой и для проникновения в загробное будущее. Аввакум крайне эгоцентричен. Он погружен в мир своих страданий, но думает он о них и пишет о них не для того, чтобы создать «историю своих мучений», а чтобы и самому подумать о своем будущем и других заставить подумать о себе. Это суд над собой и суд над другими: как бы преддверие Страшного суда, о котором он непрерывно и напряженно думает. С этой точки зрения он и пишет о себе, о своей борьбе, о колебаниях царя в отношении к нему и к вере, о поведении отдельных лиц и т. д. Это не только наставительные примеры, которыми каждый проповедник уснащает в дидактических целях свои проповеди, — это приговор себе и окружающим.

Описывая события большой иногда давности, Аввакум прибавляет от себя: «Бог их простит!» (165); «спаси ево, Господи!» (147); «слава о них Богу!» (154). Он пытается даже вмешаться в грядущую судьбу каждого: «Я и ныне, грешной, елико могу, о нем Бога молю» (169). Его мучит ложь, сказанная им много лет назад, и он молит о прощении (158). Он проверяет правильность своего пути. Ничто для Аввакума не кануло в неизвестность, ничто не прошло. Он знает, что у Бога все в расчете. О развязывании всех узлов, завязанных в жизни, о приведении в ясность всего сделанного им и другими он и печется. За одних он молится, для других он ожидает кары и сетует. За все будет награда или наказание. Поэтому прошлое у Аввакума обращено не только к настоящему, но главным образом, в конечном счете, — к будущему. События, самые обыденные, совершаются «под знаком вечности» и под знаком грядущего Страшного суда.

Эта позиция Аввакума по отношению к «смешению времен» прямо заявлена им в «Житии»: «Дивна дела Господня и неизреченны судьбы Владычни! И казнить попускает, и паки целит и милует! Да что много говорить? Бог — старой чюдотворец, от не-

бытия в бытие приводит. Во се петь в день последний всю плоть человечесю во мгновении ока воскресит. Да кто о том разсудити может? Бог бо то есть: новое творит и старое поновляет. Слава Ему о всем!» (170).

«Житие» Аввакума тоже творит новое и «старое поновляет». Оно переводит все, что было, в план современности, в настоящее, а настоящее приобщает к будущему.

Многое в «Житии» Аввакума сближает его художественное время с художественным временем произведений новой литературы: субъективность времени, взгляд на прошлое из авторского настоящего, своеобразная перспектива времени, обусловленная появлением индивидуализированной авторской личности. Отдельные приемы введения настоящего в повествование, перестановки событий в рассказе напоминают собой аналогичные явления в литературе нового времени. Но многое и отличает художественное время «Жития» от художественного времени произведений новой литературы... Особое настоящее время, воспринятое в свете общего движения мира к своему концу, состояние ожидания смерти, Страшного суда резко отличают художественное время «Жития» Аввакума от художественного времени новой литературы, набрасывая на него отблеск характерных для древнерусской литературы «аспектов вечности». Правда, «вечность» та, древнерусская, находилась вне человека, эта же «вечность» была напряженно субъективной. Аввакум горел на огне, жегшем его изнутри.

СУДЬБЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОЙ

Нравоописательное время у Гончарова

Учительная литература Древней Руси подчиняла настоящее время задачам нравоописания и нравоучения. Мы уже видели, что эти нравоучения, касавшиеся «вечных» недостатков человеческой природы, обычных «грехов», велись в настоящем времени, обобщавшем человеческие недостатки. Любопытное продолжение это «настоящее время» обличительной и учительной литературы получило в нравоописательном очерке первой половины XIX в., находившемся под влиянием очерка французского. Очерк также ставил себе целью обобщение нравов и обычаев, но в несколько ином типе. На первый план выступили познавательные цели очерка. Сущность его художественного времени поэтому значительно сложнее.

Очерк с его настоящим временем сыграл в русской литературе роль школы, в которой обучались многие русские писатели приемам типизации и пониманию художественного времени. Явления описы-

вались в настоящем времени. Обобщения явления сводились прежде всего к утверждению его неизменяемости во времени, длительности, многократной повторяемости. Типизация связывалась с художественным обнаружением определенного ритма жизни, и при этом по преимуществу медленного, возвращающегося к тому же самому, обычного, повторяющегося дневного и годового круговорота со спокойным течением событий, отсутствием неожиданностей. Задачи писателя виделись в том, чтобы описывать то, что постоянно совершается каждый день или каждый год, что живет долго, что привычно. Очерк представлен уже «Прогулкой по Москве» К. Н. Батюшкова (1811), «Провинциалом в Петербурге» К. Ф. Рылеева (1821), «Семейством Холмских» Д. Н. Бегичева (1832), некоторыми произведениями В. Ф. Одоевского, «Новым живописцем общества и литературы» Н. А. Полевого (1832), наконец «Путешествием в Арзрум» Пушкина и «Кавказцем» Лермонтова. Под влиянием очерка находились в известной поре своего творчества Гоголь, Гончаров, Тургенев и др. День Невского проспекта, день старосветских помещиков, день Илюши Обломова в «Сне Обломова», медленность и повторяемость этого дня, статическое описание типичного русского сельского или городского пейзажа соответствовали задачам обобщения.

Приемы обобщения и типизация, обычные для натуральной школы, замедлили художественное время литературы, заставили его течь тихо, обратили внимание литераторов на типы размеренно живущих людей — Обломовых, Башмачкиных, старосветских помещиков, согласовались с типом «лишнего человека». Сон и грезы заняли в литературе большое место. Повторяемость и неизменность привлекли внимание литераторов к теме лени и безволия. Обнаружение этих качеств в русском дворянстве как бы совпало с потребностями типизации.

В качестве примера художественного обобщения нового типа остановлюсь на «Обломове». «Обломов» представляет собой очень большой интерес с точки зрения проблемы времени, решаемой в реалистическом повествовании, использовавшем уроки физиологического очерка натуральной школы.¹ Тема ленивого человека, медленно живущего, много спящего, много обобщающего (этим дается возможность автору переложить часть обобщений на своего героя), пропускающего впечатления от действительности через свободно текущий поток своего сознания, была удивительно точно сопряжена с новым, реалистическим отношением к времени.

Предмет изображения и способ изображения времени находятся в «Обломове» в строгом соответствии.

¹ О влиянии физиологического очерка на «Сон Обломова» см.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). М., 1965, с. 287—288.

Начинается роман с описания утра Обломова — утра конкретно-го, определенного, но в описании которого тем не менее чувствуется каждодневность, типичность. Описание ведется по преимуществу в грамматическом времени прошедшего несовершенного, то и дело переходящего в настоящее. Описание наружности Обломова прикреплено к моменту, когда Обломов лежит в постели. Однако описание это расходится с лежачим состоянием, в котором находится Обломов. В описании говорится о грации движений Обломова, о его улыбке, об отношении к нему людей холодных, поверхностно наблюдательных и людей поглубже и посимпатичнее. Говорится в описании о его домашнем костюме, о том, как он ходил дома и пр. «Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу». Ясно, что здесь говорится не о данном утре, а о любом утре Обломова вообще. Но длинное описание это прикреплено к моменту лежания Обломова в постели, что дает возможность автору подчеркнуть длительность этого лежания, создать у читателя ощущение медленности течения времени в квартире Обломова. От описания лежащего Обломова Гончаров переходит к описанию комнаты Обломова, и снова перед нами не тот или иной момент (хотя описание это внешне и прикреплено к определенному утру), а обычная каждодневность. Это неизменный вид комнаты, и поэтому автор как бы с особенным удовольствием подчеркивает ее запущенность, пыль и паутину, отсутствие следов уборки.

«По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того, чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память. Ковры были в пятнах. На диване лежало забытое полотенце; на столе редкое утро не стояла не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой да не валялись хлебные крошки. Если б не эта тарелка, да не прислоненная к постели только что выкуренная трубка, или не сам хозяин, лежащий на ней, то можно было бы подумать, что тут никто не живет, — так все запылилось, полиняло и вообще лишено было живых следов человеческого присутствия. На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла и чернильница с перьями; но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели, видно, что их бросили давно; номер газеты был прошлогодний, а из чернильницы, если обмакнуть в нее перо, вырвалась бы разве только с жужжаньем испуганная муха».¹

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., 1953, с. 9—10. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте. Разрядка здесь и далее моя.

Типизация, как видим, связана с указанием на повторяемость происходящего, она требует обыденности и медленности течения времени. Ей лучше всего подходят медлительные и ленивые люди, запущенный обиход, задумчивость, ленивая наблюдательность, с помощью которой можно облегчить и оправдать наблюдательность самого автора, вынужденного останавливаться на мелочах.

От описания комнаты Обломова роман все ближе подходит к описанию данного утра, конкретного и единичного события, начинающего сюжет романа. Герой начинает действовать. Он еще не встает: он только требует к себе слугу, но и это требование повторяется по нескольку раз; тем самым и оно типизируется. Повторяемость вызова слуги оправдана характером главного героя: он ленив и забывчив. Далее один за другим при одинаковых обстоятельствах являются гости-визитеры. Перед нами, как в физиологическом очерке, проходит целая картинная галерея. Хотя утро уже стало конкретным и единичным, но связь с типизирующей повторяемостью еще не утрачена: и утро типично (визиты гостей — не неожиданные и экстравагантные события), и самые гости «обычны», то есть и они типичны для Обломова, Петербурга, русской жизни. Поэтому и самые визиты — не столько визиты в данное утро, сколько визиты к Обломову «вообще».

Связь приемов типизации с художественным временем с особенной ясностью выступает в сне Обломова. Гончаров и не пытается придать сну Обломова характер сна. Он описывает тот мир, в который переносит нас сон Обломова, но не самый сон. Сон — символ сонного царства Обломовки. Сон служит оправданием медленного течения времени в этой Обломовке. Сон — метод типизации, для которого основное в указании на медленность изменчивости или на неизменность медлительности, ритмичность чередований, повторяемость и безотчетность событий, как бы погруженных в дрему, в сон. Спит не Обломов — спит природа, спит Обломовка, спит быт. Вневременность подчинена быту — сонному, неизменяющемуся. В Обломовке нет ничего внезапного, ничего совершающегося не по календарю: «По указанию календаря наступит в марте весна, побегут грязные ручьи с холмов, оттает земля и задымится теплым паром; скинет крестьянин полушубок, выйдет в одной рубашке на воздух и, прикрыв глаза рукой, долго любуется солнцем, с удовольствием пожимая плечами: потом он потянет опрокинутую вверх дном телегу то за одну, то за другую оглоблю или осмотрит и ударит ногой праздную лежащую под навесом соху, готовясь к обычным трудам. Не возвращаются внезапные вьюги весной, не засыпают поля и не ломают снегом деревьев. Зима, как неприступная, холодная красавица, выдерживает свой характер вплоть до узаконенной поры тепла; не дразнит неожиданными оттепелями и не гнет в три дуги неслыханными морозами; все идет обычным, предписанным природой общим порядком» (104).

И несколько далее: «Как все тихо, все сонно в трех-четыре деревеньках, составляющих этот уголок! Они лежали недалеко друг от друга и были как будто случайно брошены гигантской рукой и рассыпались в разные стороны, да так с тех пор и остались. Как одна изба попала на обрыв оврага, так и висит там с незапамятных времен, стоя одной половиной на воздухе и подпираясь тремя жердями. Три-четыре поколения тихо и счастливо прожили в ней» (107).

«Ни одна мелочь, ни одна черта, — пишет автор, — не ускользает от пытливого внимания ребенка» (113) и тем как бы оправдывает свое внимание к мелочам, свой ребяческий к ним интерес. Ребенок наблюдает, обобщает, не совсем понимая значение происходящего и тем подчеркивая его бездумный, раз навсегда заведенный порядок, ленивую бездумность быта. Грамматические формы и виды соединены в одной фразе: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время в Обломовке не имеет особого значения. Произошло ли что-нибудь один раз или несколько, или происходит всегда в заведенном раз и навсегда порядке — не имеет для автора особого значения, не имеет оно значения и для обитателей Обломовки: «Ничего не нужно: жизнь, как покойная река, текла мимо их; им оставалось только сидеть на берегу этой реки и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зову, представали пред каждого из них» (126—127).

Даже сама мысль людей скована своей обиходной повторяемостью. Одни и те же мысли в этих повторяющихся обстоятельствах «внезапно» осеняют действующих лиц. Старик Обломов «всякий раз», когда видел из окошка доски и перила развалившейся галереи, был озабочен мыслью о поправке (129). «Философия» действующих лиц также как бы на руку приемам обобщения автора. «Вот жизнь-то человеческая! — поучительно произнес Илья Иванович. — Один умирает, другой рождается, третий женится, а мы вот всё стареемся: не то что год на год, день на день не приходится! Зачем это так? То ли бы дело, если б каждый день как вчера, вчера как завтра!.. Грустно, как подумаешь...» (134).

В целом «Сон Обломова» — это рассказ не о том, что было, а о том, что бывало, случалось и, может быть, продолжается где-то.

«Обобщение» через сон, грезу, дремоту, полупотухшее сознание встречается в романе и в дальнейшем. Приведу одно особенно поразительное место романа. Близится конец — конец Обломова и конец романа. Обломов сидит в комнате, ему кажется, что все с ним происходящее уже было. Анализ ощущений предвосхищает анализ Пруста и Джойса. Перед нами «поток сознания». Приведу это место целиком.

«Обломов тихо погрузился в молчание и задумчивость. Эта задумчивость была не сон и не бдение: он беспечно пустил мысли

бродить по воле, не сосредоточивая их ни на чем, покойно слушал мерное биение сердца и изредка ровно мигал, как человек, ни на что не устремляющий глаз. Он впал в неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации.

На человека иногда нисходят редкие и краткие задумчивые мгновения, когда ему кажется, что он переживает в другой раз когда-то и где-то прожитой момент. Во сне ли он видел происходящее перед ним явление, жил ли когда-нибудь прежде, да забыл, но он видит: те же лица сидят около него, какие сидели тогда, те же слова были произнесены уже однажды: воображение бес- сильно перенести опять туда, память не воскрешает прошлого и наводит раздумье.

То же было с Обломовым теперь. Его осеняет какая-то, бывшая уже где-то тишина, качается знакомый маятник, слышится треск откушенной нитки; повторяются знакомые слова и шепот: „Вот никак не могу попасть ниткой в иглу: на-ка ты, Маша, у тебя глаза повострее!“.

Он лениво, машинально, будто в забытии, глядит в лицо хозяйки, и из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. Он добирался, когда и где слышал он это...

И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости: они шьют молча; отец ходит молча. Настоящее и прошлое слились и перемешались.

Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят неварюванный хлеб, ходят в золоте и серебре...

Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жметя к няне, прислушивается к ее старческому, дребезжащему голосу. „Милитриса Кирбитьевна!“ — говорит она, указывая ему на образ хозяйки.

Кажется ему, то же облачко плывет в синем небе, как тогда, тот же ветерок дует в окно и играет его волосами; обломовский индейский петух ходит и горланит под окном.

Вон залаяла собака: должно быть, гость приехал. Уж не Андрей ли приехал с отцом из Верхлёва? Это был праздник для него. В самом деле, должно быть он: шаги ближе, ближе, отворится дверь... „Андрей!“ — говорит он. В самом деле, перед ним Андрей, но не мальчик, а зрелый мужчина.

Обломов очнулся: перед ним наяву, не в галлюцинации, стоял настоящий, действительный Штольц» (493—404).

Продитированное место — одно из самых значительных в романе. И здесь также полусон, дрема, настоящий сон с его медленным, «обобщающим» течением времени. В этом сне замечательно то еще, что обобщение, которое достигалось Гончаровым в предше-

ствующих описанных нами случаях указанием на повторяемость событий, на этот раз поднялось до типизации единичного, неповторимого случая, но все же как бы повторенного указанием на то, что он, возможно, был когда-то в прошлом.

Обломову кажется, что происходящее с ним уже было «когда-то», и благодаря этому происходящее типизируется. Но типизируется не только то, что происходит в данный момент: полудремота Обломова, имеющая символический характер, распространяется на всю его жизнь, а с нею вместе становится ясным, что все, что с ним происходит, «когда-то» было, не случайно, «закономерно».

Так реалистическое отношение к художественному времени далеко уходит от натуралистического времени физиологического очерка, а вместе с ним и от настоящего времени учительной литературы Древней Руси.

Обобщающие формы медленно текущего настоящего времени реалистического романа были представлены, разумеется, не только в «Обломове». Как уже было сказано в начале данного раздела, это настоящее время с его замедленными темпами было типично для Гоголя и Тургенева и для значительной части русского реалистического повествования XIX в.

В летописании не описывался быт, так как не были замечены его изменения. В новой литературе первой половины XIX в. быт замечен, так как описывается его изменчивость... Но эту изменчивость надо остановить, чтобы иметь возможность типизировать, обобщить. И вот писатели озабочены тем, чтобы уверить читателя, что движения почти нет, все совершается по календарю, все погружено в сон, все повторяется. Умение обобщить единичное, заметить значительное в отдельном случае придет позднее. И тогда убыстренное действие романов перенесется из дворянской усадьбы и обеспеченного городского дома на городскую улицу и в квартиры бедняков.

Коренной переворот в отношении к использованию темпов времени для художественного обобщения совершился в произведениях Достоевского.

«ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ» У ДОСТОЕВСКОГО

Есть писатели, для которых проблема времени не представляет особенной важности и которые довольствуются поэтому традиционными формами художественного времени. Для Достоевского, напротив, художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности. Он постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой

времени для него была связана проблема вечности, вневременного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного. Через время он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и вневременное.

Художественному времени у Достоевского посвящена ранняя статья А. Г. Цейтлина «Время в романах Достоевского».¹ Это одна из первых работ, поставившая задачу изучения времени в художественном произведении. И в этом ее огромная заслуга. Я не собираюсь пересматривать выводы этой статьи. Наблюдения ее правильны и интересны. Автор говорит в ней по преимуществу о длительности времени у Достоевского, о темпах повествования и темпах действия. В ней даются интересные подсчеты дней и часов, в течение которых происходят события романов. Мои размышления будут несколько иными: меня интересует использование у Достоевского некоторых древнерусских принципов изображения времени.

Это позволит заметить сходства и различия, пунктиром обозначить «историю времени».

Достоевский — это писатель, «одержимый тоской по текущему».² Эту «тоску по текущему» Достоевский обычно выражает в форме записок. Воображаемый автор его произведений — прежде всего писатель, и при этом по большей части непривзванный, неофициальный, пишущий по случайному поводу, ведущий дневниковые записи, стремящийся записать события как можно ближе ко времени, когда они произошли. Воображаемый автор «Господина Прохарчина» называет себя «биографом» (т. 1, 393). «Честный вор» имеет подзаголовок «Из записок неизвестного». Тот же подзаголовок имеет «Елка и свадьба». «Белые ночи» имеют подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя», но эти воспоминания также ведутся не в форме устного рассказа, а в письменном виде. «Неточка Незванова» — записки самой Неточки Незвановой. Характерен подзаголовок «Дядюшкиного сна» — «Из Мордасовских летописей». Автор этих летописей записывает события в самой неприхотливой форме и только потом решается их «обработать литературным образом» (т. 2, 227). Через три года к этим записям снова добавляется летописное изложение. «Униженные и оскорбленные» — записки неудавшегося писателя, сотрудничавшего по журналам и писавшего статейки. Затем идут «Записки из Мертвого дома». «Зимние заметки о летних впечатлениях» пишутся их воображаемым автором вскоре после его летнего путешествия по Европе.

¹ Русский язык в школе, 1927, № 5.

² Достоевский Ф. М. Подросток — Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1957, с. 625 (далее цитаты из «Подростка» приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках, для других произведений писателя указываются том и страница).

«Записки из подполья» — это гигантский внутренний монолог их автора-«парадоксалиста». Но монолог не произнесенный, а записанный автором. Воображаемый автор «Записок» — «человек из подполья» — никак не может их закончить. Они имеют «неизданное» продолжение. «Игрок» имеет подзаголовок «Из заметок молодого человека». Эти заметки пишутся в разное время, но по большей части вскоре после событий, а некоторые — даже немедленно («Удивительное известие: сейчас только услышал от нашей няни...») (т. 4, 325).

Все основные романы Достоевского написаны «на коротком приводе». Между временем действия и записью об этом действии обычно лежит крайне небольшой промежуток времени. Воображаемый летописец Достоевского следует «по пятам» событий, почти их догоняет, спешит их фиксировать, еще как бы не успев осмыслить их достаточно, не зная, как и чем они кончатся, изумляясь их внезапности, их резким поворотам, их «скандальности», постоянно отмечая их незавершенность. По ходу своего повествования автор или «летописец», от лица которого ведется повествование, меняет оценки событий, находится в напряженном ожидании того, что произойдет, в смятенной неуверенности — точно ли передал самое существо того, что происходит, в тревоге за будущее, в неизвестности этого будущего, сочетающейся с предчувствиями и предвидениями. При этом автор или созданный им повествователь как бы не доверяет правильности собственной интерпретации событий и поэтому оценивает их с точки зрения отдельных персонажей, вносит постоянные самопоправки.

Близкое следование за временем действия создает драматургическую напряженность. Но эта напряженность — одно из побочных явлений. Главное в этом «коротком приводе» не в том. Но прежде посмотрим, как этот «короткий привод» осуществляется.

«Бедные люди» — роман в письмах. Форма эта уже во времена Достоевского была не только не новой, но порядком старомодной: она была излюбленной еще в сентиментализме.¹ Но обратим внимание вот на что. Переписывающиеся пишут друг другу каждый день, иногда по два раза в день. Это позволяет им писать не о событиях далекого прошлого, а о том, что произошло только что, о том даже, что происходит в момент самого написания письма. Письма каждого превращаются в монолог, «внутренний монолог», как мы сказали бы сейчас. Оба действующих лица находятся как бы в состоянии непрерывной беседы — беседы, сопровождающей действие и являющейся самим этим действием. Эта переписка нереальна, так как нельзя вообразить себе ситуацию, при которой такая пространная переписка была бы возможна. Нельзя представить себе и такую высокую литературную культуру у лиц того

¹ См.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 21—24.

общественного положения, которое они занимали. Поэтому письма каждого — это не только письма персонажей, но это и высказывания самого автора, Достоевского, устами своих персонажей.

В смешении автора и авторского персонажа (в первую очередь Девушкина) не следует ли видеть отступление от реализма и от художественности? Нет. В «Бедных людях» изображен разговор двух душ, а души могут говорить не временным своим языком, а преодолевать все преграды бытового косноязычия, необразованности, необученности. Персонажи говорят больше того, что они могли бы сказать в жизни. Их разговор носит надживизненный, надбытовой характер. Это разговор их существ — сущностей.

И тем не менее жизнь, быт, служебное положение, отсутствие средств к существованию, отвратительные квартирные условия — все это навалилось на обоих. Все это душит обоих. И все это необходимо, чтобы показать их вневременную, вечную сущность. Для их подлинного объединения в потустороннем, в вечном нужно показать, что они различны по возрасту, что им нельзя соединиться, что они глубоко несчастны. И то же самое со временем. Временное необходимо, чтобы показать в персонажах вечное, их надмирные сущности. Оба персонажа в каком-то отношении преодолевают быт, становятся над ним. Автор же преодолевает время, изображая время как преследующее его, а самого себя — как преследуемого временем, задыхающегося, неуспевающего, «несчастливого» в этом смысле, задавленного заботами, своей писательской неудачливостью, своими поисками слова, своей раздвоенностью между самим собой и созданным им образом повествователя-корреспондента, а в последующих романах — хроникера, рассказчика, перебивающего и отнимающего у автора слово, как бы «борющегося» с ним.

Достоевский «эмансипирует» время, как он эмансипирует героев своих романов, как он эмансипирует даже рассказчиков. Он стремится предоставить им действовать самим, как бы независимо от автора. Так же точно он хочет предоставить течению времени свободу от своих собственных представлений о времени. Поэтому события так часто совершаются у Достоевского «вдруг», «как-то вдруг», «в эту минуту» — внезапно не только для персонажей, но как бы и для него самого. Время течет быстро, и автор не успевает за ним угнаться. Время тем самым становится независимым от автора, оно «неумолимо» движется; события текут как бы без связи. Эта связь осознается рассказчиком только потом. Рассказчик-хроникер словно не понимает значения происходящего. Сперва события фиксируются, потом осмысляются. «Хаотические» записки должны дать представление о хаосе жизни. В этом смысле образа хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского (в «Подростке», например) стоит, как и летописец, «ниже» понимания значения событий. Тем самым многое

остаётся на долю догадки читателя. Читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского. Причинно-следственная связь событий романов Достоевского выступает недостаточно ясно для воображаемого их автора. Эта причинно-следственная связь выявляется поэтому не одновременно с повествованием о событиях, а после. Многие осмысляются рассказчиком как бы потом. Рассказчик (воображаемый автор) иногда забегают вперед, но это забегание вперед не отрывается от позиции автора, рассказывающего о прошлом, о совершившемся. Поэтому, если повествователь и рассказывает о смысле совершающегося, то как бы из будущего, когда все стало ясно.

Текущность, зыбкость окружающего мира подчеркивается этой летописностью изложения. Подросток в одноименном романе Достоевского стремится «записывать историю своих первых шагов на жизненном поприще» самым безыскусственным, «летописным» способом. Устами подростка Достоевский заявляет свой протест против литературы и литературщины. Подросток пишет, что он будет излагать события, «уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное, от литературных красот» (5). Поэтому в романе множество такого рода заявлений: «Я это чтобы было понятнее читателю, и так как не предвижу, куда бы мог приткнуть этот список в дальнейшем течении рассказа» (85). Следовательно, композиция рассказа состоит в том, чтобы что-то и куда-то «приткнуть». Это резкое снижение образа писательского труда. Ту же «случайность» композиции Достоевский подчеркивает, отмечая различные «забегания вперед»: «Но я опять, предупреждая ход событий, нахожу нужным разъяснить читателю хотя бы нечто вперед, ибо тут к логическому течению этой истории примешалось так много случайностей, что, не разъяснив их вперед, нельзя разобратить» (551); «чтоб не вышло путаницы, я, прежде чем описывать катастрофу, объясню всю настоящую правду и уже в последний раз забегаю вперед» (606); «двумя-тремя словами забегаю вперед!» (539). Подросток ведет свое повествование иногда как бы сразу после события, на бегу, иногда пишет уже «потом». Эта все время меняющаяся во времени позиция автора записок внешне нелогична, противостоит естественности, но не должна рассматриваться как «художественный недосмотр».

Вся суть — в документальности изложения, в его фактографичности. Для фактической же стороны повествования важно, что автор-подросток — педант: он и платье чистит по-особому, и даже походку выработал особую, чтобы сапоги не снашивать. Об этом он сам подробно пишет. Это внимание к мелочам в личной жизни и обиходе оправдывает его мелочность и скрупулезность в передаче фактов, сопряженную с «откровенными» указаниями на бессилие автора передать действительное время события: «Так как

мы проговорили тогда весь вечер и просидели до ночи, то я и не привожу всех речей, но передам лишь то, что объяснило мне, наконец, один загадочный пункт в его жизни» (521). Вместе с тем Достоевский подчеркивает ничтожность реального времени как суетного. Подросток говорит с Версиловым, Версилов сообщает ему в начале разговора: «Ну, где же прежде нам было бы понять друг друга, когда я и сам-то понял себя самого — лишь сегодня, в пять часов пополудни, ровно за два часа до смерти Макара Ивановича... вся жизнь в странствии и недоумениях, и вдруг — разрешение их такого-то числа, в пять часов пополудни! Даже обидно, не правда ли? В недавнюю еще старину я и впрямь бы обиделся» (510).

Достоевский заставляет читателя проходить с ним весь путь осмысления событий, заставляет его сопереживать и соосмыслять. Отсюда оговорки в тексте, колебания в оценке, Достоевский как бы не уверен в правильности собственной интерпретации событий. Отсюда постоянные самопоправки, и отсюда стремление записывать события сразу же. Это следование за временем, о котором мы уже говорили, создает драматургическую напряженность и обостряет чувство неизвестности, чувство ожидания.

Важно отметить, что «хроникер» романа «Подросток» — молодой, незрелый человек. Он видит мир, не понимая его в достаточной степени. Читатель воспринимает события через психологию этого подростка, объятая при этом своей всепоглощающей «идеей». Это не наивность старого летописца, пристрастно отрешенного от жизни, уже ставшего к ней равнодушным (образ Пимена), а наивность пылающего юноши, во что бы то ни стало хотящего утвердиться в жизни, ввергнутого в ее водоворот, подвижного (подвижность дает ему возможность быть очевидцем событий, действовать быстро, в «темпе» всего повествования). Это восприятие мира с подчеркнуто «зыбкой» точки зрения, показывающей относительность всего совершающегося. Иногда подросток не может осмыслить события, и тогда он, как летописец, стремится записывать только факты: «...не буду описывать смутных ощущений моих... буду продолжать лишь фактами... фактами, фактами! Помню, как меня самого давили тогда эти же самые факты и не давали мне ничего осмыслить, так что под конец того дня у меня совсем голова сбилась с толку» (539).

Факты сами по себе бессмысленны, они лишены настоящей правды. Это суета. Смысл где-то за пределами фактов, в глубине их, в их сущности. Факты — это мираж. Чтобы описывать факты, и нужен такой подросток. Нельзя вкладывать в них самих определенный смысл, нужно быть фактографом, «хроникером». Но подросток не выдерживает — он толкует события, толкует явно неправильно, так как он подросток, несмышлениш, да еще захвачен «идеей», которая не может вызвать сочувствия читателя,

так как она идет от его оскорбленной натуры, полна ненависти к окружающему обществу. В этом смысле толкования подростка не могут быть приняты читателем, не могут восприниматься всерьез. Но между тем в его рассуждениях много ума, он помимо воли высказывает и по-своему мудрые мысли, дает глубокие толкования, но эти последние как бы случайны: читатель сам должен отделить мудрое от глупого, «щенячьего». Этим создается объективность художественных обобщений. Читатель как бы сам делает обобщения, незаметно подсказываемые ему Достоевским.

В романе, который стремится передавать факты (это заявлено устами подростка), чрезвычайно много рассуждений и суждений. Они врываются в ткань романа по-своему невольно.

В конце, в критических замечаниях бывшего воспитателя подростка — Николая Семеновича, говорится о записках подростка, что они могут «дать материал» для характеристики «смутного времени», «несмотря даже на всю их хаотичность и случайность» (625). Мы бы сказали, что характеристику своему времени записки дают именно благодаря хаотичности и случайности. Сущность вещей выступает именно через их хаотичность и случайность. В этом залог объективности создающейся картины, не подтасовываемой автором, а летописно зафиксированной хроникером.

Летописная приверженность к фактографии при презрении к самому факту как «суете сует», к чему-то зыбкому и неопределенному сказывается, разумеется, не только в «Подростке», но и в других романах Достоевского. В «Идиоте» Достоевский пишет: «...мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений, и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее» (т. 6, 648). Но немного далее автор пишет: «Таких странных фактов пред нами очень много, но они не только не разъясняют, а, по нашему мнению, даже затемняют истолкование дела» (т. 6, 651). Повествователь-горожанин в «Братьях Карамазовых» говорит: «Вижу, однако, что так более продолжать не могу, уже потому даже, что многого не расслышал, в другое пропустил вникнуть, третье забыл упомянуть, а главное, потому, что ... если все припоминать, что было сказано и что произошло, то буквально не останется у меня ни времени, ни места» (т. 10, 191—192).

Достоевский подчеркивает ограниченность осведомленности хроникера. Хроникер не все знает или узнает лишь потом. Он постоянно заявляет: «как оказалось теперь», «как потом оказалось», «ему припомнилось», «по всем признакам, он прятался», «я и теперь не знаю в точности, кто он такой» и т. д. Иногда хроникер просто отказывается сообщать сведения: «Конечно, никто не вправе требовать от меня как от рассказчика слишком точных подробностей касательно одного пункта: тут тайна, тут женщина...»

(т. 7, 490). Достоевский подчеркивает, что его хроникер схватывает только внешнюю сторону явлений.

Хроникер «Бесов» заявляет: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи» (т. 7, 219).

Вместе с тем образ рассказчика постоянно меняется на протяжении любого романа Достоевского. Эти изменения лица рассказчика Я. О. Зунделович считает «одним из стилистических показателей идейно-художественной ущербности, порочности романа» (имеются в виду «Бесы»).¹ Сам автор — Достоевский — и его воображаемый рассказчик часто вторгаются в повествование друг друга: в рассказчике-хроникере часто проглядывает Достоевский, в Достоевском — рассказчик-хроникер. Но так ли уж случайны и плохи эти изменения лица рассказчика, эти вторжения одного повествователя в сферу другого? Нет ли здесь элементов подлинно новаторского художественного метода, а не простых художественных срывов?

Прежде всего я бы хотел внести поправку в то разграничение, которое предлагает Я. О. Зунделович. С его точки зрения, повествование ведется то «чистым автором», то «чистым повествователем», то смешениями того и другого.² Однако в том-то и дело, что ни автор, ни рассказчик в «чистом» виде у Достоевского почти никогда не представлены. Образ повествователя у Достоевского условен, он невозможен в реальности, как невозможен второй Достоевский. Достоевский наделил его собственной пронизательностью, собственным художественным темпераментом, высоким интеллектуальным проникновением в события. Этот образ повествователя сравнительно с самим автором — Достоевским — только несколько снижен в чисто бытовом, временном плане. Таков, например, образ хроникера в «Бесах». Там «хроникер» — и confident Степана Трофимовича, и городской сплетник, и суетливый молодой человек из «услужаящих» дамам, но он такой же проникновенный психолог, как и сам Достоевский, он так же неукротим в своем творчестве, так же понимает значительность происходящего, так же стремится уследить за всем происходящим, как и сам Достоевский. При всей своей «мелкости» он все же «летописец нашего города». Но его «мелкость» значительна: она знаменует собой суетность фактической стороны событий, которую «летописец нашего города» передает. Хроникер Достоевского только прикидывается несмысленным, а по существу он помогает читателю проникнуть в самую суть событий.

Незаметные и быстрые переходы от авторской речи к речи повествователя происходят на всем протяжении произведений Достоевского. Оба рассказчика смешиваются. Это не рассказчики, а

¹ Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963, с. 110.

² Там же, с. 40—61 (речь идет о романе «Преступление и наказание»).

две точки зрения на события, которые могут сближаться и разъединяться в своем «преследовании» событий. Одна точка зрения переходит в другую путем своего рода кинематографического наплыва, сокращения или удаления расстояния между рассказывающим и событиями, о которых он рассказывает.

Зачем все это нужно? «Разделение труда» между автором и созданным автором повествователем (корреспондентом, хроникером и пр.) было нужно Достоевскому, чтобы всесторонне охватить действие, события, индивидуальности, развернуть факты со всех сторон, с которых они только могли восприниматься. Поэтому это «разделение труда» условно и далеко не полно. Достоевскому вовсе не важно создать полноценные, резко характерные образы повествователей. Ему важно создать разные точки зрения.

Поясню свою мысль на одном примере из истории живописи. Ренессанс создал линейную перспективу. Эта линейная перспектива предполагает одного и при этом абсолютно неподвижного зрителя, который видит перед собой пейзаж или архитектуру, изображенную на картине, как бы сидя в театральном кресле, со строго предназначенного ему места. Открытие линейной перспективы в ренессансном искусстве считается большим достижением в развитии живописи. Не будем спорить. Но в области истории искусства прогресс всегда сочетается с некоторыми утратами художественных достижений — почему и важно, кстати, сохранять и изучать произведения всех эпох. Заглянем на минуту в то, как изображалось пространство в искусстве, предшествующем Ренессансу. Искусствоведы довольно много писали о так называемой обратной перспективе. Это не совсем точный термин. Как будто бы во все века существовала одна «подлинная» перспектива, которая иногда могла быть и «обратной» — вывернутой наизнанку. Обратную перспективу мы могли бы вообразить себе только в том случае, если бы возможно было поместить неподвижного зрителя не перед картиной, а позади нее и изобразить все на картине как бы с той ее стороны. Пока таких произведений живописи не было создано. В доренессансной итальянской живописи, тесно связанной с византийской, и в русской иконе дело обстояло проще: единой точки зрения зрителя на всю живописную композицию просто не было. Одна часть композиции изображалась с одной точки зрения, другая — с другой. Стол изображался несколько сверху, чтобы видна была столешница, чтобы видны были лежащие на ней предметы. Выравнивались и величины согласно их внутреннему значению — дерево изображалось меньше, человеческая фигура — больше. Менялись и места предметов. Человеческие фигуры изображались перед домом или храмом, в котором, предполагалось, происходит действие. Все это делалось для того, чтобы всестороннее и с наилучших позиций охватить предмет. Икона жила своей внутренней жизнью, независимой от зрителя, от его точки зрения. Поэтому

каждый предмет, каждый объект изображался с той точки зрения, с какой он лучше всего был виден, иначе говоря — со своей собственной, ему принадлежащей точки зрения. Неподвижной, единой точки зрения, как я уже сказал, не было. Это лучше всего видно во внутренних росписях помещений. Зритель в храме Софии в Охриде остро ощущает, что росписи с необыкновенным искусством рассчитаны на и д у щ е г о в центральном нефе зрителя. Ангелы на коробовом своде как бы сопровождают его, меняя свои положения в ритм движения зрителя или в ритм движения его глаза. Никакие репродукции не могут воспроизвести того впечатления, которое создается в самом храме. Лучше всего фресковые росписи может воспроизвести только кинематограф с его движущейся «точкой зрения». Живопись ХХ в. во многих случаях возвращалась к приемам доренессансной живописи.¹

Ближайшие предшественники и современники Достоевского изображали время с одной точки зрения, при этом — неподвижной. Рассказчик (сам автор или «образ рассказчика») как бы садился перед читателем в воображаемое удобное кресло (немного барстvenное, — допустим, у Тургенева) и начинал свое повествование, зная его начало и конец. Автор как бы предлагал читателю прослушать повествование, в котором сам автор занимал прочную и неподвижную позицию свидетеля случившегося, рассказывающего о том, что произошло уже, что уже имело свой конец. Немногим отличались от этого «романы в письмах» (об этом я уже сказал) и дневниковые записи. Позиции повествователей Достоевского совсем иные. Повествователь бегаёт по городу, разузнаёт о случившемся, подглядывает, иногда даже скрываясь за занавесками (как в «Подростке»), пишет и описывает «на ходу». Что-то журналистское есть в его работе. И недаром Достоевскому так нравилась журнальная деятельность. Его «Дневник писателя» — это тоже погоня за современностью на «коротком приводе». Но этого мало. Достоевского вообще не устраивает одна точка зрения, хотя бы и крайне подвижная, динамичная, свободно перемещающаяся за только что совершившимся. Ему нужны по крайней мере две точки зрения — автора и повествователя, чтобы со всех сторон описать действие и персонажей, создать известную «стереоскопичность» изображения. Автор смотрит на происходящее с некоторой высоты, он больше удален от рассказчика во времени. Он может судить о событиях и людях с точки зрения «вечной» их значимости. Хроникер же весь в суете. Он смотрит, следит за

¹ Специально типологии композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения посвящена очень интересная книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы» (М., 1970), написанная уже после первого издания «Поэтики древнерусской литературы».

событиями без всякого удаления от них. В результате такого двойного изображения каждый персонаж, каждое событие показаны у Достоевского, как в доренессансной живописи, с нескольких сторон или с той стороны, с которой оно яснее всего обзревается. Вот почему Достоевский в конце концов так часто прибегает к образу хроникера, «летописца современности» (выражение самого Достоевского). Ведь в летописи также нет единой точки зрения, нет единого рассказчика. Поэтому в летопись попадают события значительные и незначительные. Это создает эффект суетности, бренности земного существования. Эффект, который, как мы увидим, небезынтересен для Достоевского.

Различие между повествователями Достоевского и повествователями в летописи, однако, то, что летопись «на самом деле» писалась многими летописцами. Каждая летопись составлялась сводчиками из многих летописей, соединявших различные точки зрения действительно различных летописцев. У Достоевского же это сознательный прием. И прием этот создан им раньше, чем европейская живопись решилась вернуться к доренессансному «огляду» объектов одновременно с нескольких сторон.

Но содержание произведений Достоевского слишком значительно, чтобы оно могло быть рассказано даже двумя рассказчиками. Именно поэтому Достоевский прибегает так часто к слухам, сплетням, рассказам персонажей, к цитатам из литературных произведений, создает образы писателей (даже Фома Фомич Опискин в «Селе Степанчикове» — «писатель»), заставляет писать многих из своих героев. В Легенде о великом инквизиторе, принадлежащей воображаемому лицу — Ивану Карамазову, Достоевский описывает севильскую ночь выражениями из Пушкина: воздух «лавром и лимоном пахнет». Ему как бы не хочется подбирать собственные слова для описания местного колорита. Ведь этот колорит совсем не важен. Это как бы сказочное «в некотором царстве, в некотором государстве» — мираж, который вот-вот рассеется, чтобы оставить только самую суть, идею!

Автор передает случившееся с помощью рассказов действующих лиц. Иногда эти действующие лица сами подглядывают, прячутся в комнате — точно по поручению автора, так как собственной нужды у них в этом иногда и не бывает. Иногда автор указывает, что не мог разузнать подробностей, жалуется на отсутствие свидетелей, а то вдруг каким-то чудом узнает подробности ночного разговора губернатора Лемке с его супругой. «Мы не знаем, про что они говорили», — пишет Достоевский, и это тоже характерно: эти уединенные разговоры для него все же так особенно важны и интересны.

И действительно, персонажи дают возможность взглянуть на явление с разных сторон. В голосах этих персонажей часто (гораздо чаще, чем у многих других авторов) звучит голос самого Досто-

евского. Возвращения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и «мыслей-чувств».¹ Его романы — «лирическая летопись».

В литературе о Достоевском неоднократно указывалось, что взгляды его героев нельзя отождествлять со взглядами самого Достоевского. И это верно. Однако нельзя не обратить внимания и на то, что никто из авторов не излагал так часто свои взгляды устами своих персонажей. И в этом отношении снова мы должны подчеркнуть, что у Достоевского нет «чистых» героев, как нет и «чистого автора».

Благодаря такому вторжению автора в речи, поступки, суждения действующих лиц сами фигуры автора и его повествователя выступают далеко не отчетливо. Да отчетливость их и не нужна. Они не «в фокусе», поскольку они все время движутся. Их изображения импрессионистически размыты их движением. Это художественный прием. Важны действия, события, действующие персонажи, а не повествователи. Читатель иногда даже не сразу узнает — кто они. Имя и отчество «хроникера» в «Бесах» (Антон Лаврентьевич) читатель узнает как бы случайно и может легко его забыть: оно не важно. Повествователи романов Достоевского часто условны, о них необходимо в какой-то мере забывать. Это почти так же, как в японском кукольном театре, где актеры в черном передвигают куклы на сцене на глазах у зрителей, но зрители не должны их замечать и не замечают. Играют куклы. Куклы могут иногда изобразить больше, чем живые актеры. Тех же, кто переставляет кукол, не следует принимать за действующих лиц. Автор и повествователи у Достоевского — это слуги сцениума, которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций. Потому-то они так и суеются...

Достоевский — в погоне за временем, но не за «утраченным временем», как впоследствии у М. Пруста, которое было когда-то, прошло и теперь вспоминается, а за настоящим, за совершающимся. Он как летописец хочет зафиксировать мимолетное, чтобы закрепить его и выявить в нем вечное. То, о чем пишет Достоевский, — это еще не остывшее прошлое, прошлое, не переставшее быть настоящим. Его летопись — «быстрая летопись», и хроникер его очень похож на репортера, поэтому-то он так не по-пименовски подвижен и не по-пименовски молод. Но все же связь с Пименом есть. Достоевский придает равное значение, как и летописец,

¹ Под понятием «полифонизм» романов Достоевского имею в виду идеи, изложенные у М. М. Бахтина (см. его книгу: Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963).

значительному и незначительному, объединяет в своем изложении главное и второстепенное. И это позволяет ему в мелочах увидеть знаки вечности, предчувствия будущего и само это еще не родившееся будущее.

Достоевский — весь в поисках объективности и достоверности. Равное внимание к мелочам (деталю) и главному (общему) позволяет ему сохранять объективность. Изменение точек зрения позволяет утверждаться в сознании достоверности происходящего.

Одному случившееся представляется одним образом, другому — иначе, но многообразие суждений о случившемся позволяет все же считать, что случившееся было, что оно не мираж и что общее между разными точками зрения есть общее объективное. На фоне «немедленного» следования рассказчика за событиями все авторские отвлечения к будущему воспринимаются как «пророчества», как предвидения, как удостоверения в вечной сущности совершающегося.

«Быстрая летопись» романов Достоевского — это современная форма литературы. Это вовсе не попытка архаизировать повествование, механически воскресить забытые формы художественного времени. Это иногда стенограмма. Характер стенограммы повлиял на стиль Достоевского, смешавшись с летописными композиционными приемами. Сравните, например, замечания в скобках, которыми Достоевский сопровождает изложение речей на собраниях революционеров в «Бесах»: «(Послышался смех)», «(Смех опять)» (т. 7, 421), «(Общее шевеление и одобрение)», «(Опять шевеление, несколько гортанных звуков)», «(Восклицания: да, да! Общая поддержка)» (т. 7, 567) и т. д. Здесь передана даже неуклюжесть стенографического языка: «шевеление»! Стенограмма — современная форма летописи, документированной записи. Хроникер-летописец не случайно подчеркивает протокольную точность передаваемых им речей: «Я слово в слово привожу эту отрывистую и сбивчивую речь» (т. 7, 492).¹

Достоевский вечно находится в погоне за событиями, так как ему, как летописцу, нужна достоверность. Проходит всего какой-то месяц, и правда исчезает. Суд над Иваном Карамазовым это показывает. Нельзя установить достоверность прошлого. А об отдаленном прошлом существуют уже только легенды.

И вместе с тем Достоевского тянуло к повествовательной манере прошлого, а следовательно, и к фантастическому времени средневековых жанров, когда надо было изложить чистую идею. Не

¹ О стенографировании произведений Ф. М. Достоевского см.: Капелюш Б. Н. и Пошманская Ц. М. Стенографические записи А. Г. Достоевской. — В кн.: Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 6. М.—Л., 1961. Однако влияние стенографирования на стиль произведений Достоевского не изучалось.

случайно Иван Карамазов упрекает Алешу, что его «разбаловал современный реализм» и он «не может вместить ничего фантастического». Легенда о великом инквизиторе условно перенесена в XVI столетие, когда, по словам Ивана, «было в обычае сводить в произведениях на землю горние силы» (т. 9, 309). Характерно, что и записки старца Зосимы — попытка воскресить древние формы повествования. Не случайно образцом для их стиля послужили записки старца Парфения.¹ Написанные в XIX в., эти записки тем не менее следовали традициям древнерусской литературы — традициям жанра хождений во святую землю, представляя собой любопытную форму смешения различных языков и стилей, демонстрируя живучесть старых приемов изображения суетности всего временного и значительности вневременного. И все же Достоевский прибегал к этим древнерусским способам лишь в посторонних для его основной стилистической манеры вкраплениях.

В основном же Достоевский стремился в «суете сует» близких к современности нагромождений фактов найти признаки достоверной и «вечной» правды. Гидом в этих поисках Достоевский избирал воображаемого «хроникера» — летописца, неумелого писателя, который сам, не отличая иногда значительного от незначительного и случайно наталкиваясь на существенное, давал ему наиболее объективные показания.

Отметим теперь самое важное различие в отношении ко времени у летописцев и у Достоевского. Летописное время у первых было натуральным выражением их отношения к истории, к современности, к миру событий. Это было эпическое, коллективное сознание времени, сложившееся в жанре как таковом. У Достоевского летописное время — художественный способ изображения мира, он воссоздает его искусственно, как художник, и изображает самое это летописное время, создавая образ хроникера, летописца. Летописное время у летописцев — их природа, природа их видения мира. Летописное время у Достоевского — это пейзаж, написанный большим художником. И при этом Достоевский не стремится воссоздать летописное время летописца, — он только использует достижения этого древнего способа в изложении события под углом зрения вечности. Он творчески перерабатывает этот способ, трансформирует его, делает его изумительно мобильным.

Художественные достижения древней литературы входят в новую не только отдельными сюжетами, темами и мотивами, — они входят по всему фронту литературы, имеющей тысячелетний опыт.

¹ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святыя горы Афонския инока Парфения. 2-е изд. М., 1856.

«ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ» у САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Один из самых трудных вопросов — это вопрос о художественном времени в произведении, которое пародирует какой-либо жанр. Здесь неизбежны совмещения различных рядов времени: времени пародируемого произведения и времени авторского.

«История одного города» Салтыкова-Щедрина пародирует историческое сочинение, написанное на основании летописи с частичным использованием этой летописи. В нем перекрециваются различные системы художественного времени: художественное время произведения, автором которого является Салтыков-Щедрин, художественное время пародируемого исторического сочинения, автором которого является вымышленный «издатель», и художественное время (если его только можно назвать «художественным») той предполагаемой «Глуповской летописи», которая лежит в основе всего. Последние две системы художественного времени значительно искажены нарочитым их «непониманием» — непониманием чисто условным, которое является как бы сутью пародии, и создающиеся этим переходы из одного времени в другое дают возможность Салтыкову-Щедрину под видом прошлого писать о современности.

* * *

В основе «Истории одного города» лежит вымышленный «Глуповский летописец». Перед нами гротескное изложение содержания и переложения приемов средневекового летописца. Это подчеркнуто в самом названии; вот его полный вид: «История одного города. По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин)».¹

Произведение открывается археографическим описанием рукописи «Глуповского летописца»: «Летопись ведена преемственно четырьмя городскими архивариусами и обнимает период времени с 1731 по 1825 год. В этом году, по-видимому, даже для архивариусов литературная деятельность перестала быть доступною. Внешность «Летописца» имеет вид самый настоящий, т. е. такой, который не позволяет ни на минуту усомниться в его подлинности; листы его так же желты и испещрены каракулями, так же изъедены мышами и загажены мухами, как и листы любого памятника погодинского древлехранилища» (276).

Описание состава рукописи пародирует состав реальных летописей: «Летописи предшествует особый свод, или „опись“, составленная, очевидно, последним летописцем; кроме того, в виде оправдательных документов, к ней приложено несколько детских тетрадок, заключающих в себе оригинальные упражнения на

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч., Л., 1934, с. 273. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

различные темы административно-теоретического содержания. Таковы, например, рассуждения: „Об административном всех градоначальников единомыслии“, „О благовидной градоначальников наружности“, „О спасительности усмирений (с картинками)“, „Мысли при взыскании недоимок“, „Превратное течение времени“ и, наконец, довольно объемистая диссертация „О строгости“» (276).

М. Е. Салтыков-Щедрин был, очевидно, хорошо знаком с рукописями поздних летописей и хронографов, преимущественно XVII в. Он знал, что летописи представляли собой своды произведений различных летописцев, знал их баснословное начало, характер имеющихся в них отдельных статей, приложений и т. д. «Обращение к читателю», которым начинается «Глуповский летописец», во многом напоминает вводные статьи некоторых поздних летописей или хронографов третьей редакции и степенных книг. Однако только это обращение как бы сохраняет текст «Глуповского летописца». Сама же «История одного города» претендует быть только изложением «Глуповского летописца».

Вслед за несколькими строками, пародирующими риторическое начало «Слова о полку Игореве», «История одного города» переходит к баснословному началу Глупова, напоминающему историческое баснословие XVII в.

В летописи, как мы видели, время обозначается точными хронологическими вехами — годами от «сотворения мира»; более крупные хронологические вехи — смены князей. В степенных книгах историческое повествование делится по степеням исторической лестницы; каждая ступень этой лестницы — княжение или правление митрополита.

В соответствии с сатирическим замыслом «Истории одного города» это деление истории в «Глуповском летописце» подчеркнуто: история делится на главы по правителям. Один градоначальник сменяет другого, чем знаменуется переход от одного исторического периода к другому. Историческое движение настолько связано со сменами градоначальников, что когда Угрюм-Бурчеев «моментально исчез, словно растаял в воздухе», то и «история прекратила течение свое» (426). В «Истории одного города», как и в летописи, есть точные даты (градоначальник Брудастый прибыл в Глухов в августе 1762 г.) и ссылки на других градоначальников и на их порядковые номера по «Описи градоначальникам» (эта опись пародирует списки царей, князей и церковных иерархов, имеющиеся в летописи). Обыватели, например, «вспомнили даже беглого грека Ламврокакиса (по «описи» под № 5), вспомнили, как приехал в 1756 г. бригадир Баклан (по «описи» под № 6)» (291). Есть исторические сравнения (характерные для хронографов и встречающиеся в летописи): «Нечто подобное было, по словам старожилов, во времена тушинского царика, да еще при Бироне,

когда гулящая девка, Танька-корявая, чуть-чуть не подвела всего города под экзекуцию» (292).

Имеются в глуповской летописи и характерные для летописания точные отметки «исторического» времени; ср. в главе V: «Был, по возмущении, уже день шестый» (310); «был, после начала возмущения, день седьмой» (312); «наконец, в два часа пополудни седьмого дня он (новый градоначальник. — Д. Л.) прибыл» (312) и пр.

Можно было бы привести и многие другие признаки знакомства Салтыкова-Щедрина с летописными способами изображения времени. Моя задача не состоит только в том, чтобы показать, что, пародируя «Глуповский летописец», Салтыков-Щедрин в какой-то мере воспроизвел и летописные особенности обозначения времени. Дело обстоит сложнее.

В главе о летописном времени мы видели, что, механически соединяя в единой хронологической сети под одним годом разнохарактерные и разнокалиберные события, не связанные между собой единой причинно-следственной зависимостью, летопись подчеркивала «суету сует мира сего». Это механическое соединение в годовой статье различных известий подчеркивало провиденциальную точку зрения летописца, его особую «философию истории», связанную с его церковными представлениями. Видя движение только в узком кругу событий, считавшихся достойными быть отмеченными в летописи (смены князей, их смерти и рождения, войны и заключения мира и т. п.), летописец как бы подчеркивал неизменность всего остального, «суетность» мировой истории (совсем иным, правда, было отношение к истории библейской, излагавшейся и иными способами). Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» воспользовался этим внешним приемом летописи, чтобы показать не «суетность истории», а бессмысленность действий градоначальников как единственных вершителей истории. То, что для старых русских летописей было традиционным приемом описания событий, у Салтыкова-Щедрина превращено в самую суть событий. Летописное изображение времени стало восприниматься как изображение самого существа исторического процесса и обесмысливало его. И в этом-то и состоит смысл пародирования летописи: летописная манера изображения давала неограниченные возможности для сатирического изображения действительности, для подчеркивания глупости и бессмысленности начальственных деяний.

В самом деле, летописное нанизывание сообщений переведено в «Истории одного города» в план бессмысленной смены событий. Если летопись соединением разнокалиберных и разнохарактерных событий показывала суету мира, то М. Е. Салтыков-Щедрин, отрицая существование прагматической связи между событиями, показывает тем же способом бессмысленность действий самих лю-

дей — «деятелей истории». То, что для древнерусского летописца было свидетельством особого течения времени, раскрывающего призрачность земного существования, земных тревог, для воображаемого «издателя» «Истории одного города» являлось лишь немотивированностью поступков самих глуповцев. То, что для летописца являлось природой исторического течения времени, для автора «Истории одного города» является природой самих глуповских градоначальников, чьи бесцельные, «глупые» поступки порождают хаос событий. Из метафизического плана летописи М. Е. Салтыков-Щедрин переводит тот же характер изложения в план реальный, причинно-следственный. Для летописца причинно-следственный ход исторических событий нарушается божественным вмешательством, для глуповского же летописца причинно-следственная связь событий нарушается бессмысленными начальственными распоряжениями.

Летопись обычно мотивирует те или иные решения князя, влагая в его уста «исторические речи», произнесенные им в момент принятия решения. Салтыков-Щедрин также вкладывает в уста градоначальников «исторические слова», но опять-таки, чтобы показать глупость их действий. Бессмысленность слов подчеркивает бессмысленность и немотивированность градоначальственных распоряжений и далее — бессмысленность самой истории, направляемой их властительными указаниями.

При этом слова градоначальников никак не мотивировали их поступка, а непосредственно вызывали событие. В результате логика отсутствовала не только в словах градоначальников, но и в порождаемых этими словами событиях. Слова начальства оказывались единственными двигателями истории. Они не вызывали и не могли вызывать возражений. Они были разительными, заставляя себе только подчиняться. Поскольку начальник не встречал возражений и ему не надо было аргументировать, эти начальственные распоряжения оказались односложными, сводились к окрикам и восклицаниям. За словами административного лица, какими бы идиотскими они ни были, немедленно шло их «воплощение» в действительность.

Поэтому нередкое в летописи отсутствие прагматической связи событий в «Истории одного города» превращено в отсутствие элементарной человеческой логики. Мотивы есть, но они глупые, и город, в котором история совершает свое течение, — Глупов (впрочем, начальственно переименованный в Непрекклонск; это переименование тоже важно, так как оно позволяет продемонстрировать стремление начальников подчинить своим распоряжениям историю).

Немедленность воплощения в жизнь любых начальственных слов, не встречающих возражений, видна по сцене приглашения глуповцами к себе князя. Князь сидел посреди поляночки, попаливая в ружьецо и помахивая сабелькой. Это «сидение» князя

как бы пародирует те иератические положения, в которых обычно изображался князь в летописи и на миниатюрах при приеме и отпуске послов. Глуповцы становятся пред ясные очи князя, и начинается диалог, напоминающий не то диалоги летописи, не то диалоги сказки. Князь спрашивает, глуповцы отвечают и излагают ему свою просьбу: прийти к ним и «володеть» ими. Затем князь ставит им условия, и глуповцы на все отвечают «так», не в силах придумать возражения. «Ладно. Володеть вами я желаю, — сказал князь, — а чтоб идти к вам жить — не пойду! Потому что вы живете звериным обычаем: с беспробного золота пенки снимаете, снوخ портите! А вот посылаю к вам, заместо себя, самого этого новотора-вора: пуцай он вами дома правит, а я отсель и им и вами помыкать буду!

Понурили головотяпы головы и сказали:

— Так!

— И будете вы платить мне дани многие, — продолжал князь, — у кого овца ярку принесет, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разломи его на-четверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвертую себе оставь. Когда же пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!

— Так! — отвечали головотяпы.

— И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать; прочих же всех — казнить.

— Так! — отвечали головотяпы.

— А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глупцами.

— Так! — отвечали головотяпы.

Затем приказал князь обнести послов водкою, да одарить по пирогу, да по платку алому, и, обложив данями многими, отпустил от себя с честью.

Шли головотяпы домой и воздыхали. „Воздыхали не ослабляючи, вопияли сильно!“ — свидетельствует летописец. „Вот она, княжеская правда какова!“ — говорили они. И еще говорили: „такали мы, такали, да и протакали!“» (284).

Летопись, прочтенная глазами историка XIX в., превращена в цепь бессмысленных действий административных лиц. «Суетность» мира сего превращена в глупость не знающих себе препон администраторов.

В летописи — смена княжений, в истории Глупова — смена градоначальников. Феодальные представления трансформированы в представления чиновников. Пародирована и манера летописи влагать в уста исторических лиц их «исторические слова». Эти «исторические слова» начальства становятся как бы самой сутью истории.

Когда калязинец взбунтовал семендяевцев и заозерцев и, «убив их, сжег», тогда князь выпучил глаза и воскликнул:

«— Несть глупости горшия, яко глупость!

И прибых собственною персоною в Глупов и возопи:

— Запорю!

С этим словом начались исторические времена» (286).

История начинается с начальственного окрика и прекращает свое течение с исчезновением испарившегося в воздухе градоначальника.

В главе XII «Поклонение мамоне и покаяние» есть такое рассуждение о течении истории: «Человеческая жизнь — сновидение, говорят философы-спиритуалисты, и если б они были вполне логичны, то прибавили бы: и история — тоже сновидение. Разумеется, ввятые абсолютно, оба эти сравнения одинаково нелепы, однако нельзя не сознаться, что в истории действительно встречаются по местам словно провалы, перед которыми мысль человеческая останавливается не без недоумения. Поток жизни как бы прекращает свое естественное течение и образует водоворот, который кружится на одном месте, брызжет и покрывается мутною накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт, ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим, и люди, по-видимому, не преследуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня. Попеременно, они то трепещут, то торжествуют, и чем сильнее дает себя чувствовать унижение, тем жестче и мстительнее торжество. Источник, из которого вышла эта тревога, уже замутился; начала, во имя которых возникла борьба, ступшевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства, изобретающее дыбу, хождение по спидам и т. д.» (375—376).

Как видим, особенности летописного изображения истории перенесены Салтыковым-Щедриным на самую историю, которую делают ретивые администраторы. «Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим». Это не взгляд на всю историю — это только взгляд на те «провалы» в истории, которыми она обязана вмешательству чиновников. То, что летописцу казалось в истории доказательством величия божественного промысла, то у Салтыкова-Щедрина оказывается бессмысленностью административного рвения глуповских градоначальников. Начальственная борьба со стихией сама превращается в стихию. Люди заняты только «защитой нынешнего дня»; «начала, во имя которых возникла борьба, ступшевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства».

М. Е. Салтыков-Щедрин не был первым в пародировании русских летописей. За несколько лет до него, в 1854 г., Густав Доре издал во Франции альбом «La sainte Rusi». Различие между

Г. Доре и М. Е. Салтыковым-Щедриним заключалось в том, что Доре пародировал русскую историю, а М. Е. Салтыков-Щедрин — русскую летопись. Г. Доре стремился показать бессмысленность русской истории, М. Е. Салтыков-Щедрин создал гротеск из перевода летописной манеры изложения в современный план. У Доре — пародия на историю, у Салтыкова — сатира на современность. Это летопись, прочтенная глазами почти современника Салтыкова-Щедрина. Кто же этот «почти современник» Салтыкова-Щедрина и почему понадобилось читать летопись именно его глазами? В ответе на этот вопрос мы близко подойдем к самой сути художественного замысла Салтыкова-Щедрина.

* * *

Салтыков-Щедрин пародирует в «Истории одного города» не столько летопись, сколько русских историков, изучающих, комментирующих и издающих летопись.

Смещая времена, Салтыков-Щедрин пишет, что летописцы «Глуповского летописца» «единую имели опаску, дабы не попали наши тетрадки к г. Бартеневу и дабы не напечатал он их в своем „Архиве“» (279). Эта опаска их оправдалась: глуповскую летопись нашли и использовали в качестве исторического источника для «Истории Глупова». Цитированное уже выше предисловие «От издателя» пародирует археографические введения историков и литературоведов своего времени: М. П. Погодина, Н. И. Костомарова, А. Н. Пыпина. Не столько даже летописцев, сколько именно их выставляет Салтыков-Щедрин в карикатурном виде.

Выше указывалось, что Салтыков-Щедрин, как бы не понимая духа летописи, буквально понимает летописное изображение событий. Летописная манера описания событий становится под пером Салтыкова самой сутью истории. Ответственность за это «оглупление» летописи Салтыков-Щедрин возлагает на русских историков — своих современников. Он создает образ «издателя» глуповской летописи — ее пересказчика и комментатора. Образ этот чрезвычайно существен в «Истории одного города», позволяя понять многое в ее замысле. Ученые комментарии еще больше подчеркивают бессмысленность хода истории, управляемой начальственными окриками.

Так, например, воображаемый комментатор пишет, что рассказ о гибели статского советника Иванова существует в двух вариантах. «Один вариант говорит, что Иванов умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, понять который он не надеялся. Другой вариант утверждает, что Иванов совсем не умер, а был уволен в отставку за то, что голова его, вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении), перешла в зачаточное состояние. После этого он будто бы жил еще долгое время в собственном имении, где и удалось ему

положить начало целой особи короткоголовых (микрокефалов), которые существуют и доднесь. Какой из этих двух вариантов заслуживает большего доверия — решить трудно; но справедливость требует сказать, что атрофирование столь важного органа, как голова, едва ли могло совершиться в такое короткое время» (379).

Не буду останавливаться на других примерах пародирования ученых комментариев к публикуемому историческому источнику.

Возникает вопрос: воспользовался ли Салтыков-Щедрин для своей пародии только формой исторического комментария или его пародия шла глубже и касалась самого существа исторического исследования? Прямой ответ на этот вопрос мы находим в главе XII «Истории одного города».

Салтыков-Щедрин пародирует не только и не столько историческую манеру, сколько исторические теории своего времени. Его сатира высмеивает не «ученость», а учение историков. В главе XII «Поклонение мамоне и покаяние» Салтыков пишет: «Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доселе считается стоящею как бы вне пределов истории. С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкравшаяся издалека и успевшая организовать и окрепнуть, с другой — рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки и сироты. Возможно ли какое-нибудь сомнение насчет характера отношений, которые имеют возникнуть из сопоставления стихий столь противоположных? Что сила, о которой идет речь, отнюдь не выдуманная — это доказывает тем, что представление об ней даже положило основание целой исторической школе.¹ Представители этой школы совершенно искренне проповедуют, что чем больше уничтожать обывателей, тем благополучнее они будут и тем блестящее будет сама история» (377).

Что же это за историческая школа, о которой идет речь у Салтыкова-Щедрина и к которой, очевидно, принадлежит его историк, от чьего имени ведется все повествование в «Истории одного города»?

Салтыков-Щедрин пародирует положения государственной школы в исторической науке. Та «историческая школа», о воззрениях которой Салтыков-Щедрин пишет в XII главе «Истории одного города», — это историческая школа, ярче всего сказавшаяся в работах К. Д. Кавелина и Б. Н. Чичерина, но отразившаяся также в сочинениях М. П. Погодина, П. И. Бартенева и Н. И. Костомарова, которых упоминает в «Истории одного города» Салтыков-Щедрин.

¹ Здесь и далее в цитатах разрядка моя. — Д. Л.

Положения этой школы и дали возможность Салтыкову-Щедрину показать монархический, а вернее, чиновничий деспотизм. Салтыков-Щедрин пародирует не столько летопись, сколько историков государственной школы, использовавших особенности летописного изображения исторического процесса для обоснования своих положений. Он доводит до абсурда положения государственной школы, занимавшей реакционные, охранительные позиции. Он показывает произвол самодержавия с позиций его апологетов. Это, конечно, не отступление от своих взглядов, а художественный прием, с помощью которого удается опровергнуть взгляды противников. Это художественное *reductio ad absurdum* (доведение до абсурда).

У Чичерина мы находим то же прямое противопоставление государства и народа, что и у Салтыкова. Государство у Чичерина превращено в независимую и самодовлеющую силу. «Государство, — согласно Чичерину, — организовалось сверху, действием правительства, а не самостоятельными усилиями граждан». Чичерин писал: «Чем более в обществе было склонности к кочевой жизни, чем более все расплывалось по широкому степному пространству, тем сильнее нужно было государству сдерживать расходящиеся массы, связать их в прочные союзы, заставить их служить общественным целям. Нелегкое было дело при недостатке средств, при скудости народонаселения ловить человека по обширным пустырям и принудить его к исполнению своих обязанностей».¹

Положения государственной школы имел в виду Салтыков-Щедрин, когда писал: «Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доселе считается стоящею как бы вне пределов истории. С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкравшаяся издалека и успевшая организовать и окрепнуть, с другой — рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки и сироты» (377). Характерно, что последняя фраза Салтыкова-Щедрина близко напоминает приведенную выше цитату из Чичерина: и тут и там одинаковый образ государственной охоты на людишек в обширных пространствах России.

Но дело не в этом. Преувеличение роли государства вело к преувеличению роли государственной администрации и государственных деятелей.

Государство, с точки зрения государственной школы, имеет надсословный и надклассовый характер, от него исходит все прогрессивное в развитии народа. Народ — только пассивная масса. Отсюда преувеличение прогрессивной роли Ивана Грозного и Петра Великого.¹ Отсюда оправдание жестокостей и насилия со стороны

¹ Чичерин Б. *Опыты по истории русского права*. М., 1858, с. 381—382 (раздел: «О развитии древнерусской администрации»).

государственной власти. С точки зрения Кавелина, «народные массы у нас не сформировались еще, не осели; они в периоде формирования. Это какая-то этнографическая протоплазма, калужское тесто».² Кавелин называл русский народ «Иванушкой Дурачком».

Представители государственной школы выражали свои мысли с прямолинейностью, близкой к автопародии: «В Европе сословия, у нас нет сословий; в Европе аристократия, у нас нет аристократии; там особенное устройство городов и среднее сословие — у нас одинаковое устройство городов и сел, и нет среднего, как нет и других сословий; в Европе рыцарство, у нас нет рыцарства».³

Именно таким, без сословий и классов, без аристократии, изобразил свой Глухов и Салтыков-Щедрин. Салтыков-Щедрин не преминул высмеять и то преувеличение, которое было свойственно этой школе в изображении роли варягов и призвания князей. Преувеличение роли «правительственных лиц» было характерной чертой государственной школы. Даже наиболее умный и умеренный представитель этой школы С. М. Соловьев писал, что историк «должен изучать деятельность правительственных лиц, ибо в ней находится самый лучший, самый богатый материал для изучения народной жизни».⁴

Представители государственной школы приходили к отрицанию самого исторического процесса как органического и закономерного явления. Общество «получало бытие от государства». В России все другое, чем на Западе, — там начало права, у нас начало власти.

Положения государственной школы вызывали даже своего рода сатирическое изображение истории у наиболее умных ее представителей. Последние страницы «Моих записок» С. М. Соловьева близки Салтыкову-Щедрину.⁵

Конечно, Салтыков-Щедрин имел в виду в своем «историке» не Чичерина и не Кавелина, а одного из их последователей — скорее всего Костомарова, в исторической концепции которого противопоставление государства народу сохранилось в полной силе. Еще в 1860 г. Н. Г. Чернышевский резко осуждал Н. И. Костомарова за то, что он шел на компромисс с М. П. Погодиным.⁶

¹ См.: Кавелин К. Д. Собр. соч., т. I. Монографии по русской истории. СПб., 1897, с. 45, 51 и др.

² Мысли К. Д. Кавелина, записанные Д. А. Корсаковым: Константин Дмитриевич Кавелин. Материалы для биографии. Из семейной переписки и воспоминаний. — Вестник Европы, 1886, № 10, с. 745—746.

³ Кавелин К. Д. Собр. соч., т. I, с. 6.

⁴ Соловьев С. М. Наблюдения над историческою жизнью народов. — Собр. соч., СПб., [1900], с. 1123—1124.

⁵ См.: Соловьев С. М. Мои записки для детей моих, а если можно, и для других. Пг., б. г., с. 148—174.

⁶ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1948, с. 296—299.

Каким образом элементы летописного изображения исторического процесса могли совместиться в «Истории одного города» с пародированием и доведением до абсурда изображения исторического процесса государственной школой? Ведь выходит, что в «Истории одного города» одновременно пародировалось и древнерусское и современное Салтыкову-Щедрину историческое сознание. Да, это так! И весь смысл этой пародии в том и заключался, чтобы показать конечную «летописную примитивность» ученой исторической школы государственников-охранителей. Дело в том, что историки государственной школы в своих исторических концепциях в самом деле близко следовали основному источнику по русской истории допетровского времени — летописи. В этом отчасти проявилась слабость источниковедческой базы исследований государственной школы, но в большей мере общность официальных позиций историков и летописцев. И летописцам и представителям государственной школы было в одинаковой степени свойственно преувеличивать роль правительственных лиц, правительственных распоряжений, видеть в правительстве инициатора и исполнителя всех преобразований жизни, игнорировать подлинную роль народа, ставить власть над сословиями, изображать ее справедливой надсословной силой. Государственная школа полностью пошла вслед за летописью в изображении варяжского вопроса, что также получило свое пародийное отражение в «Истории одного города».

Салтыков-Щедрин гениально показал родство двух точек зрения, разоблачив тем самым представителей охранительной государственной школы и с помощью развития и доведения до абсурда положений этой школы разоблачив и самую деятельность «правительственных» лиц, как их называла государственная школа. Хотелось бы к этому добавить, что положения государственной школы выходили далеко за ее пределы. И до ее появления (особенно ярко у Щербатова и Карамзина) и после нее отдельные положения государственной школы были широко приняты. Русская историческая наука XIX в. в ее целом преувеличивала вслед за летописью роль государства и государственных деятелей. Этому были особые причины, на выяснении которых мы не имеем возможности здесь останавливаться. Из изложенного ясно: попытки изобразить «Историю одного города» как «антирусскую» не имеют никаких оснований.

* * *

В «Истории одного города» господствует время историческое. В «Истории» есть даты, есть точная соотнесенность событий истории города Глупова с историей России, указывается, при каком монархе действовал тот или иной из глуповских градоначальников. Однако Салтыков-Щедрин все время дает понять, что вся эта историческая сторона его повествования не настоящая,

бутафорская, чисто условная. Как в настоящем балаганном действии актер должен время от времени напоминать о себе, подчеркивая условность зрелища, высовывая язык публике или показывая кукиш, разрушая тем самым иллюзию, так и в «Истории одного города» есть стремление время от времени разрушить иллюзию исторического времени, напомнить читателю, что перед ним не история, а современность.

При градоначальнике виконте дю Шарьо, вступившем в управление Глуповом в 1815 г., «знатные особы ходили по улицам и пели: „А moi l'rompro“ или „La Vénus aux carottes“» (382) — песенки, модные не в начале XIX в., а во время написания «Истории одного города».

При преемнике виконта дю Шарьо — Эрасте Грустилове произошло возрождение язычества. Толпа при въезде Грустилова в город несла на носилках Перунов болван. Шествие дошло до площади, Перуна поставили на возвышение, и предводительша, встав на колени, громким голосом читала «Жертву вечернюю» Боборыкина (383).

При том же Грустилове появились секты с радениями, во время которых участвовавшие скакали, кружились и читали статьи Страхова (401).

При градоначальнике Угрюм-Бурчееве, жившем в аракчеевские времена, говорится о железнодорожных концессиях.

Анахронизмы подчеркиваются примечаниями, имитирующими ученые примечания издателей рукописей. Так, при упоминании недоимочных реестров при градоначальнике Брудастом читатель находит следующее подстрочное примечание: «Очевидный анахронизм. В 1762 году недоимочных реестров не было, а просто взыскивались деньги, сколько с кого надлежит. Не было, следовательно, и критического анализа. Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость, которую летописец, по местам, обнаруживает в столь сильной степени, что читателю делается даже не совсем ловко. Так, например (мы увидим это далее), он провидел изобретение электрического телеграфа и даже учреждение губернских правлений. *Издатель*» (293).

На следующей странице упоминается петербургский магазин Винтергальтера. К этому месту мы читаем примечание: «Новый пример прозорливости. Винтергальтера в 1762 году не было. *Издатель*» (293).

Далее, к упоминанию «лондонских агитаторов» (имеется в виду Герцен и его сотрудники) делается следующее примечание: «Даже и это предвидел „Летописец“! — *Изд.*» (296).

Такое же примечание, обращающее внимание читателя на явные анахронизмы, дается к упоминанию Марата, однако это последнее примечание не просто отмечает анахронизм, но пытается пародировать ученые объяснения анахронизмов летописи: «Марат

в то время не был известен; ошибку эту, впрочем, можно объяснить тем, что события описывались „Летописцем“, по-видимому, не по горячим следам, а несколько лет спустя. — *Изд.*» (301). Тем самым Салтыков-Щедрин дает понять, что летописец — его современник и что в «Истории одного города» описаны, в сущности, современные явления, а не исторические. Он пишет о настоящем под видом истории. Следовательно, истинное время «Истории одного города» — настоящее, хотя оно и скрыто под пародийным воспроизведением времени исторического, летописного. «Прозорливость» летописца дает возможность все время напоминать об этом настоящем, скрытом за историей. Это форма, в которую выливается художественное обобщение «Истории одного города».

Сам Щедрин в письме А. Н. Пыпину от 2 апреля 1871 г. писал по поводу «Истории одного города»: «Взгляд рецензента (А. С. Суворина. — Д. Л.) на мое сочинение как на опыт исторической сатиры совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни».¹

То же разрушение прошедшего времени повествования, подчеркивание его условности видим мы и в других произведениях Салтыкова-Щедрина — например, в «Сказках».

В «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» действие происходит в условно-сказочном времени: «Жили да были два генерала» — так начинается повесть. Но вот генералы очутились на необитаемом острове; здесь они находят «номер» «Московских ведомостей». «Нумер» этот они время от времени читают. Условность сказочного времени разрушена, действие как бы переносится в настоящее время, аллегоризм прошедшего подчеркивается.

Использовать положения государственной школы для изображения настоящего было тем легче, что это постоянно делалось и самими представителями государственной школы или зависевшими от этой школы историками.

Даже в вышедших один за другим томах «Истории России» С. М. Соловьева содержались постоянные аллюзии с современной Соловьеву действительностью. Это хорошо отметил В. О. Ключевский в своей речи «Памяти С. М. Соловьева»: «При всей своей замкнутой жизни и строго размеренной работе Соловьев внимательно и чутко следил за важными событиями того тревожного времени».² Ключевский указывал, например, что описание реформ Петра I в «Истории России» Соловьева выполнено под впечатлением реформ Александра II. Говоря о значении исторических

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 18. Л., 1937, с. 233.

² Ключевский В. О. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., б. г., с. 51.

трудов Соловьева для понимания современности, Ключевский писал: «Еще недавно думали: зачем оглядываться назад, когда впереди так много дела и так светло? Теперь стали думать: чему может научить нас наше прошлое, когда мы порвали с ним всякие связи, когда наша жизнь бесповоротно перешла на новые основы? Но при этом был допущен один немаловажный недосмотр. Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу».

Обращаясь к глуповской старине, Салтыков-Щедрин фактически писал о современной ему действительности. Он шел в этом отношении за исторической мыслью своего времени, но шел дальше: он не описывал историю под впечатлением современности, а писал о современности под впечатлением и в форме истории.

Итак, в «Истории одного города» мы видим несколько слоев и несколько временных планов. Наиболее глубоко лежащий план — это план глуповского летописца. Здесь время летописное, но пародированное: летописная манера совмещения событий разных рядов и разного калибра, дававшая возможность летописцу провести свою «философию истории», показать ее «суетность», использована Салтыковым-Щедринным для обнажения бессмысленности самих событий, демонстрации отсутствия в действиях правителей каких бы то ни было законов (поскольку «дураку закон не писан»).

Но этот план не серьезный, он пародиен. Над ним поставлен второй план — план, в котором находится переложение летописи историком, последователем государственной школы в исторической науке. Этот план также пародиен и позволяет Салтыкову-Щедрину высмеять государство с помощью доведения до абсурда идей его сторонников — историков государственной школы. Для этого существует и еще один план — тот, в котором находится сам Салтыков-Щедрин и которому нельзя приписать ни того, что говорит глуповский летописец, ни того, что говорит его комментатор и издатель, но который с ясностью направлен против современной ему государственной машины, подавляющей народ.

Соответственно читатель постоянно переходит из одного времени повествования в другое: из летописного времени во время, в которое пишет историк-комментатор, а от времени историка — ко времени подлинного автора «Истории одного города», самого Салтыкова-Щедрина. Последнее и является единственно подлинным, не пародируемым временем «Истории одного города».

¹ Ключевский В. О. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., б. г., с. 50.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мы рассмотрели различные формы художественного времени произведений словесного искусства. Все эти формы представляют собой формы борьбы с временем. Художественное время стремится выключить произведение искусства из реального времени, создать свое время, независимое от реального.

В фольклоре произведение еще очень тесно связано с временем, в котором произведение исполняется. В древнерусской литературе художественное время постепенно отделяется в различных жанрах от времени чтения и исполнения. Это отделение идет параллельно освобождению литературы от деловых и обрядовых функций. Преодолеваются узкие и примитивные представления о времени. На протяжении своей многовековой истории летопись разбивает сюжетную замкнутость времени, преодолевает «раздробленность» времени, создает представление о едином времени истории. Это представление о единстве времени во всех частях русского государства вырастает на почве объединения Русской земли и роста общегосударственного сознания.

Борьба идет за то, чтобы создать в литературном произведении «свое» собственное время — время совершающегося в литературном произведении действия. Когда это удастся — возникает драма, театр. Но каждая победа неполна. Произведение живет не только в собственном времени, но и в реальном времени. Время произведения всегда в некотором конфликте с временем читателя.

В целом это борьба за бессмертие художественного произведения, за преодоление им реального времени.

* * *

Художественное время тесно связано с жанром произведения, с художественным методом, с литературными представлениями, с литературными направлениями. Поэтому формы художественного времени меняются, они многообразны. Но все изменения в художественном времени складываются в определенную общую линию его развития, связанную с общей линией развития словесного искусства в целом.

На протяжении всей истории русской литературы X—XVII вв. мы можем заметить, что развитие ее идет ко все большей и большей изобразительности. От обозначения, знака и символа словесное искусство все более и более переходит к изображению, к созданию иллюзии действительности. Именно в связи с этим художественное время все более и более эмансипируется от реального, приобретает самостоятельность и внутреннюю законченность.

Суть этого эмансипированного времени состоит в том, что прошлое, изображенное в реалистическом произведении, получает собственное существование, может развиваться внутри себя, в

своей собственной последовательности настолько ясно, «зримо», создает такую иллюзию реального развития времени, что это прошлое оказывается как бы настоящим — настоящим увлеченного им и перенесенного в него читателя. Читатель, сознавая, что он имеет дело с прошедшими событиями, настолько, однако, в них погружается, что начинает чувствовать в известной мере это прошлое своим настоящим. Читатель как бы живет двойной жизнью: своей и читаемого им произведения.

Вот почему развитие художественного времени есть в конечном счете развитие по преимуществу одной его формы — формы художественного настоящего времени.

Художественное время отдельных произведений и жанров изучается сейчас много и усердно, но необходимо также внимательно изучать историю художественного времени, историю его развития — развития представлений о времени и их отражения в художественных произведениях, в истории литературы. Художественное время — важная сторона того мира, который создает писатель в своем произведении.

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СЛОВЕСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Внутренний мир художественного произведения существует, конечно, и это очень важно, не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то художественное преобразование этого мира, которое совершает искусство, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преобразования, иногда большего, иногда меньшего.

В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).

Оно может обладать теми или иными свойствами, так или иначе «организовывать» действие произведения. Последнее свойство художественного пространства особенно важно для литературы и фольклора. Дело в том, что пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Оно динамично. Оно создает среду для движения, и оно само меняется, движется. Это движение (в движении соединяется пространство и время) может быть легким или трудным, быстрым или медленным, оно может быть связано с известным сопротивлением среды и с причинно-следственными отношениями.

Художественное пространство сказки

Одна из основных черт внутреннего мира русской сказки — это малое сопротивление в ней материальной среды, «сверхпро-

водимость» ее пространства. А с этим связана и другая сказочная специфика: построение сюжета, системы образов и т. д.

Но прежде всего объясню, что я имею в виду под «сопротивлением среды» во внутреннем мире художественного произведения. Любое действие в художественном произведении может встречать большее или меньшее сопротивление среды. В связи с этим действия в произведении могут быть быстрыми или заторможенными, медленными. Они могут захватывать большее или меньшее пространство. Сопротивление среды может быть равномерным и неравномерным. В связи с этим действие, наталкиваясь на неожиданные препятствия или не встречая препятствий, может быть то неровным, то ровным и спокойным (спокойно-быстрым или спокойно-медленным). Вообще в зависимости от сопротивления среды действия могут быть весьма разнообразными по своему характеру.

Для одних произведений будет характерна легкость осуществления желаний действующих лиц при низких потенциальных барьерах, для других — затрудненность и высота потенциальных барьеров. Можно говорить поэтому о равной степени предсказуемости хода событий в отдельных произведениях, что чрезвычайно важно для изучения условий, определяющих «интересность чтения». Такие явления, как «турбулентность», «кривизна сопротивления», «текучесть», «кинематическая вязкость», «диффузия», «энтропия» и пр. (я нарочито употребляю термины «точных» наук), могут составлять существенные особенности динамической структуры внутреннего мира словесного произведения, его художественного пространства, среды.

В русской сказке сопротивление среды почти отсутствует. Герои передвигаются с необыкновенной скоростью, и путь их не труден и не легок: «едет он дорогою, едет широкою и наехал на золотое перо жар-птицы». Препятствия, которые встречает герой по дороге, — только сюжетные, но не естественные, не природные. Физическая среда сказки сама по себе как бы не знает сопротивления. Поэтому так часты в сказке формулы вроде «сказано — сделано». Не имеет сказка и психологической инерции. Герой не знает колебаний: решил — и сделал, подумал — и пошел. Все решения героев также скоры и принимаются без длительных раздумий. Герой отправляется в путь и достигает цели без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т. д. Дорога перед героем обычно «проезжая» и «широкая»; если ее иногда и может «заколдовать», то не по естественному ее состоянию, а потому, что ее кто-то заколдовал. Поле в сказке широкое. Море не препятствует корабельщикам само по себе. Только тогда, когда вмешивается противник героя, поднимается буря. Сопротивление среды бывает только «целенаправленным» и функциональным, сюжетно обусловленным.

Поэтому пространство в сказке не служит затруднением действию. Любые расстояния не мешают развиваться сказке. Они только вносят в нее масштабность, значительность, своеобразную пафосность. Пространством оценивается значительность совершаемого.

В сказке дает себя знать не инерция среды, а силы наступательные и при этом главным образом «духовные»: идет борьба сообразительности, борьба намерений, волшебных сил колдовства. Намерения встречают не сопротивление среды, а сталкиваются с другими намерениями, часто немотивированными. Поэтому препятствия в сказке не могут быть предусмотрены — они внезапны. Это своеобразная игра в мяч: мяч кидают, его отбивают, но сам полет мяча в пространстве не встречает сопротивления воздуха и не знает силы тяжести. Все происходящее в сказке неожиданно: «ехали они, ехали, и вдруг...», «шли, шли и видят речку...» (А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, № 260). Действие сказки идет как бы навстречу желаниям героя: только герой подумал, как бы ему извести своего недруга, а навстречу ему баба-яга и дает совет (Афанасьев, № 212). Если героине нужно бежать, она берет ковер-самолет, садится на него и несется на нем как птица (Афанасьев, № 267). Деньги добываются в сказке не трудом, а случаем: кто-то указывает герою вырыть их из-под сырого дуба (Афанасьев, № 259). Все, что герой совершает, он совершает вовремя. Герои сказки как бы ждут друг друга. Нужно герою к королю — он бежит к нему прямо, а король будто уже ожидает его, он на месте, его не надо ни просить принять, ни дожидаться (Афанасьев, № 212). В борьбе, драке, поединке герои также не оказывают друг другу длительного сопротивления, да и исход поединка решается не столько физической силой, сколько умом, хитростью или волшебством.

Динамическая легкость сказки находит себе соответствие в легкости, с которой герои понимают друг друга, в том, что звери могут говорить, а деревья — понимать слова героя. Сам герой не только легко передвигается, но и легко превращается в зверей, в растения, в предметы. Неудачи героя — обычно результат его ошибки, забывчивости, непослушания, того, что его кто-то обманул или околдовал. Крайне редко неудача — результат физической слабости героя, его болезни, утомления, тяжести стоящей перед ним задачи. Все в сказке совершается легко и сразу — «как в сказке».

Динамическая легкость сказки ведет к крайнему расширению ее художественного пространства. Герой для совершения подвига едет за тридевять земель, в тридесятое государство. Он находит героиню «на краю света». Стрелец-молодец достает царю невесту — Василису-царевну — «на самом краю света» (Афанасьев, № 169). Каждый подвиг совершается на новом месте. Действие сказки —

это путешествие героя по огромному миру сказки. Вот «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» (Афанасьев, № 168). Вначале действие этой сказки происходит «в некотором царстве, в некотором государстве». Здесь же Иван-царевич совершает свой первый подвиг — добывает перо Жар-птицы. Для второго подвига он едет, «сам не зная — куды едет». Из места своего второго подвига Иван-царевич едет снова, для совершения своего третьего подвига, «за тридевять земель, в тридесятое государство». Затем он переезжает для совершения своего четвертого подвига за новые тридевять земель.

Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично, бесконечно, но одновременно тесно связано с действием, не самостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству.

Как мы увидим в дальнейшем, пространство в летописи тоже очень велико. Действие в летописи легко переносится из одного географического пункта в другой. Летописец в одной строке своей летописи может сообщить о том, что произошло в Новгороде, в другой — о том, что случилось в Киеве, а в третьей — о событиях в Царьграде. Но в летописи географическое пространство реально. Мы догадываемся даже (хотя и не всегда), в каком городе пишет летописец, и знаем точно, где происходят действительные события в действительном географическом пространстве с реальными городами и селами. Пространство же сказки не соотносится с тем пространством, в котором живет сказочник и где слушают сказку слушатели. Она совсем особое, иное, как пространство сна.

И с этой точки зрения очень важна сказочная формула, которой сопровождаются действия героя: «близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли». Эта формула имеет и продолжение, связанное уже с художественным временем сказки: «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Время сказки также не соотносится с реальным временем. Неизвестно, давно или недавно происходили события сказки. Время в сказке особое — «скорое». Событие может совершаться тридцать лет и три года, но может совершиться и в один день. Особой разницы нет. Герои не скучают, не томятся, не стареют, не болеют. Реальное время над ними не властно. Властно только событийное время. Есть только последовательность событий, и вот эта-то последовательность событий и есть художественное время сказки. Зато рассказ не может ни вернуться назад, ни перескочить через последовательность событий. Действие однонаправлено, и вместе с ним тесно связано художественное время.

Благодаря особенностям художественного пространства и художественного времени в сказке исключительно благоприятные условия для развития действия. Действие в сказке совершается легче, чем в каком-либо ином жанре фольклора.

Легкость, с которой в сказке совершаются все действия, находится, как нетрудно заметить, в непосредственной связи с вол-

шебством сказки. Действия в сказке не только не встречают сопротивления среды, они еще облегчаются различными формами волшебства и волшебными предметами: ковром-самолетом, скатертью-самобранкой, волшебным мячиком, волшебным зеркальцем, пером финиста — ясна сокола, чудесной рубашкой и пр. В сказке «Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» (Афанасьев, № 212) волшебный мячик катится перед героем сказки — стрельцом: «где река встретится, то мячик мостом перебросится; где стрельцу отдохнуть захочется, там мячик пуховой постелью раскинется». К этим волшебным помощникам относятся и так называемые «помощные звери» (серый волк, конек-горбунок и пр.), волшебное слово, которое знает герой, живая и мертвая вода и пр.

Сопоставляя это волшебное облегчение действий героев с отсутствием в сказке сопротивляемости среды, мы можем заметить, что эти два существенных свойства сказки — не одинаковой природы. Одно явление, очевидно, более раннего происхождения, другое — более позднего. Предполагаю, что волшебство в сказке не первично, а вторично. Не к волшебству добавилось отсутствие сопротивления среды, а само отсутствие сопротивления среды потребовало своего «оправдания» и объяснения в волшебстве. Волшебство сильнее вторглось в сказку, чем в любой другой фольклорный жанр, чтобы дать «реальное» объяснение — почему герой переносится с такой скоростью с места на место, почему в сказке совершаются те или иные события, непонятные для сознания, уже начавшего искать объяснений и не довольствовавшегося констатацией происходящего.

Как это ни парадоксально, но волшебство в сказке — это элемент «материалистического объяснения» той чудодейственной легкости, с которой в сказке совершаются отдельные события, превращения, побеги, подвиги, находки и т. п. В самом деле, колдовство, чары, волхвование, заклятия, заговоры и пр. — это не сами чудеса, а лишь «объяснения» чудесной легкости внутреннего мира сказки. Отсутствие сопротивления среды, постоянное преодоление законов природы в сказке — это тоже своеобразное чудо, потребовавшее своего объяснения. Этим «объяснением» и явилось все «техническое вооружение» сказки: волшебные предметы, помощные звери, волшебные свойства деревьев, колдовство и пр.

Первичность отсутствия сопротивления среды и вторичность волшебства в сказке могут быть подкреплены следующим соображением. Среда в сказке не имеет сопротивления вся целиком. Волшебство же в ней объясняет только некоторую и при этом незначительную часть чудесной легкости сказки. Если бы волшебство было первичным, то отсутствие сопротивления среды встречалось бы в сказке только на пути этого волшебства. Между тем в сказке очень часто события развиваются с необычайной

легкостью «просто так», не имея объяснения волшебством. Так, например, в сказке «Царевна-лягушка» (Афанасьев, № 267) царь приказывает своим трем сыновьям пустить по стреле, и «кака женщина принесет стрелу, та и невеста». Все три стрелы сыновей приносят женщины: первые две — «княжеска дочь да генеральская дочь», и только третью стрелу приносит обращенная в лягушку колдовством царевна. Но колдовства нет ни у царя, когда он предлагает именно этим способом своим сыновьям найти себе невест, ни у первых двух невест. Колдовство не «покрывает», не объясняет собой всех чудес сказки. Все эти шапки-невидимки и ковры-самолеты «малы» сказке. Поэтому-то они явно позднейшие.

Художественное пространство в древнерусской литературе

Пространство сказки очень близко к пространству древней русской литературы, особенно «Слова о полку Игореве» и летописи.

Формы художественного пространства в древнерусской литературе не имеют такого разнообразия, как формы художественного времени. Они не изменяются по жанрам. Они вообще не принадлежат только литературе и в целом одни и те же в живописи, в водчестве, в летописи, в житиях, в проповеднической литературе и даже в быту. Последнее не исключает их художественного характера, — напротив, оно говорит о властности эстетического восприятия и эстетического осознания мира. Мир подчинен в сознании средневекового человека единой пространственной схеме, всеохватывающей, недробимой и как бы сокращающей все расстояния, в которой нет индивидуальных точек зрения на тот или иной объект, а есть как бы надмирное его осознание — такой религиозный подъем над действительностью, который позволяет видеть действительность не только в огромном охвате, но и в сильном ее уменьшении.

Пожалуй, проще всего показать это средневековое восприятие пространства на примерах изобразительного искусства. Выше уже писалось о том, что древнерусское искусство не знало перспективы в современном смысле этого слова. Ибо не было индивидуальной единой зрительской точки зрения на мир. Не было еще «окна в мир», открытого ренессансными художниками. Художник не смотрел на мир с какой-то одной, неподвижной позиции. Он не воплощал в картине свою точку зрения. Каждый изображаемый объект воспроизводился с той точки, с которой он был наиболее удобен для рассмотрения. Поэтому в картине (в иконе, в фресковой или мозаичной композиции и пр.) было столько точек зрения, сколько было в ней отдельных объектов изображения. При этом единство изображения не терялось: оно достигалось строгой иерархией изо-

бражаемого. Эта иерархия предусматривала подчинение в картине второстепенных объектов первостепенным. Подчинение же это достигалось и соотношением величин изображаемых объектов и разворотом изображаемых объектов в сторону зрителя.

В самом деле, как строится в иконе соотношение величин изображаемых объектов? Ближе всего к зрителю то, что важнее, — Христос, богородица, святые и т. д. Отступая и в сильно уменьшенных размерах изображаются здания (иногда даже те, внутри которых должно происходить изображаемое событие), деревья. Уменьшение размеров происходит не пропорционально, а путем известного рода схематизации: уменьшается не только крона дерева, но и количество листьев в этой кроне — иногда до двух, трех. В миниатюрах изображается город целиком, но он сокращен до одной сильно схематизированной городской башни. Башня как бы замещает город. Это символ города. Предметы бытовой обстановки (стол, стул, ложе, посуда и пр.) уменьшаются относительно человеческих фигур сравнительно мало: те и другие слишком тесно между собой связаны. В реальных соотношениях с человеком изображаются и кони. Между тем величина второстепенных святых (второстепенных не вообще, а по своему значению в иконе) уменьшается, и связанные с ними предметы (оружие, стульцы, кони и пр.) сокращаются строго им пропорционально.

В результате внутри иконы создается некая иерархия размеров изображения.

Это делает мир иконы непохожим на остальной мир. Поэтому икона — «вещь», «предмет». Изображение на иконе пишется на предмете (картина на холсте — не вещь, а изображение). Икона имеет толщину, подчеркнутую лузгой. Рама не в картине, не на холсте, она отделена от изображения, обрамляет изображение; напротив, поля в иконе — часть иконы, соединены с изображением. Поэтому в иконе все изображение компактно, композиция насыщена, нет «воздуха», нет свободного пространства, которое могло бы соединить изображение на иконе с остальным миром.

Другой прием объединения изображаемого в некое целое состоит в следующем: предметы, как я уже сказал, разворачиваются в сторону центра (находящегося немного перед иконой), в сторону молящегося (молящегося, а не просто зрителя). Икона — это прежде всего предмет культа, и об этом не следует забывать, анализируя ее художественную систему. Изображаемые лица как бы обращены, повернуты к молящемуся. Они находятся с ним в контакте: либо они прямо смотрят на молящегося, как бы «предстоят» ему, либо слегка повернуты к нему даже тогда, когда они по смыслу сюжета должны обращаться друг к другу (например, в сцене «Сретения», в композиции «Рождества Христова», «Благовещения» и т. д.). Но это касается только Христа, Богородицы, святых. Бесы никогда не смотрят на зрителя. Они всегда повернуты к нему в профиль. В профиль

повернут и Иуда: он также не должен быть в контакте с молящимся. В профиль могут быть повернуты и ангелы (в сцене «Благовещения» в профиль к молящемуся может быть обращен благовествующий архангел Гавриил). К молящемуся обращены здания, предметы обихода. Вся композиция обращена к тому, кто стоит перед иконой. Всем содержанием своим икона стремится установить духовную связь с молящимся, «ответить» ему на его моление.¹ Поскольку находящийся вне иконы молящийся служит центром, к которому обращено изображаемое на иконе, в изображении отдельных предметов и зданий создается видимость «обратной перспективы». Этот последний термин далеко не точен, поскольку средневековой перспективе отнюдь не предшествовала какая-то «правильная», «прямая» перспектива.² Но он передает внешний эффект изображения предметов, которые в отдельности действительно раскрываются как бы обратно тому, как это принято в новое время: их наиболее отдаленные от зрителя части больше, чем те, которые к нему ближе. Так, ближайший к зрителю край стола обычно показывается меньшим, чем удаленный от него. В здании передняя часть меньше задней. Здания, столы, стулья, ложе расставлены в изображении обычно так, что они как бы направлены к зрителю, сходятся на нем своими горизонтальными линиями. Кроме людей, весь остальной мир иконы изображается чуть сверху, «с птичьего полета». Предметы одновременно и повернуты к молящемуся и как бы развернуты перед ним так, что кажутся показанными несколько сверху. Это изображение сверху подчеркивается и тем, что линия горизонта в иконах часто поднята; она по большей части выше, чем в живописи нового времени. Но в такого рода изображении нет строгой системы. Каждый объект изображен независимо от другого, со «своей», как я уже сказал, точки зрения.

В иллюзионистической («перспективной») живописи плоскость картины — это экран, на который проектируется мир. Перспектива

¹ О «контакте» изображения со зрителем см.: *Mathew G. Byzantine Aesthetics*. London, 1963, p. 107.

² Понятие «обратной перспективы» введено О. Вульфом. См.: *Wulff O. Die ungekehrte Perspektive und die Niedersicht*. Leipzig, 1908. А. Грабар совершенно правильно, как мне представляется, объясняет «обратную перспективу» из философии Плотина, согласно которому зрительное впечатление создается не в душе, а там, где находится предмет (*Grabar A. Plotin et les origines de l'esthétique médiéval. Cahiers Archéologiques. fasc. I. Paris, 1945*). А. Грабар считает, что средневековый художник рассматривает объект так, как если бы он находился на месте, занятом изображаемым объектом. О перспективе в византийской живописи см.: *Michelis P. A. Esthétique de l'art Byzantin*. Paris, 1959, p. 179—203. Высказанные нами соображения о неточности термина «обратная перспектива» еще в первом издании этой книги (1967) получили подтверждение в весьма важных обстоятельных наблюдениях Б. В. Раушенбаха «Пространственные построения в древнерусской живописи» (М., 1975), в частности в специальной главе этой книги «Обратная перспектива» (с. 50—80), там же указана и вся библиография вопроса.

в живописи разрушает материальность картины. Это как бы «предыобретение» волшебного фонаря. В «многоточечной» перспективе, напротив, плоскость материальна. Вот почему она не на холсте, не на каком-либо другом «двухмерном» материале, а на дереве или стене; вот почему плоскость изображения не разрушает плоскости той «вещи», «предмета», на которых изображение помещено.

Особенное значение для художественного восприятия пространства в Древней Руси имели приемы его сокращения. Иконы, фресковые композиции, миниатюры включали в себя огромные пространства. В миниатюрах Радзивилловской летописи одновременно изображаются два города или город целиком, астрономические явления, пустыня вообще, два войска и разделяющая их река и т. д. и т. п. Охват географических пределов необыкновенно широк — широк он благодаря тому, что средневековый человек стремится как можно полнее, шире охватить мир, сокращая его в своем восприятии, создавая «модель» мира — как бы микромир. И это постоянно. Человек средних веков всегда как бы ощущает страны света — восток, запад, юг и север; он чувствует свое положение относительно них. Каждая церковь была обращена алтарем к востоку. В собственном доме, в собственной избе он вешал иконы в восточном углу — и этот угол называл «красным». Даже мертвого опускали в могилу лицом к востоку. В соответствии со странами света располагались в мире ад и рай: рай на востоке, ад на западе. Система росписей церквей соответствовала этим представлениям о мире. Церковь, в своих росписях воспроизводившая устройство вселенной и ее историю, была микромиром. История располагалась также по странам света: впереди, на востоке, были начало мира и рай, сзади, на западе, — конец мира, его будущее и Страшный суд. Движение истории следует движению солнца: с востока на запад. География и история находились в соответствии друг с другом.

О состоянии человека, стоящего в храме на молитве, пишет Иоанн, экзарх болгарский: «Како ти се въземлет ум выше небес и акы боголепная та места виде се сътвориши, и сладкая, и славная, и светлая, и с теми святыми радуесе, хваливши бога, в красных тех месътех. И позор (зрелище. — Д. Л.) дивън видиши, и весельство. Да како убо ум съи душа в бреньнем сем телесе се привезанъи храм над собою имее покров и над тем паки въздух, и етеръ (эфир. — Д. Л.), и небеса вса. И тамо мыслию възидеши к богу невидимуему. Како ли ти сквозе храм пролета ум и всю ту высость, и небеса, скорее мъжения очнааго прилетев...».¹

¹ Шестоднев, составленный Иоанном, эксархом болгарским, по харатейному списку Московской синодальной библиотеки 1263 года. М., 1879, л. 199.

Но обширность изображения в литературном произведении требовала так же, как и в иконе, компактности изображения, его «сокращенности». Писатель, как и художник, видит мир в условных соотношениях. Вот как, например, соотносятся в слове Кирилла Туровского «В неделю цветную» Христос и вселенная. Кирилл говорит о Христе: «Ныня путь съшествуеть в Ерусалим измеривый пядью небо и землю дланью, в церковь входит невместимый в небеса».¹ Кирилл представляет себе Христа как на иконе — больше окружающего его мира.

У Лотмана имеется значительная по своему содержанию статья о географических представлениях в древнерусских текстах. Не будем излагать ее содержание: читатель сам может с ней ознакомиться.² Для нас важен один ее вывод: представления географические и этические также находились в связи друг с другом. По-видимому, это объясняется тем, что представления о вечности соединялись с представлениями о бессмертии. Мир поэтому оказывался населенным и, я бы даже сказал, перенаселенным существами и событиями (особенно событиями священной истории) прошлого и будущего. В микромире средневекового человека будущее («конец мира») уже есть — на западе, священное прошлое еще есть — на востоке. Наверху — небо и все божественное. Эти представления о мире воспроизводились в устройстве и росписях храмов. Предстоя в церкви, молящийся видел вокруг себя весь мир: небо, землю и их связи между собой. Церковь символизировала собой небо на земле. Подняться над обыденностью было потребностью средневекового человека.

События в летописи, в житиях святых, в исторических повестях — это главным образом перемещения в пространстве: походы и переезды, охватывающие огромные географические пространства, победы в результате перехода войска и переходы в результате поражения войска, переезды на Русь и из Руси святых и святынь, приезды в результате приглашения князя и отъезды его — как эквивалент его изгнания. Занятие положения князем или игуменом, епископом мыслится так же точно, как приход, восхождение на стол. Когда игумена лишают его положения, про него говорят, что он был «изведен» из монастыря. Когда князя ставят на княжение, про него сообщается, что он «возведен» был на стол. Смерть мыслится тоже как переход в мир иной — в «породу» (рай) или ад, а рождение — как приход в мир. Жизнь — это проявление себя в пространстве. Это путешествие на корабле среди моря житейского. Когда человек уходит в монастырь, то этот «отход

¹ ТОДРА, т. XIII, 1957, с. 411.

² Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — Труды по знаковым системам, II. Тарту, 1965, с. 210—216. (Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 181).

от мира» представляется главным образом как переход к неподвижности, к прекращению всяких переходов, как отказ от событийного течения жизни. Пострижение связано с обетом оставаться в святом месте до гроба. В тех редких случаях, когда летопись говорит об историческом деятеле, что он думал, это также представляется в пространственных формах: умом и мыслию летают, поднимаются к облакам. Мышление сравнивается с полетом птицы. Когда Феодосий Печерский замыслил пойти к Антонию Печерскому, он устремился к его пещере, «окрылатевь умом».

Иоанн, экзарх болгарский, с восхищением описывает мысль человека о мире: «В коль мале теле толика мысль висока, обидуца всу землю и выше небес възидуци. Где ли есть привезан ум той? Како ли изидет и с тела проидет, кровы на собие проидет, воздух и облакы минет, солнца и месяца, и все поясы, и звезды, етир же и вси небеса. И в том часе паки в телесе своем обрещет. Кыма крилом възлете? Кымь ли путем прилете? — не могу исследити!»¹

Завязка повествования — это очень часто «приезд» и «приход» то варяга Шимона из Скандинавии (начало Киево-Печерского патерика), то мастеров из Царьграда (рассказ о построении Успенского храма в Киево-Печерском монастыре). Когда Владимир Мономах рассказывает о своей жизни, он говорит главным образом о своих «путях», походах и связанных с большими переездами охотах. Он стремится исчислить все свои переезды, пребывания в разных городах. Большая жизнь — это большие переходы.

Свою жизнь Владимир Мономах начинает рассказывать с того момента, когда начались его первые «пути», — с 13 лет: «Первое к Ростову идох, сквозе вятиче, посла мя отец, а сам иде Курьску; и паки 2-е к Смолиньску со Ставком с Гордятичем, той паки и отъиде к Берестию со Изяславом, а мене посла Смолиньску то и-Смолиньска идох Володимерю. Тое же зимы той посласта Берестию брата на головне, иде бяху ляхове пожгли, той ту блюд город тих. Та идох Переяславлю отцю, а по Велице дни ис Переяславля та Володимерю — на Сутейску мира творить с ляхы. Оттуда паки на лето Володимерю опять. Та посла мя Святослав в Ляхы; ходив за Глоговы до Чешьскаго леса, ходив в земли их 4 месяци...» И так описана вся жизнь. Он старается отметить каждый свой переезд, гордится их быстротой и количеством: «А и-Щернигова до Кыева нестишьды (более ста раз. — Д. Л.) ездих ко отцю, днем есм переездил до вечерни. А всех путей 80 и 3 великих, а прока не испомню менших».²

¹ Шестоднев, составленный Иоанном, ексархом болгарским..., л. 196—196 об.; там же о «парении мысли» на л. 199, 212, 216. Ср. в «Слове о полку Игореве»: «...растекашется мыслию по древу, серым вълком по земли, шивым орлом под облакы», «летая умом под облакы».

² Лаврентьевская летопись под 1097 г.

Так описывается не только жизнь князя, но и жизнь святого, если только это не отрешившийся от жизни монах. «Блаженный же Борис... отшел бе с вои на ратьныя и не ведяше того всего. Ратьныи же, яко же услышаша блаженаго Бориса, идуца с вои, бежаша: не дерзнуша стати блаженому. Таче дошед, блаженный, умирив грады вся, възвратися вспять. Идуцю же ему, поведаша ему отца умерша, брата старейшаго Святополка седша на столе отьди». ¹ В походе Борис убит подосланными Святополком убийцами. По смерти тело его снова как бы в походе: его несут, приносят в Вышгород. В походе убивают Глеба и тело его «износят», «повергают» в пустыне «под кладою», везут «в кораблеце». В стремительном бегстве умирает их убийца Святополк — в пустыне между «Чахы и Ляхы». Расстояния огромны, перемещения скоры, и быстрота этих переездов еще более увеличивается оттого, что они не описываются, о них говорится без всяких деталей. Действующие лица в летописи переносятся с места на место, и читатель забывает о трудностях этих переходов — они схематизированы, в них так же мало «элементов», как в средневековых изображениях деревьев, городов, рек.

Ощущение «птичьего полета», с которого ведет летописец свое повествование, увеличивается оттого, что без видимой прагматической связи летописец часто объединяет рассказ о различных событиях в различных местах Русской земли. Он постоянно переносится с места на место. Ему ничего не стоит, кратко сообщив о событии в Киеве, в следующей фразе сказать о событии в Смоленске или Владимире. Для него не существует расстояний. Во всяком случае, расстояния не мешают его повествованию.

«В лето 6619. Иде Святопѣлк, Володимер, Давыд и вся земля просто Русская на Половьце, и победиша ѣ, и възяша дети их, и город по Дьнови Суртов и Шарукань. Тогда же погоре Подолье Кыеве, и Цьрнигов, и Смольск, и Новьгород. Томь же лете преставися Иоанн, епископ черниговский. Томь же лете ходи Мьстислав на Очелу.

В лето 6620.

В лето 6621. Ходи Ярослав на Ятвягы, сын Святопѣльчъ; и пришѣд с воины, поя дьчерь Мьстиславлю. Томь же лете преставися Святопѣлк, а Володимер седе на столе Кыеве. В се же лето преставися Давыд Игоревичь. Семь же лете победи Мьстислав на Бору Чюдь. В то же лето заложена бысть церкы Новегороде святого Николы. В то же лето погоре он пол, на сеи же стороне город Кромьныи, от Лукин пожар.

В лето 6622. Преставися Святослав Переяслави. В то же лето поставиша Фектиста епископа Чьрнигову.

¹ Жития св. мучеников Бориса и Глеба..., с. 8.

В лето 6623. Съвокупишася братья Вышегороде: Володимир, Олыг, Давыд, и вся Русьская земля, и освятиша церковь камяну мая в 1, а в 2 перенесоша Бориса и Глеба, индикта в 8. В то же лето бысть знамение в солнци, якоже погыбе. А на осень преставися Олыг, сын Святославль, августа в 1. А Новегороде измьроша коня вся у Мьстислава и у дружины его. Том же лете заложи Воигость церковь святого Федора Тирона, априля в 28».⁹

Огромный охват пространства в летописи находится в видимой связи с отсутствием в ней ясной сюжетной линии. Изложение переходит от одних событий к другим, а вместе с тем и из одного географического пункта в другой. В этом смешении известий из разных географических пунктов с полной отчетливостью выступает не только религиозный подъем над действительностью, но и сознание единства Русской земли, единства, которое в политической сфере было в это время почти утрачено.

Русская земля летописи предстает перед читателем как бы в виде географической карты — средневековой, разумеется, в которой города порой заменены их символами — патрональными храмами, где о Новгороде говорится как о Софии, о Чернигове — как о Спасе и т. д. Умом возносясь над событиями, средневековый книжник смотрит на страну как бы сверху. Вся Русская земля вмещается в поле зрения автора. Вот, например, описание Русской земли в «Повести временных лет»: «Поляном же жившим особе по горам сим, бе путь из Варяг в Греки и из Грек по Днепру, и верх Днепра волок до Ловоти, и по Ловоти внити в Ылмерь, озеро великое, из него же озера потечеть Волхов и вьтечеть в озеро великое Нево, и того озера внидеть устье в море Варяжское. И по тому морю ити до Рима, а от Рима прити по тому же морю ко Царюгороду, а от Царягорода прити в Понт-море, в не же втечет Днепр-река. Днепр бо потече из Оковьскаго леса, и потечеть на полдне, а Двина ис того же леса потечеть, а идеть на полунощье и внидеть в море Варяжское. Ис того же леса потече Волга на вьсток, и вьтечеть семьдесят жерел в море Хвалисьское. Тем же и из Руси можеть ити по Волве в Болгары и в Хвалисы, и на вьсток дойти в жребий Симов, а по Двине в Варяги, из Варяг до Рим, от Рима же и до племени Хамова. А Днепр втечеть в Понетьское море жерелом, еже море словеть Руское, по нему же учил святой Ондрей, брат Петров, якоже реша...».² Существен «активный» характер этой картины Русской земли. Это не неподвижная карта — это описание будущих действий исторических лиц, их «путей» и сношений. Главный элемент этого описания — речные пути, маршруты походов и торговли, «маршруты событий»,

¹ Новгородская первая летопись по Синодальному списку.

² Повесть временных лет, т. 1. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950, с. 11—12.

описание положения Русской земли среди других стран мира. Это впечатление усиливается оттого, что перед этим летописец дает описание мира, рассказывает о расселении народов по всей земле. Ощущение всего мира, его огромности, Русской земли как части вселенной не покидает летописца и в дальнейшем изложении.

Не случайно и слава, которая окружает наиболее значительных князей и их деяния, мыслится в движении, охватывающем всю Русскую землю и ее соседей. Когда умер Мономах, его «слух произиде по всим странам»,¹ а сын его Мстислав «загна половци за Дон и за Волгу, за Яик».²

Описание границ Русской земли составляет главный элемент «Слова о погибели Русской земли», о славе Александра Невского говорится в житии Александра Невского с географическим размахом: «Его же имя слышано бысть во всех странах от моря Варягскаго до моря Понтъскаго, до страны Тиверскыя, обону страну гор Гаватьскых даждь и до Рима великого, распространи бо ся имя его пред тмы тмами и пред тысяща тысящ».³

Слава тверского князя Бориса Александровича прошла «всю землю и в конци ея» («Инока Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче»). Борис Александрович прославляется как строитель городов, монастырей. Его посол, отправляясь на вселенский собор, прошел Новгородскую землю, а потом Псковскую, а «оттоле на Немецкую землю, и оттоле на Курвскую землю, а оттоле на Жмотьскую землю, и оттоле на Прусскую землю, а оттоле на Словенскую землю, и оттоле на Жюбутскую землю, а оттоле на Морьскую землю, и оттоле на Жуньскую землю, а оттоле на Свейскую землю, а оттоле на Флорензу».⁴ География дается перечислениями стран, рек, городов, пограничных земель.

Витийственное «Житие Стефана Пермского», написанное Епифанием Премудрым, использует перечисление народов, живущих вокруг Пермской земли, и перечисление рек как своего рода риторическое украшение: «А се имена местом и странам, и землям, и иноязычником, живущимъ въкруг около Перми: Двиняне, Устьюжане, Вилежане, Вычежане, Пенезжане, Южане, Сырьяне, Галичане, Вятчане, Лопь, Корела, Югра, Печера, Гогоуличи, Самоедь, Пертасы, Пермь Великаа, глаголемая Чюсовая. Река едина, ей же имя Вым, си обходящия, всю землю Пермьскую и вниде в Вычегду. Река же другаа, именем Вычегда, си исходящия из земля

¹ Ипатьевская летопись под 1126 г.

² Там же, под 1140 г.

³ Мансикка В. Житие Александра Невского. СПб., 1913, Приложение, с. 11.

⁴ Инока Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче. Сообщение Н. П. Лихачева. СПб., 1908, с. 5.

Пермьския и шествующи к северней стране, и своим устьем вниде в Двину, града Устюга за 50 поприць...»¹ и т. д.

Характерно, что и в «Слове о полку Игореве» мы встречаемся с тем же представлением о пространстве, что и во всех остальных произведениях древнерусской литературы. Место действия «Слова» — вся Русская земля от Новгорода на севере до Тмуторокани на юге, от Волги на востоке до Угорских гор на западе.

Мир «Слова» — это большой мир легкого, незатрудненного действия, мир стремительно совершающихся событий, разворачивающихся в огромном пространстве. Герои «Слова» передвигаются с фантастической быстротой и действуют почти без усилий. Господствует точка зрения сверху (ср. «поднятый горизонт» в древнерусских миниатюрах и иконах). Автор видит Русскую землю как бы с огромной высоты, охватывает мысленным взором огромные пространства, как бы «летает умом под облаками», «рыщет через поля на горы».

В этом легчайшем из миров как только кони начнут ржать за Сулою — слава победы уже звенит в Киеве; трубы только начнут звучать в Новгороде Северском, как стяги уже стоят в Путивле — войска готовы к выступлению в поход. Девуцы поют на Дунае — голоса их вьются через море до Киева (дорога от Дуная была морской). Автор легко переносит повествование из одной местности в другую. Слышен на далеком пространстве и звон колоколов. Он достигает Киева из Полоцка. И даже звук стремени слышен в Чернигове из Тмуторокани. Характерна быстрота, с которой перемещаются действующие лица: звери и птицы несутся, скачут, мчатся, перелетают огромные пространства; люди волком перерыскивают поля, переносятся, повиснув на облаке, парят орлами. Стоит сесть на коня, как уже можно увидеть Дон, — точно не существует многодневного и многотрудного перехода по безводной степи. Князь может прилететь «издалеча». Он может высоко парить, ширясь на ветрах. Грозы его ткнут по землям. С птицею сравнивается и птицей хочет перелететь Ярославна. Воины легки, как соколы и галки. Они живые шерешеры — стрелы. Герои не только с легкостью передвигаются, но без усилий колют и рубят врагов. Они сильны как звери: туры, пардусы, волки. Для курян нет трудностей и не существует усилий. Они скачут с напряженными луками (натянуть лук в скачке необычайно трудно), у них тулы отворены и сабли изострены. Они носятся в поле, как серые волки. Им знакомы пути и яруги. Воины Всеволода могут раскропить Волгу веслами и вылить Дон шлемами.

Люди не только сильны, как звери, и легки, как птицы, — все действия совершаются в «Слове» без особого физического

¹ Житие Стефана Пермского..., с. 9.

напряжения, как бы сами собой. Ветры легко несут стрелы. Только персты лягут на струны, как те уже сами рокочат славу. В этой обстановке легкости всякого действия становятся возможны гиперболические подвиги Всеволода Буй Тура.

С этим «легким» пространством связана и особая динамичность «Слова». Автор «Слова» предпочитает динамические описания статическим. Он описывает действия, а не неподвижные состояния. Говоря о природе, он не дает пейзажей, а описывает реакцию природы на события, происходящие у людей. Он описывает надвигающуюся грозу, помощь природы в бегстве Игоря, поведение птиц и зверей, печаль природы или ее радость. Природа в «Слове» не фон событий, не декорация, в которой происходит действие, — она сама действующее лицо, нечто вроде античного хора. Природа реагирует на события как своеобразный «рассказчик», выражает авторское мнение и авторские эмоции.

«Легкость» пространства и среды в «Слове» не во всем похожа на «легкость» сказки. Она ближе к «легкости» иконы. Пространство в «Слове» художественно сокращено, «сгруппировано» и символизировано. Люди реагируют на события массами, народы действуют как единое целое: немцы, венецианцы, греки и моравы поют славу Святославу и «кают» князя Игоря. Как единое целое, как «купы» людей на иконах, действуют в «Слове» готские красные девы, половцы, дружина. Как на иконах, символичны и эмблематичны действия князей. Игорь высадился из золотого седла и пересел в седло кащей: этим символизируется его новое состояние пленника. На реке на Каяле тьма прикрывает свет — и этим символизируется поражение. Отвлеченные понятия — горе, обида, слава — персонифицируются и материализуются, приобретают способность действовать как люди или живая и неживая природа. Обида встает и вступает девою на землю Трояню, плещет лебедиными крылами, ложь пробуждается, и ее усыпляют, веселие поникает, туга полоняет ум, она всходит по Русской земле, усобицы сеются и растут, печаль течет, тоска разливается.

«Легкое» пространство соответствует человечности окружающей природы. Все в пространстве связано между собой не только физически, но и эмоционально, нравственно.

Природа сочувствует русским. В судьбах русских людей принимают участие звери, птицы, растения, реки, атмосферные явления (грозы, ветры, облака). Солнце светит для князя, ему же стонет ночь, предупреждая его об опасности. Див кричит так, что его слышат Волга, Поморье, Посулье, Сурож, Корсунь и Тмуторокань. Трава никнет, дерево преклоняется до земли с тугою. Откликаются на события даже стены городов.

Этот прием характеристики событий и выражения к ним авторского отношения чрезвычайно характерен для «Слова», придает ему эмоциональность и вместе с тем особую убедительность этой

эмоциональности. Это как бы апелляция к окружающему: к людям, народам, к самой природе. Эмоциональность, как бы не авторская, а объективно существующая в окружающем, «разлита» в пространстве, течет в нем.

Тем самым эмоциональность не исходит от автора, «эмоциональная перспектива» многопланова, как на иконах. Эмоциональность как бы присуща самим событиям и самой природе. Она насыщает собой все вокруг. Автор выступает как выразитель объективно существующей вне его эмоциональности.

Этого всего нет в сказке, но многое подсказывается в «Слове» летописью и другими произведениями древней русской литературы.

* * *

В XVI и XVII вв. восприятие географических пространств постепенно изменяется. Походы и переходы наполняются путевыми впечатлениями и событиями. Мытарства Аввакума еще связаны с его переездами, но к ним уже не сводится событийная сторона жития. Аввакум уже не перечисляет своих переездов, как Мономах, — он их описывает. Передвижения Аввакума по Сибири и России наполнены богатым содержанием душевных переживаний, встреч, духовной борьбы. Свою жизнь Аввакум сравнивает с кораблем, привидевшимся ему во сне, но передвижениями этого корабля в пространстве не ограничивается его жизнь. Жизнь Аввакума была бы не менее богата событиями, если бы даже он никуда не ездил, оставался в Москве или каком-нибудь другом пункте Русской земли. Он смотрит на мир не с подоблачной высоты, а с высоты обычного человеческого роста: мир Аввакума человечен и в своих пространственных формах.

Наполняясь деталями, литературные произведения XVII в. уже не рассматривают события с высоты религиозного подъема над жизнью. В действительности становятся различимы события мелкие и крупные, быт, душевные движения. В литературе выступает индивидуальный характер не только отдельных людей, независимо от их положения в иерархии феодального общества, но и индивидуальный характер отдельных местностей, природы.

Художественное парение авторов над действительностью становится более медленным, более низким и более зорким к деталям жизни. Художественное пространство перестает быть «легким», «сверхпроводимым».

Мы наметили лишь некоторые вопросы изучения пространственной «модели мира». Их значительно больше, и «модели» эти нужно изучать в их изменениях.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ СРЕДСТВ

МЕТАФОРЫ-СИМВОЛЫ

Средневековая книжность и средневековое искусство были пронизаны стремлением к символическому толкованию явлений природы, истории и писания. Уже поздние греки (эллинистического периода) были склонны символически толковать свою мифологию.¹ Символическое толкование Ветхого и Нового заветов имелось еще у апостолов² и приобрело под влиянием поздней греческой философии большое значение в Александрии, где стало системой в философии Оригена, истолковавшего символически все события Ветхого завета.³ Ориген подверг символическому осмыслению Пятикнижие, книги Иисуса Навина, Судей, первую книгу Царств, Иова, Псалмы, пророков и Новый завет. Отлично выразил основу этого символического толкования Библии Августин: «Что называется Заветом Ветхим, как не прикровение Нового, и что — Новым, как не откровение Ветхого?»⁴ Так, прообразами Богоматери в Ветхом завете были неопалимая купина, жезл Гедеонов, Сусанна, Иудифь и т. д. Популярное на Руси Слово на рождество Богородицы Андрея Критского приводит семьдесят четыре символа Богоматери.⁵

Вслед за символическим истолкованием Ветхого и Нового заветов символизирующая мысль средневековья (и на Востоке Европы и на Западе) тем же путем истолковывала и все явления природы. Факты истории и сама природа по средневековым представлениям — лишь письмена, которые необходимо прочесть. При-

¹ Литература о происхождении древнехристианского символизма очень обильна. Назову лишь некоторые работы: *Преображенский П. А.* Сочинения древних христианских апологетов. Татиан. СПб., 1867, с. 38 (Татиан об иносказательном толковании античных богов), с. 93—101 (Афиногор о том же); *Auber.* Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme, т. I—IV. 2-e éd. Paris, 1884; *Cope Gilbert.* Symbolism in the Bible and the Church. London, 1959.

² См. символическое истолкование Ветхого и Нового заветов в Послании к евреям (IX и VI, 3), в 1-м послании к коринфянам (X, 6), к галатянам (IV, 24), в 1-м послании Петра (III, 20—21) и др.; в Евангелии сравнение трехдневной смерти Христа с пребыванием Ионы в чреве кита (Матфея, XII, 40), а распятия — с медным змием, поднятым Моисеем (Иоанна, III, 14) и др.

³ Первым христианским писателем, изложившим символическое толкование двух заветов, был Иустин Мученик (II в.). См.: *Преображенский П. А.* Сочинения древних христианских апологетов. Соч. св. Иустина. М., 1864.

⁴ «Quid enim quod dicitur Testamentum Vetus nisi occultatio Novi? Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelatio?» (De Civitate Dei, lib. XVI, cap. XXV). — Творения блаженного Августина, епископа Иппонийского, ч. 5. Киев, 1907, с. 188.

⁵ Великие минеи четьи. Изд. Археографической комиссии, 1 (сент.), 1868, с. 389.

рода — это второе откровение, второе писание. Цель человеческого познания состоит в раскрытии тайного, символического значения явлений природы. Все полно тайного смысла, тайных символических соотношений с писанием. Видимая природа — «как бы книга, написанная перстом Божиим».¹

Весь мир полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл. Зима символизирует собою время, предшествующее крещению Христа; весна — это время крещения, обновляющего человека на пороге его жизни; кроме того, весна символизирует воскресение Христа. Лето — символ вечной жизни. Осень — символ последнего суда; это время жатвы, которую соберет Христос в последние дни мира, когда каждый человек пожнет то, что он посеял. В целом четыре времени года соответствуют четырем евангелистам, а двенадцать месяцев — двенадцати апостолам и т. д. Видимое осмысляется невидимым, невидимое — видимым. Мир видимый и мир невидимый объединены символическими отношениями, раскрываемыми через писание. В раскрытии этих символических отношений и заключается главная цель средневековой «науки» и средневекового искусства.

Исключительный интерес с точки зрения раскрытия символики окружающего представляли физиологги, шестодневны, азбуковники и другие сборники, распространенные по всей Европе. По средневековым представлениям, природа — это собрание целесообразно устроенных объектов. Символика животных, в частности, давала обильный материал для средневековых моралистов. Олень устремляется к источнику не только для того, чтобы напиться воды, но и чтобы подать пример любви к Богу. Лев замечает свой след хвостом не только, чтобы уйти от охотника, но чтобы указать человеку на тайну воплощения.² Физиологическая сага рассматривала всех животных и все их свойства, реальные и вымышленные, с точки зрения тайного нравоучительного смысла, в них заключенного. «Священная история животных» имела мало реальных наблюдений, направляла человеческую мысль в мир абстракций, на поиски «вечных» истин.

Таковыми же символами «вечных» и «вневременных» отношений были растения, драгоценные камни,³ численные соотношения⁴ и

¹ Винцент из Бове. *Speculum naturale*, lib. 29, cap. 23. Цит. по кн.: *Mâle E. L'Art religieux du XIII-e s. en France*. Paris, 1898, p. 33.

² См.: *Mâle E. L'Art religieux du XIII-e s. en France*, p. 161—162.

³ Специальная статья Епифания Кипрского о символическом значении драгоценных камней была широко распространена в древней русской литературе (в Толковой палее, в хронографах и хронографических частях летописи, в азбуковниках, в иконописных подлинниках и т. п.) и даже оказалась включенной еще в Изборник Святослава 1073 г.

⁴ См., например, в начале Рогожского летописца о числе 7 или в Житии Сергия, написанном Епифанием, о числе 3 и т. д.

т. д. Средневековье пронизало мир сложной символикой, связывавшей все в единую априорную систему. На Западе и на Руси сущность средневекового символизма была в основном одинакова; одинаковы же были в огромном большинстве и самые символы, традиционно сохранявшиеся в течение веков и питавшие собой художественную образность литературы. Вот почему чтение огромных западных энциклопедий, которыми так богат был в особенности XIII век (Винцента из Бове, Фомы из Кантимпре, Альберта Великого и др.), раскрывает очень многое в традиционных образах древнерусского искусства и древнерусской литературы.¹ Вместе с тем в средневековой символике появляются и различия между западноевропейским и византийско-православным представлениями. Так, например, Максим Грек оспаривал применение к Богородице католического символа — розы. «Родон (роза) благоуханнейше есть и красен видением», но у «родона» — шипы, символизирующие собой грех. К Богородице, утверждает Максим, более подходит другой символ — «крин» — лилия, имеющая три лепестка и белая цветом.²

Особенно велики местные отличия в средневековой символике в тех случаях, когда к ней косвенно примыкают символы, отражающие народные воззрения на мир,³ в которых символические связи принимаются за реальные, и на них основываются приметы, знамения, предсказания, а иногда строятся и лечебные приемы (например, лечебные свойства растений, драгоценных камней, выведенные из их символических значений).⁴ Местные отличия в средневековой символике появляются также в тех случаях, когда символизирующая мысль охватывает собой и светскую область феодальных отношений.⁵

¹ Приведу лишь один пример: Христос и апостолы в иконографии (русской и западной) всегда изображались босыми. Объяснение этому читаем у Винцента из Бове: прообраз Христа — Моисей «сложил с себя обувь», символически слагая с себя тем самым суестьность богатства (*Speculum naturale*, lib. 29, cap. 23). Ср.: также: *Буслаев Ф. И. Византийская и древнерусская символика*. — В кн.: *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, т. II. СПб., 1910.

² Сочинения преп. Максима Грека, изд. при Казанской духовной академии, ч. I. Казань, 1859—1860, с. 507—508.

³ См., например: *Водарский В. А. Символика великорусских народных песен (материалы)*. — *Русский филологический вестник*, 1916. № 3 и 4; *Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня*. М.—Л., 1961, с. 202 и след. Народная символика по своему существу резко отлична от древнерусской книжной; тем не менее она кое в чем поддерживает последнюю.

⁴ Ср. соответствующие разделы в лечебниках русского происхождения (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, Румянцев. собрание, № 631, 635 и др.).

⁵ См.: *Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник*, с. 29, 33, 35, 40; *Он же. О древнерусских гербах*. — *Учен. зап. МГУ. История*. 1946, вып. 1; *Рыбаков Б. А. Окна в исчезнувший мир*. — *Доклады и сообщения исторического факультета МГУ*, 1946, вып. 1; *Павлов-Сильванский П. Символизм в древнем русском праве*. — *Журнал министерства народного просвещения*, 1905, июнь.

Средневековый символизм «расшифровывает» не только многие мотивы и детали сюжетов, но он же позволяет понять многое и в самом стиле литературы средневековья. В частности, так называемые общие места средневековой литературы, столь в ней распространенные, во многих случаях отражают особенности средневекового символизирующего мировоззрения. Да и в тех случаях, когда они переходят из произведения в произведение в результате заимствования, — все равно они «поддержаны» приданным им символическим значением. Так, например, средневековой символикой объясняются многие из «литературных штампов» средневековой агиографии. Сложение житийных схем происходит под влиянием представлений о символическом значении всех событий человеческой жизни: житие святого всегда имеет двойной смысл — само по себе и как моральный образец для остальных людей. Агиографы избегают индивидуального, ищут общего, а общее является им в символическом. «Общие места» в изображении детства святого, его воспитания, борьбы с бесами в пустыне, смерти и посмертных чудес прежде всего проникнуты символизмом. Агиографы стремятся воплотить в житии святых «вечные истины», символические отношения, которые в наше время во многих случаях воспринимаются только как «литературные шаблоны». Сама жизнь святого изображается иногда по религиозному канону, рожденному в значительной мере все тем же символизирующим мышлением.

Наконец, и это может быть самое важное для литературоведа, средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным поисками тайных соответствий мира материального и «духовного». Опираясь по преимуществу на богословские учения или на донаучные системы представлений о мире, символы вносили в литературу сильную струю абстрактности и по самому существу своему были прямо противоположны основным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т. д. — основанным на уподоблении, на метко схваченном сходстве или четком выделении главного, на реально наблюдаемом, на живом и непосредственном восприятии мира. В противоположность метафоре, сравнению, метонимии символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей идеалистической богословской мыслью. Реальное миропонимание вытеснено в них богословской абстракцией, искусство — теологической ученостью. Когда в «Слове на пасху» Кирилл Туровский говорит о главе ада и о жале ада, он подразумевает определенные средневековые представления об аде как о морском чудовище — звере Левиафане, — представления, нашедшие отчетливое отражение не только

в литературе, но и в живописи.¹ В средневековых произведениях сама метафора очень часто оказывается одновременно и символом, имеет в виду то или иное богословское учение, богословское истолкование или соответствующую богословскую традицию, исходит из того «двойного» восприятия мира, которое характерно для символизирующего мировоззрения средневековья. Даже тогда, когда Кирилл Туровский в своем «Слове на собор святых отцов» называет архиереев «высокопаривыми орлами», которые «не у трупа, нь у живаго тела Христова събирающеся, его же ядыше в бесконьчъныя вѣкы на небесах живете»,² он имеет в виду строго теологические понятия, отразившиеся в самой архиерейской службе и в архиерейском облачении (так называемые орлецы — коврики с изображением парящего орла, подстилаемые под ноги архиерею во время богослужения). Ни одно из приводимых здесь Кириллом сравнений не является чисто метафорическим: каждое из них подразумевает богословское учение, отразившееся и в учении об евхаристии и в тексте физиолога об орле. Почти всегда приводимые Кириллом Туровским сравнения основываются не на реальных наблюдениях, а на символическом параллелизме; сравнения или метафоры, основанные на реальном сходстве, встречаются у него гораздо реже.

Само собой разумеется, что такая тесная связь образа и средневековых теологических учений приводила к тому, что одни и те же символы повторялись, были привычными и традиционными. Они черпались из одного и того же теологического фонда. Поиски общего, «вечного», устранение индивидуального вели к однообразию в выборе образов. Поэтому писатели нередко компенсировали себя тем, что создавали из символов целые картины. Тот же Кирилл Туровский в «Слове на Фомину неделю» приводит сложную параллель между пасхой и весенним временем года, сливая традиционные символы пасхи в реальную картину расцветающей природы: «Ныне зима греховная покааниемъ престала есть и лед неверия благоразумиемъ растаяся; зима убо языческаго кумиролужения апостолскимъ учениемъ и Христовою верою престала есть, лед же Фомина неверия показаниемъ Христов ребр растаяся. Днесъ весна красуеться, оживляющи земное естество, и бурнии ветри тихо повевающе плоды гобъзуютъ, и земля, семена питающи, зеленую траву поражаетъ».³ В такую же сложную

¹ См. изображение ада на западной стороне Нередицы (Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925); Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XIII. М.—Л., 1957, с. 412.

² Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского. — Там же, т. XV, 1958, с. 347.

³ Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XIII, с. 416. См.: Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.—Л., 1947, с. 42.

картину земледелия развил летописец в «Повести временных лет» под 1037 г. средневековые символы хлеба как духовной пищи, хлебопашества как проповеди.¹ Описав просветительную деятельность Ярослава, летописец замечает: «...яко же бо се некто землю разорить [вспашет], другый же насеет, ини же пожинають и ядят пищу бескудну, тако и съ. Отець бо сего Володимер [землю] взора и умягчи, рекше крещеньем просветив; съ же насея книжными словесы сердца верных людей, а мы пожинаем ученье приемлюще книжное».²

Использование богословских символов для построения на их основе целой художественной картины не редкость в древнерусской литературе и позднее — вплоть до XVIII в. Любопытный пример находим мы в цитате из Иоанна Златоуста в Первом послании Грозного к Курбскому. «Егда ся пенит море и бесится, — пишет Грозный, — но Исусова корабля не может потопити, на камени бо стоит; имамы бо вместо кормьчию Христа; вместо же гребца — апостоли, вместо же корабленик — пророки, вместо правителей — мученики и преподобныя; и сия убо вся имущи, аще и весь мир возмутится, не убоимся погрявновения».³ Ср. в устном завещании Трифона Печенгского в его житии XVII в.: «Не любите мира и яже в мире; сами бо весте, колик окаянен мир сей — яко море неверен, мятежен... ветрами волнуется губительно, лжами горек, наветы дьявольски трясется и пенится, грехами веяния свирепствует и смущается, о погружении (о потоплении. — Д. Л.) миролюбцев тщится; всюду плачи, пагубы своя простирает, а наконец вся смертью осужает».⁴

Такое сложение привычных богословских символов в живую и «наглядную» картину требовало от писателя чисто комбинаторных способностей. В этих комбинациях забывалось иногда символическое значение тех или иных явлений природы, и выступали задачи иного характера. Уже здесь мы можем заметить стремление к освобождению литературного творчества из-под власти теологии.

Другой путь освобождения из-под власти теологии заключался в том, что в символе из двух «со-бросаемых» (символ от συζβάλλω) значений перевес оказывался на его «материальной» части. Отсюда средневековый «реализм» (термин средневековой философии), приводящий к материальному воплощению символов. Насколько материально понимали в средневековье многие символы и образы,

¹ Символ посева — проповеди — основывается на тексте притчи в сеятеле (Матфея, XIII, 3—23) и др. Ср.: Марка, IV, 14 — «Сеятель слово сеет» («Съяй слово съеть»).

² Лаврентьевская летопись. — ПСРЛ, т. I, вып. 1. Л., 1926, с. 152 (орфография упрощена).

³ Послания Ивана Грозного. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1951, с. 18.

⁴ Православный собеседник, 1859, ч. 2, с. 113.

показывает, например, фреска Успенского собора XII в. во Владимире. На арке центрального коробового свода западной части собора в композиции Страшного суда над трубящим ангелом, сзывающим живых и мертвых,¹ изображена исполинская кисть руки, сжимающая души праведных в образе младенцев. Живописец, изобразивший эту руку, буквально понял библейское выражение «души праведных в руке божией».² Обратный перевес духовной части образа приводил иногда к той же его «материализации». Так, например, реальное отправление Стефана Пермского на проповедь приобретает в житии его, составленном Епифанием Премудрым, символический, «духовный» смысл. Отсюда и ноги Стефана «духовные», отсюда дальнейшее абстрагирование ног Стефана и неожиданный эпитет: «...по истине бо тех суть красны (т. е. красивы. — Д. Л.) ноги благовествующих мир».³

Этот средневековый «реализм» вызывал иногда своеобразное «мифотворчество». Материально понятый символ развивал новый миф. Уже рассмотренный нами выше символ «проповедь — учение — хлеб» породил в житии Сергия Радонежского миф, кстати сказать, отразившийся в известной картине Нестерова «Видение отроку Варфоломею». В житии Сергия рассказывается о его книжном учении следующее. Свои книжные знания Сергей — Варфоломей получил не от земных учителей, а непосредственно от бога. Отроку Варфоломею — будущему Сергию — встретился старец, давший ему съесть «мал кус» пшеничного хлеба. С этим хлебцем вошло в отрока книжное знание: «...и бысть сладость в усте его, акы мед сладяй, и рече: не се ли есть реченное: коль сладка грътани моему словеса твоя». Отрок же «акы земля плодовитая и доброплоднаа семена приемши в сердци си, стоаше, радуясь».⁴ С этих пор отрок научился грамоте, она «вошла» в него.

Борьба с теологической системой символов длилась в древнерусской литературе непрерывно вплоть до XVIII в. Она осложнялась господством богословия. Окончательное освобождение литературы от абстрагирующей богословской мысли смогло совершиться только после победы в литературе светского начала. Эта борьба была более успешной в демократической и прогрессивной литературе, менее успешной — в литературе церковной. Она имела различные формы и приводила к различным результатам в разные эпохи; отнюдь не одинаково протекала она в отдельных жанрах и даже в пределах одного и того же произведения (в различных его

¹ См. иллюстрацию в кн.: Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887: с. 44 (табл. 7).

² См.: Грабарь И. Андрей Рублев. — Вопросы реставрации, 1925, т. I, с. 31.

³ Житие Стефана Пермского..., с. 18.

⁴ Житие Сергия Чудотворца..., с. 26.

частях — более насыщенных церковной мыслью или более светских).

Наиболее четкое развитие средневековый символизм как система средневековой образности получил на Руси в XI—XIII вв. (так же, впрочем, и на Западе). Начиная же с конца XIV в. наступает период ее постепенной ломки. Стиль эпохи так называемого второго югославянского влияния был, безусловно, враждебен средневековому символизму как основе средневековых образов и метафор. Произведения этой поры характеризуются, в частности, как мы уже видели в разделе об абстрагировании, новым отношением к слову и новыми выразительными средствами. В витийстве с его сложным и нечетким синтаксисом, в перифразах, в нагромождении однозначных или сходных по значению слов и тавтологических сочетаний, в составлении сложных многокоренных слов, в любви к неологизмам, в ритмической организации речи и т. д. — во всем этом нарушалась «двузначная» символика образа, на первый план выступали эмоциональные и вторичные значения. Произведения новой школы стремятся не столько к логическому убеждению, сколько к эмоциональному воздействию. Эмоциональный характер придают произведениям восклицания, прерывающие изложение, и длинейшие тирады как бы не сумевшего сдержать своих чувств автора. В строгом соответствии с этим авторы пишут о внутренних переживаниях своих героев, обращаются непосредственно к читателю и т. д. Авторы как бы не находят точных слов для выражения своих мыслей: отсюда открыто демонстрируемые читателю поиски слов и неотвязно из произведения в произведение переходящая мысль о бессилии человеческого языка. В итоге происходит постепенное освобождение литературы от теологичности предшествующих веков, подрывается «символизм» если не в содержании, то, во всяком случае, в стиле литературных произведений, новые образы создаются по впечатлению, по сходству, они стремятся к наглядности, пытаются создать иллюзию реальности.

Оживление интереса к церковному символизму наблюдается в разных областях искусства в XVI в. Он может быть особенно отмечен не только в литературе (в произведениях Макарьевской школы), но и в иконописи (обилие икон на сложные символические темы: «О тебе радуется», «Собор Богоматери», «Премудрость созда себе храм» и др.). Не теряет своего обаяния символизм для некоторой части литературы и в XVII в., главным образом для литературы барокко. Он сказывается у Симеона Полоцкого, Иоанникия Голятовского, Епифания Славинецкого, позднее — у Стефана Яворского и т. д. Однако каждый раз этот символизм имеет свои особенности, так же как свои особенности имеют в различные эпохи пути его преодоления.

Изучение путей постепенного преодоления символизма в различных стилях литературы Древней Руси представит исключитель-

ный интерес для выяснения постепенного развития художественных принципов литературы нового времени.¹

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СИММЕТРИЯ

Поэтические тропы отнюдь не вечны и не неизменны. Они живут долго, но тем не менее всё же живут: появляются в литературе, развиваются, а в отдельных случаях мы можем наблюдать и их окаменение и смерть. И при этом речь идет не об окаменении отдельных, индивидуальных особей (см., например, размышления А. Н. Веселовского об окаменении эпитета в фольклоре), а о затвердении и смерти целого рода — целой категории явлений. Причем поэтические тропы далеко не ограничиваются теми, которые обычно приводятся в школьных учебниках по теории литературы. Одно из таких неучтенных в теориях литературы явлений поэтики, впоследствии исчезнувших, — стилистическая симметрия.

Явление стилистической симметрии удобнее всего показать на примерах псалмов, от которых она в основном (но не исключительно) и ведет свое начало в древнерусской литературе. Сущность этой симметрии состоит в следующем: об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды; это как бы некоторая остановка в повествовании, повторение близкой мысли, близкого суждения, или новое суждение, но о том же самом явлении. Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами. Мысль варьируется, но сущность ее не изменяется. Вот пример такой симметрии: «Раздѣлиша себѣ ризу мою и о ризу мою меташа жрѣбья» (пс. 21, ст. 19), или: «Обратить ся болѣзнь его на главу ему, и на връхъ ему неправда его съидеть» (пс. 7, ст. 17).²

Стилистическую симметрию обычно смешивают с художественным параллелизмом³ и с стилистическими повторами. Однако от

¹ О метафоре-символе см. в кн.: Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси, с. 9—132.

² Здесь и дальше цитирую псалмы по изданию: Северьянов С. Синайская псалтырь. Глаголический памятник XI в. Пг. 1922. Юсы, йотированные гласные, «и» десятиричное заменяю буквами современного алфавита, титла раскрываю. В данном разделе сохраняю «ъ» и «ь» (поскольку цитируется древнеславянский текст псалмов, без этих букв непонятный).

³ В изучении Библии стилистическую симметрию обычно отождествляли с параллелизмом. О стилистической симметрии в Библии см.: Gallati E., Piazza A. Mieux comprendre la Bible et ces passages difficiles. Traduit de l'italien par H. de Galau. Paris, 1956, p. 31—45. Кроме псалмов, стилистическая симметрия присутствует во всех других поэтических книгах Библии, но на русскую литературу повлияли по преимуществу псалмы. Стилистическая симметрия может быть отмечена также в стадильно-древних произведениях фольклора (в частности, она имеется в «Калевале»). О параллелизме в Библии см. также: König Ed. Hebräische Rhythmik. Halle. 1914, S. 11 и след.

художественного параллелизма стилистическую симметрию отличает то, что она не сопоставляет два различных явления, а дважды говорит об одном и том же; от стилистических же повторов (обычных, в частности, в фольклоре) стилистическую симметрию отличает то, что она хотя и говорит о том же самом, но в другой форме, другими словами.

Стилистическая симметрия — явление глубоко архаичное. Она характерна для художественного мышления дофеодалного и феодального общества.

Изложение в новой литературе имеет непрерывное поступательное движение. Чтение и понимание текста, воспитанное в современном читателе на памятниках литературы нового времени, заставляет его видеть в каждой новой фразе развитие темы, новую мысль, какое-то новое положение. Поэтому современному читателю крайне трудно понять содержание этих симметрично построенных предложений: он ждет во втором члене нечто новое и не всегда это новое находит; кроме того, поскольку оба члена симметрии дополняют друг друга, мысль в том и другом может быть выражена неполно или неясно. Что значит, например, слово «врѣхъ» во второй из приведенных выше симметрических конструкций? Слово «врѣхъ» многозначно,¹ поэтому второй член симметрии, если его не соотносить с первым, а стремиться понять самостоятельно, может показаться загадочным. Между тем второй член симметрии не продолжает первый, а лишь его перефразирует. «Неправьда» второго члена соответствует «болезни» первого, а «врѣхъ» — «главе». Следовательно, слово «врѣхъ» в данном случае означает голову либо имеет близкое значение — «темя».

Оба члена симметрии говорят об одном и том же, поэтому каждый из них помогает понять другой. То, что кажется непонятным в одном члене симметрии, может быть разгадано с помощью другого. Так, например, что значит редкое слово «скумень» в псалме 16? Полностью это место псалма читается так: «Обяся мя ѣко левъ готовъ на ловъ, и ѣко скумень обитая во съкровиштихъ» (пс. 16, ст. 12). В данной симметрии «скумень» соответствует «льву», что и подтверждается дальнейшим анализом этого слова: «скимень» — это молодой сильный лев (ὁ σκῦμνος)

Соответствия в членах симметрии, конечно, не абсолютно точны. Напротив, члены симметрии никогда точно не соответствуют друг другу. Тем не менее члены симметрии помогают понять друг друга, хотя и не объясняют друг друга с непреложной точностью. Поэтому стилистическая симметрия имеет наводящее значение в лексикографической работе, и, как мы увидим в дальнейшем, не

¹ В «Материалах для Словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского указаны следующие значения для слова «верхъ»: верхняя часть, вершина, купол, голова, победа, верховье реки.

только в лексикографической. Так, например, что означает выражение псалма 17 — «и Бозѣ моемъ прѣлѣзу стѣну»? Полностью это выражение входит в следующую симметрию: «ѣко тобою избавлю ся отъ напасти, и Бозѣ моемъ прѣлѣзу стену» (пс. 17, ст. 30). В каком же случае стена может быть избавлением от напасти? Очевидно, имеется в виду крепостная стена (стена защитная): «С тобою [с Богом] я избавляюсь от опасности, а с Богом моим скроюсь за стеною». В этой симметрии раскрывается значение стены как символа. Возьмем другой пример. Что означает выражение псалма 22 — «на водѣ покоинѣ» възпитѣ мя» (то есть «на тихой воде воспитал меня»)? Это опять-таки выясняется из всей симметрии в целом: «На мѣсте паствь нѣнѣ ту мя възсели (то есть «на пажитях меня покоишь»), на водѣ покоинѣ възпитѣ мя». Следовательно, Бог сравнивается с пастырем, а себя Давид сравнивает с овцой, которую Бог поит на водопоях и пасет на пажитях. Перед нами обычные для Библии символические значения. Следовательно, в смысловом отношении симметрия может быть не только синонимической, но и символической.

Как я уже сказал раньше, полной стилистической симметрии не бывает. Всякая стилистическая симметрия относительна. Это распространяется и на чисто внешнюю форму симметрии: симметрия может быть зеркальной (как в двух первых приведенных мною примерах: пс. 21, ст. 19 и пс. 7, ст. 17), но она может быть и параллельной, когда оба члена симметрии синтаксически построены сходно и второй член симметрии как бы повторяет синтаксическую схему первого. Кроме того, симметрия может быть неполной и в том случае, если повторяющееся в обоих членах сказуемое во втором члене только подразумевается. Формальная неполнота симметрии может выражаться по-разному.

Смысловая неполнота симметрии имеет огромное значение для проникновения в мировоззрение, в верования, в эстетическую систему, в символику, в семантику отдельных слов. На первый взгляд может показаться, что смысловая неполнота симметрии мешает проникновению во все эти области, но на самом деле именно смысловая неполнота симметрии может служить ключом к очень многим явлениям идеологии, эстетики и мировосприятия ее творцов.

Сужение области соприкосновения создает дополнительную информацию. В самом деле, замечая смысловые различия в членах симметрии, мы должны одновременно видеть и то, что привязывает оба члена друг к другу, что заставляет нас рассматривать оба члена симметрии в их единстве. Благодаря этому мы можем заметить соотнесенность понятий «в действии», определить то, что казалось их автору наиболее существенным. Эти связи и соотнесенности могут оказаться совершенно неожиданными. Так, члены симметрии могут как бы противостоять друг другу по смыслу,

иметь, казалось бы, диаметрально противоположные значения: «День дъни отъригаеть глаголы его, и ношть ношти възвъштаеть разумъ» (пс. 18, ст. 3). «День» первого члена симметрии как бы противостоит «ночи» второго члена. Но так может показаться только невнимательному читателю. На самом деле «день» и «ночь» в равной степени означают в данном случае одно и то же: не часть суток, а сутки в целом. То, что день и ночь могут быть одинаковы по своему общему значению, видно и из псалма 21: «Богъ мой възову въ день, и не услышиши и ноштью» (пс. 21, ст. 3). Смысл этой неполной симметрии в том, что Давид каждые сутки обращается к Богу, а Бог каждый раз ему не внемлет. Для обозначения суток в одном члене симметрии употреблено слово «день», а в другом — «ношть». Впрочем, члены симметрии могут говорить о действительно разных предметах и разных действиях: «ѣко ты люди съмѣреня спасеши, Господи, и очи грѣдыхъ съмѣриши» (пс. 17, ст. 28). Однако, по существу, в приведенном примере говорится все же не о двух действиях Бога, а об одном: спасая людей смиренных, Бог тем самым смиряет очи гордых. Единство этого действия подчеркивается употреблением однокоренных слов «съмѣреня» и «съмѣриши».

Как было уже сказано, неполнота симметрии может раскрыть верования и представления ее автора; вот пример: «Душа его въ благыхъ въдворить ся, и сѣмя его наслѣдитъ землю» (пс. 24, ст. 13). Соотнесенность понятий «душа» и «сѣмя», «во благыхъ въдворить ся» и «наслѣдитъ землю» объясняется древнееврейскими представлениями, что душа человека продолжает жить в его потомстве — семени.

В псалме 71 «цесарь» и «сын цесаря» оказываются одним лицом, что может быть объяснено представлениями, связанными с идеями наследственной монархии: «Боже судъ твои цѣсарю даждь, и правду твою сыну цѣсаря» (пс. 71, ст. 1).

Симметрия может служить орудием познания предметов материальной культуры. Так, из симметричных членов псалма 32 мы узнаем, что гусли и десятиструнная псалтырь — в каком-то отношении один и тот же инструмент: «Исповѣдайте ся Господю въ гуслехъ, во псалтыри десятиструньѣ пойте ему» (пс. 32, ст. 2).

На основании изучения явлений симметрии может быть определено, что и самые числа могут не иметь в поэзии точного цифрового значения: «Трие ми суть невозможная уразумѣти, и четвертаго не вѣмъ» (притча 30, ст. 18). «Три» и «четыре» избраны здесь случайно — это какие-то количества вообще, по существу своему в данном случае однозначные.

Конечно, название «стилистическая симметрия» — условно. Одна из важнейших особенностей стилистической симметрии состоит в неполноте симметрического построения. Как мы уже

видели, оба члена симметрии хотя и говорят об одном и том же, но говорят по-разному. Эта неточность соответствия обоих членов симметрии связана с характерным отличием поэтического описания от описания научного. Первое всегда несколько «неточно»: «неточна» метафора, «неточна» метонимия, «неточен» любой художественный образ. Эта «неточность» в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой «неточности» восприятие произведения искусства является до известной степени сотворчеством. Мы как бы решаем некую задачу, поставленную перед нами в произведении искусства.¹

Но наряду с такого рода «вечной» особенностью всякого произведения искусства, в стилистической симметрии есть и черта, прямо противоположная эстетическим принципам нового времени. Обратим внимание на следующее. Стилистическая симметрия может рассматриваться как своеобразное явление синонимии и в широком смысле этого слова. Синонимия же может иметь различные функции: уточнения, конкретизации, развития и т. д. Из всех функций синонимии стилистическая симметрия по преимуществу преследует цели ограничения и абстрагирования значения. В стилистической симметрии важно не то, в чем члены симметрии расходятся между собой, а то, что является в них общим. Поэтому все, что конкретизирует то или иное понятие, как бы отбрасывается вторым членом симметрии. Оба члена симметрии в сопоставлении друг с другом выделяют лишь ту узкую часть, которая им обща, они абстрагируют явление, подчеркивают в нем лишь его абстрактную сущность. Эта абстрагирующая тенденция прямо противоположна конкретизирующему стремлению искусства нового времени. Вот почему стилистическая симметрия и не употребляется в искусстве нового времени.

Объединяя в своих членах «псалтырь» и «гусли», симметрия говорит о некоем музыкальном инструменте вообще. «Три» и «четыре» потому соединяются в симметрии, что в них дана некая идея количества, а не само количество. «Пастбища» и «водопой» представляют некую отвлеченную идею материального взращивания и т. д. Отсюда ясно, что неточность симметрии составляет самую ее сущность, позволяя в обоих членах симметрии принимать только узкую совпадающую часть, отбрасывая «индивидуальные» особенности каждого члена.

¹ Отмечу, что художественная «неточность» свойственна не только литературе, но и другим видам искусства: в частности, живописи и водчеству. Древнерусское водчество часто проявляет эту художественную «неточность», особенно в произведениях домонгольской Руси. Характер этой художественной «неточности» во многом напоминает неточности, свойственные романской архитектуре. Подробнее см.: Лихачев Д. Несколько мыслей о неточности искусства. — В кн.: *Philologica*. Л., 1973, с. 394—401.

* * *

Явления стилистической симметрии перешли и в древнерусскую литературу, и поскольку влияние поэзии псалмов, а отчасти и других поэтических книг Библии, было постоянным, периодически усиливаясь и сказываясь особенно явственно в литературе «высокого» стиля, отдельные примеры этой стилистической симметрии очень многочисленны во все века. Однако если сравнить стилистическую симметрию в псалтыри с вызванными ею явлениями в русской литературе XI—XVII вв., то заметны в массе и некоторые различия: русская симметричность гораздо разнообразнее, «орнаментальнее», динамичнее. Она не ограничивается двумя членами симметрии, переходит в синтаксические повторы вообще. Все чаще она перестает быть «остановкой» в развитии поэтической темы, все чаще члены симметрии охватывают разные явления, переходят в явления параллелизма, служат целям сравнения, утрачивают связь с художественным мышлением, разрушаются, формализуются.

От симметричных построений псалмов русские писатели восприняли любовь к парным сочетаниям. Так, например, Владимир Мономах, любивший читать и цитировать псалмы, прибегает в своем «Поучении» к сходным построениям, которые, однако, не могут быть отнесены к стилистической симметрии: «Аще забываете сего, а часто прочитайте: и мне будет бе-сорома, и вамъ будет добро»; «его же умѣючи, того не забываете доброго, а его же не умѣючи, а тому ся учите»; «еже умѣеть, то забудеть, а его же не умѣеть, а тому ся не учить».

Судьбы стилистической симметрии псалмов на русской почве удобнее всего показать на материале «Слова Даниила Заточника». Влияние стилистической симметрии псалмов сильнейшим образом сказывается в «Слове Даниила Заточника». Оно проявляет себя уже в первых строках этого произведения: «Вѣструбимъ, яко во златокованья трубы, в разумъ ума своего и начнем бити в сребренья арганы возвитие мудрости своеа».¹ В этих строках содержится не два призыва, а один. «Златокованья трубы» и «сребренья арганы» — не два предмета, а один, но названный общо, без уточнений: некий отвлеченный драгоценный музыкальный инструмент. Однако в целом стилистическая симметрия в «Слове Даниила Заточника», в отличие от псалмов, часто выступает как сравнение: «Аз бо есмь, княже господине, аки трава блещена, растяше на застѣнии, на нюже ни солнце сияеть, ни дождь идет; т а к о и азъ всѣм обидимъ есмь, за не огражень есмь страхом грозы твоеа, яко плодомъ твердым».²

¹ Зарубин Н. Н. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. Л., 1932, с. 4.

² Там же, с. 7.

Или: «Паволока бо испестрена многими шолкы и красно лице являеть; тако и ты, княже, многими людми честень и славень по всъмь странам». ¹ Сравнение разрушает симметрию: члены симметрии становятся неравноправными. Симметрия обрацается и в противопоставление: «Доброму бо господину служба, дослужится слободы, а злу господину служба, дослужится болшей работы». ² Не только по смыслу, но и по форме стилистическая симметрия усложняется и растворяется в близких стилистических явлениях: появляется целая цепь парных сопоставлений, причем каждая пара развивает и продолжает мысль предшествующей пары и завершается несимметричной концовкой — кадансом. Сравни: «Не имѣ и собѣ двора близъ царева двора и не дръжи села близъ княжа села: тивунъ бо его аки огонь трепетицею накладень, и рядовичи его аки искры. Аще от огня устережешися, но от искорь не можеши устеречися и сождениа порть». ³ Симметрия превращается в риторическое «качание» (balancement): «То не море топить корабли, но вѣтри; не огонь творить ражежжение желѣзу, но надымание мѣшное; тако же и князь не сам впадаетъ въ вещь, но думци вводятъ. З добрымъ бо думцею думая, князь висока стола добудеть, а с лихимъ думцею думая, меншего лишень будетъ». ⁴

Мы не рассматриваем здесь всех форм перехода стилистической симметрии в другие явления поэтики. Переход этот совершался во все века, поскольку влияние псалмов и других поэтических книг Библии никогда не ослабевало в древнерусской литературе. Это был своеобразный процесс освоения-борьбы, изучение которого представляет очень большой историко-литературный и теоретический интерес. Но сохраняется симметрия в XV—XVII вв. только в церковной литературе. В памятниках светских, написанных деловым русским литературным языком или связанных с фольклором, стилистическая симметрия исчезает сравнительно рано.

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О «НЕТОЧНОСТИ» ИСКУССТВА И СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЯХ

Принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю.

¹ Зарубин Н. Н. Слово Даниила Заточника..., с. 16—17.

² Там же, с. 19—20.

³ Там же, с. 20—21.

⁴ Там же, с. 25—26.

Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и провоцирует некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от него связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего лица, творчески откликающегося этим действием на него. Произведение искусства рассчитано в акте своего творения не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие. В этом коренное отличие искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизводства» в сознании рецептора. Причем воспроизводство это только условно повторяет акт творения художника¹ и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет своеобразные «допуски» — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны.² Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные возможности своей реализации в акте сотворчества читателя, зрителя, слушателя.

* * *

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX веков романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных

¹ Писатель может вести своего читателя по «ложному следу», преувеличивая, например, импровизационность своего творческого акта и почти всегда изображая процесс своего творчества как единый акт написания окончательного текста в последовательном порядке от первой страницы до последней.

² Эта неточность замысла входит в самую суть произведения искусства и поэтому непременно должна быть учитываема в реставрационной и текстологической работе, особенно при попытках определить «последнюю волю» автора.

произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже кариатидами (в монастыре святого Бертрана «de Comminges» в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неявно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колонну, создает в уме концепт колонны совершаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

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

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

Правда, современные архитекторы могут создать здание идеальной правильности, которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, разгадывания зрителем сложных

пропорциональных соотношений объемов или контрастов. Обнажение конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени технизированного сознания: зритель должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

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

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы «допуски» сотворчества, большой диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например, что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, угадывающего в неточностях творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания, и угадывание приобретает сложную многоступенчатость. Внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев

«идеей формы», угадывает в ней ее содержательность: соответствие «идеи формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии узнавания читателем, что и «идея формы».

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

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает правильную, объективную картину и т. д. Возможно одновременное использование нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на сотворчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубость персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

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

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

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

повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений.¹

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

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

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

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

(Перевод Б. Пастернака — Курсив мой. — Д. Л.)

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

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или

¹ Для Достоевского характерны такого рода заявления: «...как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа (генералу Иволгину. — Д. Л.) несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагали» (Собр. соч., М., 1957. т. 6, с. 547).

не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт. Оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюсис для понимания Шекспира. Не обязательны переделки пьес Шекспира, но обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многие в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

* * *

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает эстетическую апперцепцию произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы».¹ Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стил суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспосабливаться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное (V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967). Л., 1967, с. 13.

ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

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

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

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

наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов».¹

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

Не давая здесь определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, — структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте.

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произведений могут быть «прочтены» не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут вращаться друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это вращение исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведений к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть «прочитаны» и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля.²

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении

¹ Жирмунский В. М. Задачи поэтики. — В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. с. 34—35.

² Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, присущ, как известно, и натурализм.

искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью инерции ритма. Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с большим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

Мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

* * *

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII века до XIX века включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186 г., восточный трансепт собора в Линкольне, 1190 г.), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093 г.). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами.

И тем не менее английская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем тюдор и пережила своеобразный подъем в XIX веке, недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляет собой соединение двух стилей в английском так называемом «перпендикулярном» стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV века и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

Перпендикулярная готика — это английский стиль «*rag excellence*», и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на европейском континенте. Если в Европе обращение к готике в XIX веке знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского парламента было выстроено в 30-е годы XIX века в стиле английской готики.¹

О конкретной связи английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» пишет Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (*Arundel*).² Замок Арундел как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII веке во время гражданской войны в Англии. Наследственный владелец этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолкский начал его реконструкцию в 1786 году в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется «норманнским», или «саксонским»). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Уайет (*Wyatt*). Появилась разновидность английской готики — «*the Arundelian style*», в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолкский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе стиле «*Arundelian*» он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолкский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции *Wagon's Hall* в 1804 году первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты

¹ Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: Harvey John. *The Perpendicular Style*. London. 1978.

² Robinson J. M. *Gothic Revival at Arundel. 1780—1870*. — *The Connoisseur*. 1978, N 793, March, p. 162—171.

живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем перпендикулярная готика, представляет собой замок Даутон, построенный в 1774—1778 годах Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфировые колонны были привезены из Италии). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри. Античные принципы красоты он возрождал и в других своих постройках.¹

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых».

Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 70-х годов XVIII века.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, опреде-

¹ См.: Pevsner N. *Studies in Art, Architecture and Design*. V. I. From Mannerism to Romanticism, 1968, p. 110. — В связи с этим нужно отметить, что Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения Палладием. Главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — дворец Диоклетиана (около 300 г. нашей эры). Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого «екатерининского классицизма» в России.

лявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем Рожером II в 1131 году — западный снаружи и византийский внутри, со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий, очевидно обусловленное не замыслом творца, а случайным сочетанием вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский «Adam's Style». Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к своим собственным старым стилям: Regency Revival,¹ Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX век по всей Европе. Здесь и обращения к готике, к романскому стилю, к ренессансу и более «узкие» обращения — к стилю ампира во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во втором рокайле тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль бидер-

¹ Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля регентства были в Англии поэт Данте Габриел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю регентства в своей живописи и в поэзии одновременно (Wainwright Clive. The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival. — The Connoisseur, June 1978, p. 94—105).

майер — был в значительной мере навеян английским стилем Адама в интерьерах.¹

* * *

Упомянув о стиле бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему его врагам.² Потребовалось почти полстолетия, чтобы стиль бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых эклектических стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля модерн (иначе называемого «art nouveau», Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, в частности уже упомянутого второго рокайля.

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками стиля эпохи, стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет его не замечать отсутствия в ту или иную эпоху единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само отсутствие единства стиля является в какой-то мере характерным для своего времени.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX века резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении «Балет» (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца «Мужичок» балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX века, эпохи романтического балета

¹ См. об этом: Himmelhefer Georg. Biedermeier. — The Connoisseur, May 1979, p. 2—11.

² Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. Готлиба Бидермайера (Cottlieb Biedermeier).

(«Живель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы, «частный» вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX—начала XX века, когда возрождались элементы романтизма. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонию (ряд произведений Чайковского и Глазунова¹), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. Глазунова «Раймонда», носившего первоначально название «Белая Дама», по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что драму «Роза и крест» Блок замыслил первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые режиссерские опыты В. Э. Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Так эстетика балетного спектакля, казалось бы выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX века, вызывавшая резкую неприязнь к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и др.), одержала в другой период своеобразную победу хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX века. И все-таки снова возникает вопрос: на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX века эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины—второй половины XIX века не мог распространиться на те виды искусства, где условность

¹ А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л. — М., 1963, с. 319).

была особенно велика: на балет, на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в перпендикулярной готике) эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части механическое присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX века в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль модерн начала XX века, а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. Петипа — его же симфонизация балета конца XIX века, приведшая, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от тирании одного стиля, сделал возможным возникновение в начале XX века новых течений в области театра, живописи, музыки, поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX века не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходявших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм тем не менее в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зародиться новые направления и новые стили.

* * *

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII века, «Adam's style» и др.); продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам (перпендикулярная готика в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих различным эпохам (в

Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эклектизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта» стилей в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII веке барокко приняло на себя многие функции ренессанса.¹

Можно думать, что в России в XVIII веке границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной заметки — только поставить вопрос.

СРАВНЕНИЯ

Сравнения в древнерусской литературе резко отличаются по своему характеру и внутренней сущности от сравнений в новой литературе.

Тригорин в «Чайке» Чехова сравнивает облако с роялем. Он собирается включить это сравнение в свой рассказ: «...каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль». Тригорин — «средний» писатель нового времени. Чехов подчеркивает в нем типичные писательские черты, и полюбившееся Тригорину сравнение облака с роялем — тоже в известной мере типично для среднего писательства нового времени. В этом сравнении облака с роялем нет ничего, что выходило бы за пределы неполного зрительного сходства. Это сравнение «импрессионистического» типа.

В противоположность литературе нового времени в русской средневековой литературе сравнений, основанных на зрительном

¹ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, с. 165—214.

сходстве, немного. В ней гораздо больше, чем в литературе нового времени, сравнений, подчеркивающих осязательное сходство, сходство вкусовое, обонятельное, связанных с ощущением материала, с чувством мускульного напряжения. Приведу некоторые примеры из «Пчелы»: «Сноха добра в дому, аки мед во устех; сноха зла в дому, аки червь в зубех»;¹ «холоп добр подобен есть ножу остру; холоп же зол подобен есть ножу безкончату»;² «се въспросим некто: тайну можетъ съхранити? Отвещава: иже угля горядъ можетъ возложити на язык»;³ «якоже червье в гниле древе ражаются, такоже и печали в мягкия человеки входят»;⁴ «суровому служити, яко скляницу блюсти на мраморе».⁵ Но и эти сравнения, основанные на ощущениях вкуса, обоняния и пр., не так уж обычны в древнерусской литературе.

Для сравнений нового времени (XIX и XX вв.) типично стремление передать внешнее сходство сравниваемых объектов, сделать объект наглядным, легко представимым, создать иллюзию реальности. Сравнения нового времени основываются на многообразных впечатлениях от объектов, привлекают внимание к характерным деталям и второстепенным признакам, как бы извлекая их на поверхность и доставляя читателю «радость узнавания» и радость непосредственной наглядности.

Обычные, «средние» сравнения в древнерусской литературе иного типа: они касаются внутренней сущности сравниваемых объектов по преимуществу.

В «Похвальном слове» Сергию Радонежскому дается в одном случае сразу тридцать четыре сравнения Сергия Радонежского; он — светило пресветлое; цвет прекрасный; звезда незаходимая; луч, тайно сияющий; крин в юдоли мирской; кадило благоуханное; влато посреди брения; «сребро раждежено и искушено и очищено седморицею»; камень честный; бисер многоценный; измарагд и сапфир пресветлый; финикс процветший; кипарис при водах; кедр ливанский; маслина плодовитая; ароматы благоухания; миро ивлиянное; сад благоцветущ; виноград плодоносен; гроздь многоплоден; ограда заключенная; вертоград затворенный; сладкий запечатленный источник; сосуд избранный; алебастр мира драгоценного; град нерушимый; стена неподвижимая; забрала твердая; сон (или сын) крепок и верен; основание церковное; столб непоколебим; венец пресветлый; корабль исполнен богатства духовного...⁶ Перед нами необыкновенное богатство сравнений, но нет ни

¹ Розанов С. П. *Материалы по истории русских Пчел*. СПб., 1904, с. 62.

² Там же, с. 63.

³ Там же, с. 76.

⁴ Там же, с. 81.

⁵ Там же, с. 51.

⁶ *Памятники древней письменности и искусства*. СПб., 1885, с. 156—157.

одного, которое позволило бы наглядно представить себе внешний облик Сергия. Каждое сравнение направлено на выявление «сущности значения» Сергия. Внешнее сходство сравниваемых объектов не только игнорируется, но в иных случаях как бы намеренно разрушается.

Нам кажется странным сравнение Богоматери с «обрадованной палатой». Странность этого сравнения не только в том, что Богоматерь сравнивается с архитектурным сооружением — каменным домом, но и в самом эпитете этой «палаты» — «обрадованная». Этот эпитет ясно показывает, что писатель воспринимает «палату» не в материальном смысле, а как чистый символ. Писатель не стремится конкретно представить себе объекты сравнения. Он сравнивает «сущности» и поэтому считает возможным придать «духовный» эпитет материальному объекту, и наоборот.

В такого рода перестановках эпитета с одного объекта сравнения на другой разрушается конкретный смысл слов, на первый план выступает переносное значение. Ср. в «Житии Кирилла Белозерского», написанном Пахомием Сербом: Кирилл «хлебы теплыя братом принося, тем же и теплыя молитвы от них приимаше».¹ Перед нами употребление одного и того же эпитета, но имеющего в одном случае конкретное, а в другом — переносное значение: прием, способствующий абстрагированию конкретных понятий и представлений.

Абстрагирование изображаемого достигается нередко путем сравнения материальных объектов с отвлеченными понятиями, и обратно: приданием отвлеченным понятиям и нематериальным явлениям вполне материальной значимости. Так, в Ипатьевской летописи о простом храбром польском воине говорится, что он «защитився отчаяньемь акы твердым щитом, створи дело памяти достойно».² Реальный щит, несомненно, был в руках воина, но защищался он все же, по представлениям летописца, не этим щитом, а своим отчаянием.

Разрушение конкретного сходства и материальной сущности описываемого достигается в сравнении различными способами. Может быть отмечен и такой: сравнение, в свою очередь, основывается на сравнении, как бы возводится во «вторую степень». Вот пример: «Лучши есть на самострел възлетети, неже на очи клеветнику».³ Это сравнение предполагает предварительное уподобление человека птице: лучше прилететь на капкан, чем «възлетети» (прилететь) человеку на очи клеветнику.

¹ Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908, приложение, с. X.

² Ипатьевская летопись под 1261 г.

³ Розанов С. П. Материалы по истории русских Пчел, с. 48.

Что такое это «сходство внутреннее», противоположное сходству внешнему? Достижение последнего — это достижение наглядности. Достижение первого — это раскрытие значения объекта, его роли, функции в окружающем мире и его «духовного» смысла.

Изображению функции объекта, его роли древнерусский писатель придает гораздо большее значение, чем наглядности. «Жена добра в дому, аки очи в челе», — это сравнение из древнерусской «Пчелы». ¹ Здесь сравниваются не два объекта, а два положения: положение доброй жены в доме с положением глаз на лице. Автора не смущает, что жена одна, а глаз на лице пара. Внешнее сходство здесь полностью игнорируется, сравнение непредставимо, хотя и обладает художественной убедительностью — «типичной» для русского средневековья.

С такую же «непредставимостью» мы имеем дело и в том случае, когда сравнение, казалось бы, подчеркивает внешние, зрительные свойства объекта: его окраску, размеры, форму. «Рысь пестра извону, а человек лукавии внутрь»; ² здесь подчеркиваются действия, функции объекта: пестроту человека изнутри видеть невозможно. Не сходство зрительное, а сходство положений подчеркивается и в сравнении Авраамия Смоленского с птицей: «Блаженный же бе яко птица ят руками, не умеа, что глаголати или что отвецати». ³

Даже изображая внешний облик человека, автор стремится выявить его внутренние качества. В Ипатьевской летописи некий «Семьюнко» сравнивается с лисицей по красному цвету своего лица. О нем говорится: «...подобный лисици черьмности ради». ⁴ Но внешнее сходство должно только подчеркнуть сходство внутреннее: Семьюнко — «безаконный, лихий». Следовательно, и в данном случае внешнему сходству придано второстепенное значение.

Иногда свое изображение внешности человека писатель превращает в своего рода «идеограмму». Даниил Заточник молит в своем «Молении» князя «явить ему зрак свой» и описывает его внешность: ланиты князя, как сосуд с ароматом (не сосуда, а только один сосуд!), гортань — как «крин» (сосуд, горшок), весь вид подобен ливану избранному (то есть тимьяну; князь сравнивается с благоуханием), очи — источник воды живой, чрево — стог пшеничный, а выя (обратите внимание: гортань и выя различаются Даниилом) — подобна фарсису в монисте (то есть коню, украшенному ожерельем). Откуда эти необычные изысканные сравнения?

¹ Розанов С. П. Материалы по истории русских Пчел, с. 64.

² Там же, с. 40.

³ Розанов С. П. Житие преподобного Авраамия Смоленского и служба ему. СПб., 1912, с. 10.

⁴ Ипатьевская летопись под 1229 г.

Они имеют в виду только одно — подчеркнуть милость и щедрость князя. Только это качество князя интересует Даниила. Прочтите с этой точки зрения все сравнения от начала и до конца: «Княже мой, господине! Яви ми зрак лица твоего, яко глас твой сладок, и уста твоя мед источают, и образ твой красен; послания твоя, яко рай с плодом; руке твои исполнены, яко от злата аравийска; ланиты твоя, яко сосуд ароматы; гортан твои, яко крин, капля миро, милость твою; вид твой, яко ливан избран; очи твои, яко источник воды живы; чрево твое, яко стог пшеничен, иже многи напитая; глава твоя превозносит главу мою, и бысть выя в буести, аки фарсис в монисте».¹

Сравнения по функции близки по своей сути к сравнениям, которые имеют своими объектами действия, поступки, процессы. Древнерусский автор обращает основное внимание на динамику. В «Слове о полку Игореве» битва сравнивается с грозой, летящие стрелы — с дождем и т. д. Ту же, что и в «Слове о полку Игореве», «активность» сравнений отмечает О. М. Фрейденберг для Гомера: «Так, признаком реализма развернутого сравнения, — пишет она, — становится действительность, движение, убыстренность. Что оно передает? Аффект, шум, крик, всякого рода движение: полет птицы, нападение хищника, погоню, кипение, прибой, бурю, вьюгу, пожары и разливы, бурные потоки ливня, кружение насекомых, стремительный бег коня... Даже в камне подмечается полет, в звезде — момент рассыпающихся искр, в башне — падение. Сравнения наполнены шумом стихий, воем и стоном вод, жужжанием мух, бляньем овец, ревом животных... Так изображается все, даже весть: колесо вертится, кожа растягивается, котел кипит и т. д. Перед нами процессы, а не статарно измененные положения; и среди них — процессы труда, как молотба, веяние, жатва, охота, ремесло и рукоделие».²

Разумеется, функции объектов принимаются во внимание в средневековых сравнениях далеко не все. Средневековые сравнения, как мы уже говорили, «идеологичны». Они тесно связаны с господствующей идеологией своего времени, и этим объясняется их традиционность, их малая изменяемость, каноничность и трафаретность.

Сравниваются объекты материального мира и мира духовного. Этим подчеркивается духовное значение материального мира. Сравниваются события и лица современной писателю истории с событиями и лицами Ветхого и Нового завета. Этим осмысливается

¹ Моление по Чудовскому списку: Зарубин Н. Н. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам, с. 55—56.

² Фрейденберг О. М. Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады»). — Труды юбилейной научной сессии. 1819—1944. Л., 1946, с. 113. (Ленинград. гос. ун-т).

значение происходящего. Сравнивается мир людей с миром природы. Этим сравнением устанавливается внутренняя связь всего «богозданного мира». Особенно часты сравнения людей со зверями и птицами. Они учитывают характеристики, которые давали животным различные «физиологи», и специальные рассказы о мифических свойствах отдельных зверей и птиц.

Идеологический характер сравнений не допускал их импрессионистического разнообразия, столь характерного для литературы нового времени.

Воображение средневекового писателя постоянно вращается в известном кругу идей. Зато, попав в этот круг, писатель часто стремится охватить его возможно шире, не довольствуясь одним сравнением, и вводит в свое произведение всю цепь привычных ему образов. Именно этим объясняется, что писатель часто нагромождает сравнения, не ограничиваясь одним или двумя. С точки зрения художественного метода литературы нового времени мы должны были бы признать, что соседство многих сравнений ослабляет каждое из них в отдельности и всю их совокупность в целом. Но писатель средних веков не стремился к наглядности. Ему необходимо было исчерпать внутренний смысл сравниваемого объекта, исчерпать его качества, свойства, функции.

В Ипатьевской летописи князь Даниил Романович Галицкий сравнивается одновременно со львом, рысью, крокодилом, орлом и туром: «Устремил бо ся бяше на поганья яко и лев, сердит же бысть яко и рысь и коркодил, и прехожаше землю их яко и орел, храбор бо бе яко и тур».¹ Обильные сравнения со зверями и птицами характерны и для «Слова о полку Игореве», но замечательно, что памятник этот, тесно связанный с фольклором, берет для сравнения только тех зверей и птиц, которые реально существовали на Руси. Действующие лица в «Слове о полку Игореве» сравниваются с серым волком, с сивым орлом (Боян), персты Бояна сравниваются с десятью соколами, войска сравниваются со «стадами галок», с соколами, с серыми волками (куряне), телеги сравниваются с лебедями, поганый половчанин — с черным вороном, Гзак — с серым волком, Всеволод — с туром, Игорь и Всеволод — с соколами, половцы — с гнездом пардусов, Ярославна — с везицею, половцы Гзак и Колчак — с сороками и т. д. Все эти разнообразные сравнения со зверями и птицами сделаны только по функции.

Я не останавливаюсь больше на этих сравнениях людей с животными. Подробное исследование этого вопроса увело бы нас в область изучения животной саги Древней Руси, так же точно,

¹ Ипатьевская летопись под 1201 г.

как подробное изучение идеологической подосновы древнерусских сравнений — в область богословских представлений того времени.

Разумеется, идеологическая подоплека средневековых сравнений не исчерпывается идеологией богословской. В ней сказывается и светская идеология феодалов. Приведу один пример. В феодальной среде существовал культ оружия. Идеальные качества оружия нередко подчеркиваются в сравнениях летописи. Хорошо отделанное оружие должно блестеть. И вот перед нами типичные для средневековья идеализирующие сравнения блеска оружия с блеском льда, сиянием солнца, светлостью утренней зари. Воины выступают «вси во броняхъ, яко во всякомъ леду»,¹ о войске говорится, что «блистахуся щиты и оружницы подобни солнцю»,² «щите же их яко зоря бе, шелом же их яко солнцю восходящу» и т. д.³ Эти сравнения хотя и имеют типичную для средневековья идеологическую основу, тем не менее ближе к сравнениям нового времени, которые позволяют нагляднее представить сравниваемые объекты. Это объясняется, несомненно, тем, что перед нами в летописи — светская художественная стихия, свободная от богословской интерпретации своего времени.

Значит ли все сказанное мною, что средневековый писатель не умел наблюдать действительность, отразить ее в своих произведениях? Нет, дело не в неумении, а в другой художественной системе. Если бы мы хотели обнаружить в сравнениях непосредственные следы восприятия действительности, мы бы нашли выразительные примеры авторской наблюдательности. Вот несколько примеров, взятых наудачу. «Конь убо на брани разумеет снагу (слушается повода. — Д. Л.), друг же добр в печали другу пособит».⁴ Ясно, что это написано человеком, который знал, что конь слушается всадника в бою, и смог этому удивиться. Вот другой пример наблюдательности: «Книжен муж без ума аки слепец, идый по мосту, и клеплет по пригвоздинам (идет по мостовой и бьет палкой по выступающим концам досок, устилающих мостовую. — Д. Л.); веден же на сторону стане. Тако и он (книжен муж. — Д. Л.) по книгам беседуеть, согнув же книгу (закрыв ее — Д. Л.), их же чел (читал. — Д. Л.), а сего забыл».⁵ Еще пример: «Яко печать ясна в воск вlepлена ясно образ являетъ, тако и добрый муж по смерти след имать добр».⁶

Обратимся к еще одной черте, отличающей средневековые сравнения от сравнений нового времени.

¹ Ипатьевская летопись, под 1176 г.

² Там же, под 1231 г.

³ Там же, под 1252 г.

⁴ Розанов С. П. Материалы по истории русских Пчел, с. 37.

⁵ Там же, с. 46.

⁶ Там же, с. 47.

Как известно, сравнения нового времени имеют очень большое значение в установлении эмоциональной атмосферы произведения.¹ «Рассудочный», идеологический характер средневековых сравнений предоставлял этому гораздо меньшие возможности. Сравнение в древнерусской литературе подсказывается не мироощущением, а мировоззрением.

Даже в экспрессивно-эмоциональном стиле литературы XIV—XV вв. круг литературных эмоций ограничен: это эмоции величественного, ужасного, грандиозного, значительного... «Царь же Лев, яко зверь дивий, снесаше плоти почитающих святых иконы».² Тот же царь Лев, «яко змий великий поползев, страшно зиающе, и свиста поглотити церковь, яко птенца гнездыня птица малоперья».³

Как известно, достоинство сравнения — его полнота, многообразие. Важно, чтобы сравнение касалось не одного признака, а многих. Тогда оно может быть признано особенно удачным. Это правило полностью учитывалось древнерусскими писателями, которые иногда превращали сравнения в целые картины, небольшие повествования. Так, Феодосий Печерский в «Поучении о терпении и милостыни» сравнивает монаха с воином. Инок — воин Христов. Воинна зовет на бой боевая труба. Инока же зовет на духовный бой било церковное, призывающее его к службе. Феодосий требует от иноков «мужески терпеть», «вооружиться терпением», идти на подвиг и пр.: «Рати бо належащи и трубе воинстей трубящи, никтоже может спати: и воину Христову лепо ли есть лениться?». Далее он пишет, что воины ради славы не помнят ни жены, ни детей, ни имени. Больше того — воины голов своих не помнят, чтобы быть не посрамленными, так же и иноки. Но далее иноки противопоставляются воинам. Слава воинов — временная, она кончается с их жизнью, слава же иноков, борющихся с супостатами рода человеческого, вечна.⁴

Мир земной и мир небесный, мир материальный и мир духовный не только, следовательно, сопоставляются, но и противопоставляются. Этот элемент противопоставления всегда почти присутствует в средневековом сравнении и является неизбежным

¹ Приведу пример, взятый наудачу. Героиня одного из стихотворений А. Ахматовой приходит к любимому: «Так птица о прозрачное стекло Всем телом бьется в зимнее ненастье» (Из шести книг. Л., 1940, с. 78).

Это сравнение женщины, приходящей к любимому, с птицей, которая бьется о стекло в зимнее ненастье, подсказывает читателю настроение, зарождает множество ассоциаций и будит представление о разрыве между любящими.

² Русский хронограф. — ПСРА, т. XII. СПб., 1911, с. 334.

³ Там же, с. 332.

⁴ Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 1. Под ред. А. И. Пономарева. СПб., 1894, с. 39.

результатом его идеологического характера, не допускающим обычной в сравнении художественной неточности.

Наконец, еще одно замечание по поводу средневековых сравнений.

Благодаря своему «идеологическому» или «идейному» значению средневековые сравнения относительно легко эмансипировались от окружающего текста. Они часто приобретали самостоятельность, обладали внутренней законченностью мысли и легко становились афоризмами.

Искусство афористической мысли средних веков стояло в близкой связи со всеми отмеченными особенностями средневековых сравнений. Афористические сравнения пронизывали собой средневековую письменность.

Приведу некоторые примеры из афоризмов «Пчелы», в которых сам читатель определит характерные черты средневековых сравнений: «Безумнии временем забывают печали, а умнии словом»;¹ «мечь язвит тело, а слово язвит ум»;² «якоже ластовица чястяци песни — сладость песньную отгонить, такоже и многоречистый, часто беседуя, не сладко является слышащим».³

На этом закончу свой небольшой экскурс в область поэтики русских средневековых сравнений. Позволю себе лишь напомнить то, что когда-то писал А. Н. Веселовский по поводу значения изучения другого поэтического тропа — эпитета. Он писал: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением».⁴ Не будет преувеличением также заявить, что тщательное и систематическое изучение средневековых сравнений в будущем сможет поднять завесу над многими особенностями поэтического стиля русского средневековья в его целом.

Это изучение должно идти, как мне думается, по двум линиям: с одной стороны, должны изучаться исторические изменения сравнений по хронологическим периодам развития литературы, с другой — по отдельным жанрам литературы, с целью выявления чрезвычайно существенных жанровых отличий сравнений.

НЕСТИЛИЗАЦИОННЫЕ ПОДРАЖАНИЯ

В практике литературоведческих исследований термины «стилизация» и «подражания» очень часто употребляются альтернативно — они не различаются. Между тем обозначаемые ими

¹ Розанов С. П. Материалы по истории Пчел, с. 82.

² Там же, с. 55.

³ Там же, с. 77.

⁴ Веселовский А. Н. Из истории эпитета. — Собр. соч., т. I. СПб., 1913, с. 58.

явления различны, и это особенно ясно при историческом к ним подходе.

В самом деле, явления подражательности так же стары, как и литература, стилизации же появляются сравнительно поздно — с развитием индивидуальных писательских стилей и сопутствующим им ростом ощущения чужого стиля. Для русской литературы время появления стилизаций — начало XIX в. Как и всегда в случаях появления нового, это новое увлекает, и временно стилизации входят в литературную моду. То, что во времена Пушкина называлось «подражанием», по существу было подражанием стилизационным. Для Пушкина стилизации были своего рода школой, в которой оттачивался его собственный индивидуальный стиль. Он как бы экспериментировал, типизируя стиль и содержание того автора, которому подражал. В. В. Виноградов пишет о Пушкине, что он «строил новые литературные формы на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы». ¹ «Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества». ² Поэтому стилизации Пушкина носят творческий характер. Менее творческий, но все же творческий характер носят и стилизации, в которых форма и содержание оригинала не типизируются, а как бы продолжают. Так, например, восточные продолжатели Хафиза использовали и форму стихов Хафиза и их общее содержание, лишь несколько его варьируя от произведения к произведению. Такие стихи воспринимали как стихи Хафиза не только их читатели. Их авторы искренне не считали себя их «авторами», а надписывая их именем Хафиза, как бы посвящали их ему, считали Хафиза не только вдохновителем этих стихов, но и своего рода автором. Поэтика этих стихов не отличается по существу от поэтики стихов Хафиза. Вот почему очень трудно атрибутировать стихи Хафиза из массы ему приписываемых.

Сказанное относится и к «Хайямиаде» — циклам «рубай», написанным неизвестными авторами на темы Омара Хайяма и подражающим ему по форме. ³ Эти стилизационные подражания — результат своеобразного «сотворчества»; подражатели по существу являлись продолжателями своих поэтических авторитетов.

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 484.

² Там же.

³ См. подробнее: Алиев Р. М., Османов М. Н., Омар Хайям. М., 1959.

Подражания, о которых пойдет речь в дальнейшем, носят совсем другой, механический характер. Они заимствуют отдельные готовые элементы формы своего оригинала, но они не дополняют и не развивают оригинал творчески. Эти подражания не являются стилизациями. Такие нестилизионные подражания существуют по преимуществу в эпохи, когда понятие литературной собственности отсутствует или носит неразвитый характер. Отдельные элементы старой формы используются в новом произведении как своего рода украшения. Из этих украшений составляется мозаичная новая композиция. При этом элементы старой формы, приспособляясь к новому содержанию, часто деформируются, упрощаются, сокращаются. Заимствуются не все, а только некоторые элементы оригинала, и эти некоторые элементы по несколько раз повторяются в новом произведении: подражатель настойчиво применяет именно то, что ему понравилось в оригинале.

Нестилизионные подражания были широко развиты в древнерусской литературе конца XIV—XV в., а в значительной мере и в дальнейшем. Объяснялось это несколькими причинами. Одна из важнейших состояла в том, что с конца XIV—начала XV в. началось медленное восстановление русской литературы после полутора столетий иноземного ига, затормозившего ее развитие. Монголо-татарское иго еще продолжало существовать, но уже было значительно ослаблено после куликовской победы 1380 г. И вот русские обращаются к культурным традициям домонгольской Руси, ищут в них опоры для своего культурного возрождения, ищут в старине вдохновения и образов для заимствований. Это обращение ко временам независимости можно явственно различить в области водчества, живописи, исторической мысли, политических идей, в эпосе, но особенно интенсивно оно представлено в литературе. В литературе возникают многочисленные нестилизионные подражания отдельным произведениям XI—XIII вв., — подражания, которые инкрустируют в свой текст отдельные стилистические формулы, отдельные образы, даже целые отрывки из лучших произведений эпохи расцвета древнерусской литературы. Авторы конца XIV—XV в. поступают так, как поступали хитрики времен упадка культуры, разбиравшие остатки античных строений — колонны, капители, куски обработанного мрамора — и включавшие их в состав своих собственных построек, не считаясь с пропорциями и общим планом, заимствуя материал для украшений.

Интересом к литературе эпохи ее расцвета проникнута вся письменность Руси конца XIV—XV в. В XIV в. и в первой половине XV в. в монастырях Константинополя и Афона работают русские переписчики рукописей — греческих и славянских. По-видимому, только в книгохранилищах Константинополя сохранилась составленная на Руси еще до монголо-татарского завоевания грандиозная компилятивная всемирная история — «Еллинский и Римский ле-

тописец». Летописец этот, возвращенный на Русь в XIV в., лег здесь в основу других русских сочинений по всемирной истории. В конце XIV в. начинают составляться новые летописи. Они составляются на основе старых, продолжают старые киевские летописи новыми записями до своего времени. Усиленно переписываются и составляются новые редакции старых, киевских произведений; отдельные стилистически яркие произведения XI—XIII вв. влияют на русскую литературу конца XIV—XV в.: «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона (XI в.), проповеди Кирилла, епископа туровского (XII в.), «Повесть временных лет» (начало XII в.), «Слово о полку Игореве» (XII в.), «Житие князя Александра Невского» (XIII в.), «Слово о погибели Русской земли» (XIII в.) и мн. др.

Приведу примеры. Много литературных произведений конца XIV—XV в. было посвящено куликовской победе 1380 г. («Мамаеву побоищу»). Авторы этих произведений стремились придать им возможно более пышный характер. Для этого они обращались за отдельными стилистическими формулами к произведениям XI—XIII вв.

Так, например, С. К. Шамбинаго вслед за С. М. Соловьевым и И. Наваровым отметил влияние «Жития Александра Невского» на «Летописную повесть о Мамаевом побоище». Это влияние, как указал С. К. Шамбинаго, заключается в заимствовании из жития стилистических формул, отдельных выражений и самого плана летописной повести,¹ но летописная повесть мешает отдельные стилистические формулы жития с заимствованиями из Синодика,² вследствие чего стиль летописной повести лишен единства, присутствующего «Житию Александра Невского».

Тому же «Житию Александра Невского» подражает и автор «Слова о житии и о преставлении Дмитрия Ивановича, царя русского», как это отметил еще В. О. Ключевский,³ но соединяет заимствования из него с формулами других домонгольских памятников.

Житие Федора Черного (Ярославского), написанное в конце XV в., включает в своем предисловии подражание «Слову о погибели Русской земли»: «О светлая и пресветлая Русская земле и преукрашенная многими реками и различными птицами и

¹ Шамбинаго С. Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906, с. 60—71. В рецензии на книгу С. К. Шамбинаго А. А. Шахматов возражает против того, что составитель летописной повести использовал именно вторую редакцию жития, как это утверждает С. К. Шамбинаго (см.: Отчет о двенадцатом присуждении премий митрополита Макария. СПб., 1910, с. 122).

² Там же, с. 72—73.

³ Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, с. 169.

зверми и всякою различною тварию... наполнив ю великими грады и дома церковными...».¹

Аналогичные заимствования поэтических формул видим мы и в других произведениях конца XIV—XV в. Так, например, летописный рассказ о разорении Москвы Тохтамышем (читается в ряде летописей под 1382 г.)² берет многие поэтические обороты из «Повести о разорении Рязани Батыем». Характерно, что в летописном рассказе о разорении Москвы Тохтамышем сказываются те же элементы поэтики механических, нестилизационных подражаний: заимствованные поэтические обороты своеобразно инкрустируются в точное и отнюдь не поэтическое изложение летописи; отдельные полюбившиеся выражения употребляются по нескольку раз. «Волости и села жгуще и воюючи их, и народ крестьяньский секуще и всячески ѝ убивающе, а прочая люди в полон емлюще» (330). И далее снова: «И волости повоеваша, и села пожгоша, а монастыри пограбиша, а крестьян посекоша, а иных в полон поведоша» (337). Или: «И взя землю Рязаньскую, и огнем пожже ѝ, и люди посече», «а инии разбегошася; а полона поведе в орду бесчисленное множество» (337—338). И далее снова: «...коликo волости повоеваша, колико огнем пожгоша, колико мечем посекоша, и еликo в полон поведоша» (338). Или: «...а землю его до останка взяша и пугу сътвориша» (338). И далее снова: «...а землю его до останка взяша и пугу сътвориша» (338—339). Все приведенные повторения являются заимствованиями из «Повести о разорении Рязани Батыем».

Характерно также соединение поэтических заимствований с деловитостью летописного стиля. Так, после поэтического плача о разоренной Москве, представляющего собой выдержку из «Повести о разорении Рязани Батыем», автор начинает по-купечески (повесть о нашествии Тохтамыша вообще сочувствует купцам) вычислять «убытки» и «проторы». За погребение мертвых, пишет он, давали «от 40 по полтыне а от 50 по рублю; и съчтоша: всего того дано бысть от погребания мертвых 300 рублей» (338). Общие же «убытки» были следующие: «И аще бы можно было ти вси убытки и напасти и проторы исчитати, убо не смею рещи, мню, яко тысяща тысящъ рублей не иметь числа» (338).

К началу XV в. относится «Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского», в котором имеется много вкраплений из «Похвалы роду рязанских князей».

¹ Там же, с. 173. Ср. в «Слове о погибели»: «О светло светлая и украсно украшена земля Руськая! И многими красотами удивлена еси: озеры многими, удивлена еси реками... зверьми различными, птицами бесчисленными, города великими, селы дивными, винограды обителными, дома церковными» (список Псково-Печерский).

² В дальнейшем цитирую его по Новгородской четвертой летописи. — ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2. Л., 1925, с. 326—339 (ссылки приводятся в тексте).

Сравнивая «Похвалу» и «Слово о житии», мы видим, что «Похвала» отличается большей цельностью стиля, объединена общим ритмом, тогда как «Слово о житии» содержит соединение заимствований из «Похвалы» с чуждым последней стилем «плетения словес». Кроме того, в «Слове о житии» имеется ряд грамматических и стилистических несообразностей, явившихся результатом механического переноса из «Похвалы» отдельных стилистических формул.¹ Важно отметить, что и в «Слове о житии» мы можем наблюдать повторения заимствованных элементов. Так, в «Похвале» имеется следующая фраза: «Ратным же во бранех страшни являшеся и многи враги, востаючи на нь, победиша».² Ср. в «Слове о житии»: «...ратным же всегда в бранех страшен бываше, и многи врагы, вьстающа на нь, победи»;³ «и мужествовах с вами на многы страны, и противным страшен бых в бранех».⁴ Или в «Похвале»: «И по браце целомудренно живяста... соблюдаючи тело свое по браце чисто»,⁵ а в «Слове о житии»: «...и по браце целомудрено живяста»;⁶ «тело свое чисто съхрани до женитвы»;⁷ «и по браце съвокупления тожде тело чисто съблюде, греху же непричастно»;⁸ «подружие имяше, и в целомудрии живяста»;⁹ «преже приближенья браку чистоту съхранившим».¹⁰

Отдельные однообразные обороты, заимствованные из «Похвалы», встречаются на протяжении всего «Слова о житии». Так, например, в «Похвале» есть выражение «а по вся святыя посты причастастася»;¹¹ это выражение много раз варьируется в «Слове о житии»: «по вся ноци», «по вся дни», «по вся часы», «по вся неделя» и пр.¹²

«Слово о житии» принадлежит к числу неполных подражаний. Кроме следования «Похвале роду рязанских князей», в нем имеются и другие заимствования и инкрустации, например из «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона.¹³

¹ См.: Лихачев Д. С. Литературная судьба «Повести о разорении Рязани Батыем» в первой четверти XV века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961, с. 21—22.

² Лихачев Д. С. Повести о Николе Заразском. — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 320.

³ Новгородская четвертая летопись, с. 352.

⁴ Там же, с. 357.

⁵ Лихачев Д. С. Повести о Николе Заразском, с. 321.

⁶ Новгородская четвертая летопись, с. 352.

⁷ Там же, с. 355.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 362.

¹⁰ Там же, с. 364.

¹¹ Лихачев Д. С. Повести о Николе Заразском, с. 321.

¹² Новгородская четвертая летопись, с. 356 и др.

¹³ См. об этом в статье А. В. Соловьева «Елифангий Премудрый как автор „Слова о житии и преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя русьскаго“» (ТОДРЛ, т. XVII. М.—Л., 1961, с. 100—102).

В XV и XVI вв. породила подражания и «Задонщина», и эти подражания опять-таки оказались того же нестилизационного типа: инкрустирующими поэтические элементы в инородный текст, соединяющими равные стили. Это подражания, но не стилизации. Я имею в виду различные редакции «Сказания о Мамаевом побоище» и рассказ псковской летописи о битве на Орше 1514 г.¹

Для нестилизационных подражаний типично, что обычно объектом подражания избирается произведение с яркой стилистической характерностью, произведение своеобразное.

Это обстоятельство подтверждается и приведенными примерами. Объектами подражаний в конце XIV—XV в. служат «Житие Александра Невского», «Слово о законе и благодати» Илариона, «Слово о погибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Похвала роду рязанских князей».

* * *

Продемонстрирую основные приемы нестилизационных подражаний конца XIV—XV в. на примере «Задонщины». «Задонщина» — небольшое произведение, созданное на грани XIV и XV вв. и прославляющее куликовскую победу «за Доном» (отсюда название этого произведения в одном из списков — «Задонщина»). «Задонщина» — также нестилизационное подражание произведению эпохи независимости Руси — «Слову о полку Игореве». В отличие от «Слова о полку Игореве» «Задонщина» стилистически неоднородна. Три стилистических слоя легко могут быть обнаружены во всех списках «Задонщины»: 1) стилистический слой, близкий к «Слову о полку Игореве» и буквально повторяющий отдельные элементы «Слова»; 2) стилистический слой «делопроизводственного» характера, совершенно чуждый «Слову», и 3) слой фольклорный. Два первых слоя очень характерны для всех списков «Задонщины» и находятся между собой в резком диссонансе. Фольклорный слой близок к первому, и он очень невелик: это буквально несколько выражений.

Вот примеры стилистического диссонанса «Задонщины».² В «Слове о полку Игореве» есть следующие места: «О Бояне, соловию стараго времени! Абы ты сиа плькы ущекотал», и далее: «А мои ти куряне сведоми кьмети: под трубами повити, под

¹ Псковские летописи, вып. 1. М.—Л., 1941, с. 98.

² Списки «Задонщины» обозначаются в дальнейшем: К-Б — список Кирилло-Белозерский (№ 9/1086 Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде); И-1 — список Гос. Исторического музея № 2060; И-2 — список Гос. Исторического музея № 3045; У — список Ундольского (№ 632 Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина); С — список Синодальный (собрание Синодальной библиотеки № 790 Гос. Исторического музея). Тексты списков «Задонщины» цитирую по изданию: Адрианова-Перетц В. П. Задонщина. (Опыт реконструкции текста). — ТОДРА, т. VI. М.—Л., 1948.

шеломы възлелеяни, конецъ копия въскрѣмлени, пути ми ведоми, яругы имь знаеми, луци у них напряжени, тули отворени, сабли ивъострени, сами скачють, акы серыи вальци в поле, ищучи себе чти, а князю славе». На основании этих двух мест «Слова» автор «Задонщины» создал следующий текст, конкретизировав его перечислением предводителей русского войска и лишив его тем самым поэтического единства: «О соловеи, летыняа птица, что бы ты, соловеи, выщекотал великому кн(я)вю Дмитрию Ивановичю и в земли той всеи дву братьов Олгердовичев, Ондрей да брат его Дмитрией Олгердовичев, да Дмитрией Волынскыи. Те бо суть с(ы)нове храбрии, кречати в ратном времени, ведоми полковидды (так!), под трубами и под шеломы возлелияны в Литовьской земли» (список И-1, ср.: К-Б, У, С).

Хронологические и церковно-обрядовые уточнения вторгаются в описание выезда в поход Дмитрия Донского, также построенное на заимствовании из «Слова о полку Игореве»: «С(о)лнце ему на востоце семтября 8 в среду на р(о)жество пр(е)-с(вя)тыя Б(огороди)ца ясно светить, путь ему поведаетъ, Борис Глеб молитву творять за сродники свои» (К-Б). Сравни в «Слове о полку Игореве» описание выезда князя Игоря Святославича, где такого уточнения нет: «Солнце ему тьмою путь заступаше; ноць стонуци ему гровою птичь убуди». Сравни вторжение «деловых», летописных хронологических уточнений и в других случаях: «Туту щурове рано въспели жалостные песни у Коломны на забралах на воскр(е)с(е)ние на Акима и Аннин д(е)нь» (И-1, ср.: И-2, С).

Летописная конкретизация вторгается в самые неподходящие места текста, в речи действующих лиц, например: «Брате мильи, сами есмо собе два браты, сынове есмо велико(го) кн(я)взя Ивана Данилевалча Каметы, а внучата есмо великого кн(я)взя Даниля Александровича. А воеводы в нас воставлены крепкия 70 бояринов, а княз белоузерстии, Федор Семенович, два брата Олгиородовичи, княз Андрей Бранский, а княз Дмитрией Волинский, а Тимофей Волоевич, Андрей Серкизович, а Михаила Иванович. У боя нас людеи 300 тисецъ кованыя раты...» (С, ср.: У и др.).

Иногда смешение двух стилей — высокого поэтического и делового прозаического — производит в «Задонщине» прямо-таки комическое впечатление. Так, делопроизводственность проникает даже в плач московских жен. Если в «Слове» жены русских воинов упомянуты в общей массе как поэтический образ, который должен характеризовать тяжесть утрат («Жены руския въсплакашась, аркучи: уже нам своих милых лад ни мыслию смыслити, ни думою

сдумати, ни очима съгледати, а злата и сребра ни мало того потрепати»), то привыкший к деловой точности и к чиновничеству московской бюрократии автор «Задонщины» уточняет — кто именно из жен плакал и о ком именно; это почти официальная реплика о плаче жен — жен официальной московской бюрократии: «Въспели бяше птицы жалостные песни, вси въсплакалис(я) к ней болярыни избьенных, воеводины жены: Микулина жена Васильевич(а), да Мар(ь)я Дмитриева рано плакашас(я) у Москвы у берега на забралах, а ркучи: „Доне, Доне, быстрая река, прирыла еси горы каменные, течеша в землю По(ло)вецкую. Прилилея моего государя к мне Микулу Васильевич(а)“, Тимофеева жена Волуевич(а) Федос(ь)я так(о) плакас(я), а ркучи: „Уже весел(ь)е понич(е) в славне гради Москве, уж(е) не вижу своег(о) государя Тимофея Волуевич(а) в животе“. Да Ондреева жена Марья, да Михайлова Оксен(ь)я рано плакашас(я): „Се уж(е) нам обема солнце померкне на славне гради Москве“» (И-1, ср.: С, У). Это не поэтический плач, а официальное сообщение о плаче. Поэтический стиль резко диссонирует с делопроизводственной точностью.

Типичный московский бюрократизм XIV—XV вв. сказывается не только в стиле, но и в содержании. Например, забота о «местах», о служебном положении. Дмитрий Донской перед выступлением в поход говорит своим боярам: «Туту добудете себе места и своим женам» (У, ср.: И-1, И-2, С). Есть и стремление соблюсти официальный этикет. В уста Дмитрию Донскому перед выступлением в поход вкладывается полагающаяся в этих случаях по московскому этикету молитва.

Тот же документально-протокольный характер носит и прямая речь в «Задонщине», однообразно вводимая словами «и рече», с точным поименным перечислением того, кто обращается и к кому, с указанием титулов и отчеств («И реч(е) кн(я)зь вел(и)кийи Дмитрии Иванович своим (бо)ярам и воев(о)дам и детем боярыским» — И-2 и др.).

Поскольку тексты «Задонщины» сильно отличаются друг от друга в различных списках, а в отношении текста Кирилло-Белозерского списка существует даже мнение, что он представляет собой особую, первоначальную редакцию «Задонщины», естествен вопрос: во всех ли списках наличествует данный признак подражательности? Не только этот признак, но и все остальные признаки подражательности, о которых речь будет в дальнейшем, прочно и равномерно распределяются по всем спискам. Приведу цитаты из Кирилло-Белозерского списка, указывающие на то, что смешение поэтического стиля, близкого «Слову о полку Игореве», с деловым, делопроизводственным типично и для него: 1) «От тоя рати и до Мамаева побоища»; 2) «Се аз кн(я)зь великийи Дмитрии Иванович и брат его кн(я)зь Володимер Ондреевич», а далее в

резком контрасте с этим деловым стилем: «...поостриша с(е)рдца свои мужеству...» и т. д.; 3) «Тако реч(е) кн(я)зь великий Дмитрие Иванович своеи братии русскимъ кн(я)земь»; 4) «С(о)лнце ему на востоце семтября 8 в среду на р(о)ж(е)ство пр(е)с(вя)тыя б(о)городи)ца ясно светить»; 5) «Взопаша избииени от поганых кн(я)зи великих и боляр сановных, кн(я)зя Федора Романовича Белозерскаго и с(ы)на его князя Ивана, Микулу Васильевича, Федор Мемко, Иван Сано, Михаило Вренков, Иаков Ослебятин, Пересвет чернець и иная многая дружина».¹

Если мы теперь обратимся к «Слову», то заметим, что оно стилистически однородно, никаких диссонансов такого масштаба в «Слове» нет. Хотя отдельные образы в «Слове» могут быть отмечены как более фольклорные, другие — как более книжные (например, в начале «Слова»), однако все это в пределах, не нарушающих художественной структуры.

* * *

Поэтика нестилизационных подражаний явно сказывается в «Задонщине» и не только в данном случае, то есть в вопросе о смешении двух стилей. Подражатель обычно замечает не все элементы стиля оригинала, которому он подражает, а только наиболее бросившиеся ему в глаза, и эти привлечшие его внимание элементы повторяет. Поэтому в подражании мы можем встретить по несколько раз одни и те же стилистические приемы.

Именно такого рода повторения видим мы в «Задонщине». Например, в «Слове» говорится о Всеволоде Буй Туре: «Камо, тур, поскочяше, своим златым шеломом посвечивая». В «Задонщине» это место отразилось четырежды (цитирую по списку И-1): «...а в них сияють доспехы золочеными»; «а злаченным доспехом посвечиваше»; «княз Владимир ... златым шеломом посвечиваше»; «золочеными шлемы осветиша».

В «Слове» говорится: «...ту ся саблямь потручяти о шеломы половецкыя». В «Задонщине» (цитирую по списку И-1): «...испытает мечев своих литовьских о шеломы татарскыя»; «възгремели мечи булатныя о шеломы хиновскыя»; «гремели кн(я)зи руския мечи о шеломы хыновскыя»; «гремят мечи булатныя о шеломы хыновскыя»; «гремят мечи о шеломы хыновьскыя». Ср. еще в «Задонщине»: «Уже бо, брате, стукъ стучить и гром гремить в славне городе Москве. То ти, брате, не стук стучить, ни гром гремить, стучить силная рать великаго кн(я)зя Ивана Дмитриевич(а), гремять удалци золочеными шеломы, черлеными щиты»

¹ В дальнейшем я привожу примеры из разных списков, чтобы показать, что разбираемые явления свойственны всем спискам — свойственны «Задонщине» как таковой.

(К-Б). И опять в том же списке К-Б: «Уже бо стук стучить и гром гремит рано пред зорею. То ти не стук стучить, ни гром гремит, кн(я)зь Володимерь Ондреевич ведет вой свои сторожевыя полкы к быстрому Дону».

Дважды под влиянием одного и того же стилистического элемента «Слова о полку Игореве» в «Задонщине» говорится: «Уж(е) брате, возвеша силнии ветри по морю на усть Дону и Непра, прилелеяшас(я) великиа тучи по морю на Рускую землю, из них выступают кровавыя зори, и в них трепещут силнии молнии» (список И-1 и др.); и еще раз: «Тогда бо силнии тучи съступалис(я) въместо, силнии молнии, громи гремели велице. То ти съступалис(я) руский с(ы)н(о)ве с поганьми татары за свою обиду, а в них сияють доспехы золочеными, гремели кн(я)зи руския мечи о шеломы хыновскыа» (список И-1 и др.). Сравните другие повторения однородных элементов в «Задонщине» (цитирую по списку И-1): 1) «хотят наступати на Рускую землю»; 2) «поганьи поля наступают»; 3) «поганья бо поля наша наступают»; 4) «тогда княв(ь) великии поля наступает».

Изучая эти стилистические повторения в «Задонщине», мы должны обратить внимание на два обстоятельства: 1) повторения касаются только тех стилистических элементов, которые так или иначе связаны со «Словом», что само по себе свидетельствует о том, что это повторения, типичные для подражаний (подражатель, воспроизводя форму оригинала, обращает внимание на наиболее яркие особенности его стиля и вводит их в свое произведение механически, не замечая их повторений); 2) повторения эти не несут художественной функции, напротив, они разрушают художественность произведения, противоречат его замыслу. Отметить это последнее обстоятельство очень важно, так как отдельные редкие повторения есть и в «Слове о полку Игореве», но в этом последнем все они несут художественную функцию и могут быть определены терминами поэтики (единоначатия, рефрены и пр.) Стилистически «Задонщина» беднее, чем «Слово». Все поэтические обороты «Задонщины» имеют соответствие в «Слове», и несколько — в фольклоре. Между тем в «Слове» есть очень много стилистических оборотов, однородных со всем строем стиля «Слова», но не находящих прямых соответствий в «Задонщине».

Кроме общей стилистической бедности «Задонщины» сравнительно со «Словом о полку Игореве», может быть отмечена и большая бедность отдельных образов «Задонщины» по сравнению с аналогичными, связанными с ними образами «Слова». Например, в «Слове»: «Черна земля под копыты костью была посеяна, а кровию поляна: тугою въздоша по Руской земли». В «Задонщине» этот образ остался без «всходов»: «Черна земля под копыты костью татарскими поля насеяша, кровью земля пролита» (И-1; ср.: У, С); «Тогда поля костью насеяны, кровью полиано» (К-Б).

Не доведен до конца в «Задонщине» и сложный образ пира-битвы, где храбрые русичи — хозяева, а враги — сваты. Не доведен до конца в «Задонщине» образ битвы-жатвы на Немиге. Сокращены в «Задонщине» образы плача Ярославны; осталось только обращение к реке (в «Слове» — к Днепру, в «Задонщине» — к Дону и Москве), исчезли из плача обращения к ветру, к солнцу. Нет полета Ярославны везицею по Дунаю. И т. д.

Обеднение образа очень часто в «Задонщине» происходит потому, что образ изъят из контекста, выхвачена только одна какая-то его часть. В «Слове» сказано о Всеволоде Буй Туре: «Яр Туре Всеволоде! стоиши на борони, прыщещи на вои стрелами, гремлещи о шеломы мечи харалужными! Камо, Тур, поскочяше, своим златым шеломом посвечивая, тамо лежат поганья головы половецкыя». И это только часть картины, рисующей Всеволода — его сильный и мужественный образ, выдержанный в героических, гиперболизированных тонах. В «Задонщине» от всего этого осталась только бессмысленная фраза: «Въстал уж(е) тур оборен» (И-1) или «Уже бо ста тур на оборонь» (У) и отдельные, перенесенные на Владимира Андреевича фразы: «Воскликнул княз Володимер Андреевич, а скокаша на коне по рати поганых татар, своим конем борздым поездаючи, золотым поспехом посвечаючи. Гримят мечи булатныя об шеломы татарския» (С). Несомненно имело место обеднение и «растворение» образа Всеволода в «Задонщине».

* * *

«Задонщина» содержит соответствия «Слову» не только в отдельных формулах, выражениях и образах, но и в последовательности изложения событий.

И в «Слове» и в «Задонщине» после вступления, в котором упоминается Боян, переходят к описанию сборов войска и похода. Характеристика Игоря Святославича и Всеволода Буй Тура соответствует характеристике Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича. В «Слове» сражений два: первое — победоносное, второе — оканчивающееся поражением. В «Задонщине» сражение одно, но в нем два момента: первый неудачен для русских, второй несет победу. Сон Святослава и его «золотое слово» соответствуют в «Задонщине» увещательному слову Дмитрия Ивановича и описанию предзнаменований. Плач Ярославны соответствует в «Задонщине» нескольким плачам боярынь по убитым. Бегство Игоря из плена до известной степени соответствует бегству Мамае, диалог Гзака и Кончака, их досада — досаде татар в «Задонщине» и словам фрягов о Мамае.

Если мы разберем композицию обоих произведений, то заметим, что композиция «Задонщины» значительно менее сложна, чем композиция «Слова». Композиция «Задонщины» не перебита историческими воспоминаниями и лирическими размышлениями,

она гораздо проще. Однако художественное значение общих элементов в композиции обоих произведений различно. В «Слове» каждый элемент композиции тверже и определеннее выполняет свою художественную функцию.

Рассмотрим прежде всего вступление. Вступление в «Слове» — это обычное для приподнятых ораторских, житийных и повествовательных произведений размышление о выборе стилистической манеры, в которой должно вестись все последующее повествование, определение своего отношения к литературной манере предшественника. Такие вступления мы встретим в проповедях Кирилла Туровского,¹ в Хронике Константина Манассии (дважды)² и в других оригинальных и переводных произведениях Древней Руси. В связи с этим размышлением следует рассматривать в «Слове» и весь пассаж о Бояне. Автор «Слова» рассуждает — следовать ли ему или не следовать за стилистической манерой старого певца Бояна. Здесь все ясно и художественно целесообразно. В «Задонщине» тоже появляется Боян, но появление его не мотивировано. В Кирилло-Белозерском списке, где текст о Бояне сохранился в наибольшей полноте, говорится только следующее: «Поидемь, брате, в полуночную страну жребии Афетову с(ы)на Ноева, от него же родися Русь преславная. Отголе въздемь на горы киевскыя. Первее всех вшед восхвалимь ведаго Бояна в городе в Киеве, гораздо гудца. Тои бо веции Боян воскладая свои златыя персты на живыя струны, пояше славу рускымь кн(я)земь, первому кн(я)зю Рюрику, Игорю Рюрикович(ю) и С(вя)тославу Ярославичю, Ярославу Володимировичю, восхваляя их песни и гуслеными буиньми словесы на рускаго г(о)с(поди)на кн(я)зя Дмитриа Иванович(а) и брата его кн(я)зя Володимера Ондреевич(а), зане же их было мужество и желание за землю Русьскуюю и за веру хр(и)стианьскуюю».

В списке И-1 самое имя Бояна искажено, но сохранена та же мысль: автор приглашает взойти с ним на горы Киевские, помянуть первые времена и похвалить киевского «гораздатого гудца» «веда боинаго» (может быть, «боярина»), который воскладал свои персты на вещие струны и пел славу князьям древним. Похвалы Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу этот «гораздый гудец» в списке И-1 не поет. В списке У мотив выбора стиля дальнейшего повествования как будто бы имеется, хотя и очень неясен, но этот мотив выбора стиля полностью отделен от похвалы Бояну, значение которой все же остается непонятным. То, что ясно в «Слове», в

¹ Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРА, т. XV. М.—Л., 1958. с. 340, 344.

² Cronica lui Constantin Manasses, traducere mediobulgară. Text și glosar de Ioan Bogdan. București, 1922, p. 1, 36.

«Задонщине» загадочно и непонятно. Объясняет «Задонщину» только вступительная часть «Слова».

В «Слове» имеется, как известно, один плач Ярославны, и кратко говорится о плаче русских жен. Композиционная роль этих плачей в «Слове» совершенно четкая. Большой плач Ярославны предшествует бегству Игоря. Природа как бы откликается на плач Ярославны и помогает бежать Игорю. Сам Бог укавывает Игорю путь на Русскую землю смерчами, идущими от моря. Плач же русских жен вставлен в общую картину страданий Русской земли в целом. Ни тот, ни другой плачи не повторяют друг друга. Иное в «Задонщине»: там плачет Микулина жена Марья, затем непосредственно после нее Федосья — жена Ивана или Тимофея Волуевича, за нею — Андреева жена Марья и Михайлова жена Оксенья, после — жены коломенские. Плачи всех этих жен коротки, в целом повторяют друг друга и сохраняют из плача Ярославны «Слова» только обращения к рекам (в «Задонщине» — к Дону и к реке Москве). Строго связанные в «Слове» с обращением к Днепру, обращения Ярославны к солнцу и к ветру в «Задонщине» не отразились. Впечатление от плачей ослаблено этой «многоголосостью», краткостью их упоминаний и прозаичностью повторений одного и того же. В «Задонщине» плачи как бы соединены с перечислением вдов убитых. Это как бы дополнение к списку павших. «Делопроизводственная» манера автора «Задонщины» сказывается и здесь.

Все обращение Игоря Святославича к воинам, к князьям, обращение Всеволода Буй Тура, обращение Святослава в «золотом слове» имеют внутреннюю мотивировку. Эти обращения вызваны конкретными обстоятельствами. Игорь обращается к своей дружине и к князьям во время солнечного затмения, чтобы поднять их упавший дух. Всеволод Буй Тур обращается к Игорю, который его дожидался, чтобы сообщить ему о своей готовности и о готовности своих воинов. Святослав рассказывает свой сон боярам, чтобы те его разгадали. «Золотое слово» Святослава и обращение к русским князьям имеют целью побудить князей выйти на защиту Русской земли. Обращение к каждому князю в этом «золотом слове» вполне конкретно указывает, почему должен встать князь за родину, напоминает ему о его силе, храбрости, чести и долге. Иной характер носят речи князей в «Задонщине». Князья русские, уже съехавшись к Дмитрию Ивановичу «на пособь», заверяют его, что выедут с ним против татар (списки К-Б, И-1, У). Затем Дмитрий Иванович обращается к уже собравшимся русским князьям с призывом защищать Русскую землю (списки К-Б, И-1). Затем обращаются Владимир Андреевич и Дмитрий Донской, подбадривая друг друга выступить против татар, хотя никаких ни внешних, ни психологических препятствий к этому выступлению, казалось бы, уже нет (списки А, И-1, С, У).

Еще одна особенность прямой речи в «Задонщине»: стиль и характер устного слова в ней утрачены. Обращения содержат элементы книжности, невозможные в устных выступлениях. В этом их разительное отличие от прямой речи в «Слове», сохраняющей в строгом соответствии с литературной традицией XI—XIII вв. либо характер воинских речей, либо характер ораторских обращений (в «золотом слове» Святослава), но никогда не включающей книжных элементов.

Разительная особенность «Задонщины» — хронологическая непоследовательность. Эта непоследовательность не входит в художественный замысел автора; в крупном плане события развиваются последовательно: сперва сборы войска, затем первая половина сражения — неудачная, после вторая — удачная, победа, затем бегство Мамая. Однако в частных случаях эпизоды никак не следуют друг за другом: они выхвачены, перемешаны, автор переходит от более поздних эпизодов боя к более ранним, возвращается к тем же эпизодам, не выдерживая переходов к следующему. В отдельных случаях изображение событий топчется на месте. Логика повествования нарушается.

Перед нами как бы некоторые пробы, подгонки описания битвы на Дону к стилистическим средствам «Слова» без соблюдения строгого порядка. Так, например, в списке Ундольского князя Дмитрий Иванович и Владимир Андреевич сперва (еще до своего соединения у Коломны) «устанавливают» «храбрых воевод в Руской земле», затем упоминают прадеда своего Владимира Киевского, затем говорится о разных событиях в Русской земле, после — о новгородцах, собирающихся у Святой Софии, затем — о сборах русских князей, говорящих почему-то о том, что татары стоят у Дуная и одновременно — на реке Мечи, «между Чюровым и Михайловым». Затем следует обращение Дмитрия Ивановича к Владимиру Андреевичу и литовским князьям. После передаются слова Андрея Ольгердовича и довольно пространная речь к нему Дмитрия Ивановича, в которой он предупреждает о готовящемся сражении на речке Непрядве, «между Доном и Днепром». Снова говорится о том, что татары идут между Доном и Днепром и что серые волки татары «хотят на Мечи поступити в Рускую землю». После лирических излияний следует сообщение о том, что Дмитрий Иванович выступил в поход и одновременно выступает Владимир Андреевич. Приводится новый диалог Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича, в котором они описывают свои войска. Затем говорится о битве, и при этом битва изображается как победа, и сообщается о ее всесветной славе. Упоминается, что бились войска с утра и до полудня в субботу на Рождество Богородицы. Вслед за этим описанием победы неожиданно говорится о поражении и о потерях русских в первой половине битвы. После этого сообщается об опустошении Рязанской земли, которое произошло значительно раньше, о плаче княгинь, боярынь

и воеводских жен по избитым, приводится и плач коломенских жен. Затем новый неожиданный переход — мысль автора возвращается к теме победы: говорится, что «того же дни в субботу» посекали христиане поганые полки на поле Куликовом, приводятся ободряющие речи Владимира Андреевича и Дмитрия Ивановича. Русские войска наступают, татары бегут, и «уже бо ста тур на оборонь» (последняя фраза, варьирующая в разных списках, непонятна).

Отсутствие строгой хронологической последовательности и немотивированность переходов от одной темы к другой обращают на себя внимание и в той части «Задонщины», которая сохранилась в Кирилло-Белозерском списке. Там, например, «чюдно стяги стоять у Дону великого» раньше, чем войска выступают к Дону, раньше, чем Владимир Андреевич повел свои сторожевые (передовые) полки к Дону, и раньше, чем вступил Дмитрий Иванович «во свое влатое стремя». Приглашение жаворонку воспеть славу Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу предшествует битве. Съехавшиеся к Дмитрию Ивановичу князья говорят ему: «уже погании татарове на поля на наши наступают» — раньше, чем автор сообщает о выступлении Мамаю. Весть о битве разносится по «рожнымь землямь», «за Волгу, к Железнымь вратомь, к Риму, до Черемисы, до Чяхов, до Ляхов, до Устюга поганых татар за дышущеем моремь» раньше, чем кончилась сама битва, — перед эпизодом, в котором Ослябя предсказывает гибель Пересвета в будущем поединке. Сами диалоги и речи князей произносятся не в конкретной обстановке, а как бы вне пространства и времени. Герои обращаются друг к другу разделенные расстоянием. Ясно, что временная последовательность и в кирилло-белозерском тексте соблюдается только в самых общих чертах. В основном же и в данном варианте «Задонщины» существует не последовательность событий, а последовательность отдельных речей, образов, стилистических формул, определяемая в значительной степени их последовательностью в «Слове».¹

В самом деле, обратим внимание на следующее. Положение плача жен и вдов в «Задонщине» как бы в середине битвы объясняется, несомненно, тем, что плач русских жен в «Слове» занимает срединное положение в произведении. «Слава руская» звенит «по всей земли русской» (И-1, ср.: К-Б, У, С) еще до

¹ Я уже не говорю о таких непоследовательностях в Кирилло-Белозерском списке: счастливые знамения как бы повисают в воздухе, не будучи подкреплены рассказом о конечной победе русских; без рассказа о победе остается немотивированной и слава, которую поет жаворонок. Эта непоследовательность объясняется не «поэтикой подражаний», а тем, очевидно, что «Задонщина» в Кирилло-Белозерском списке, вопреки утверждениям чешского исследователя Я. Фрчека, рассматривавшего ее как особое, цельное произведение, дошла до нас без окончания. Но это предмет текстологического исследования списков «Задонщины», а не вопрос поэтики самого произведения.

битвы, так же как и в «Слове», но в «Слове» она относится к Святославу и помещена на месте — там, где говорится о его прошлых победах. Отдельные речи Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича также следуют тому порядку изложения, который существует в их образце — в «Слове». Хронологическая путаница с выступлением русских войск и татар (реально, как известно, татары во главе с Мамаем выступили первыми и вызвали этим ответные сборы войска и выступление войска навстречу татарам) объясняется тем, что в «Слове» первыми выступили русские и только в ответ на поход Игоря стали собираться половцы.

* * *

Поскольку подражание внешне зависит от оригинала, относящегося к другому времени и посвященного другому содержанию, в подражании всегда оказываются различные несоответствия новому содержанию и «остатки» произведения, послужившего оригиналом. Появляются в нем, в том или ином виде, различные несоответствия своему времени — языку, исторической действительности, литературной традиции.

В «Задонщине» таких «остатков» «Слова о полку Игореве» очень много. Но немало таких «остатков», которые в «Задонщине» совсем неуместны и могут быть понятны только с помощью «Слова».

Прежде всего в «Задонщине» (в списке У) сохранилось название небольшой реки, на которой происходила битва Игоря Святославича с половцами, — Каялы. Эта река упоминается только в «Слове» и только в летописном рассказе Ипатьевской летописи о том же походе Игоря, о котором повествует и «Слово». И это понятно, но в «Задонщине» эта река, которая ни в каких исторических источниках более не встречается, упомянута без особой связи с содержанием «Задонщины».

Ярославна, как известно, плакала по своему муже Игорю, находившемуся в плену, молила о его возвращении из плена, просила Днепр прилелеять его к себе: «Възлелей, господине, мою ладу къ мне, а бых не слала к нему слез на море рано». В «Задонщине» русские жены плачут в сходных выражениях по убитым, никто из их мужей не попал в плен, и тем не менее до жен доходят «поломяные вести», или «полоняные» (список И-1), то есть вести о плене,¹ а самые жены названы «поломяные», то есть «полоняные жены» — жены пленников. Ясно, что автор «Задонщины» был в данном случае под впечатлением событий «Слова о полку Игореве», а не Куликовской победы.

¹ Ср. в Псковской первой летописи под 1509 г.: «И переняше псковичи полоняную свою весть от Филипа» (известие о захвате в плен посадников псковских и других псковичей).

В «Задонщине» жена Микулы Васильевича так же, как Ярославна, просит Днепр, просит Дон прилелеять к ней ее мужа, хотя муж ее не пленен, как Игорь, а убит, и по Дону нет пути для возвращения в Москву (списки И-1, И-2, У, С). Ясно, что плач Ярославны в «Слове» первичен, а плач вдовы Микулы Васильевича в «Задонщине» — это неудачная его переделка.

В «Слове» понятны все упоминания рек: Дона, за который, согласно летописи, ходили на половцев русские войска Игоря, Днепра — центральной водной артерии тогдашней Киевской земли, Дуная, где еще находились в XII в. русские поселения. Но в «Задонщине» настойчивые упоминания Днепра, находившегося в сотнях верст от владений московского князя, и Дуная (в списке У) совершенно непонятны. Они могут быть объяснены только как следы «Слова».

В «Задонщине» говорится, что московский князь может «веслы Непру запрудити». Это могущество московского князя на Днепре непонятно. Но оно становится понятным, если вспомнить, что в «Слове» Всеволод Суздальский может «Волгу веслы раскропити», где он действительно одержал победу над волжскими булгарами в 1183 г.

В XIV в. центр Золотой Орды находился на Волге, и именно оттуда шли на Русь татары, но в «Задонщине» татары Мамай идут не от Волги, а от Черного моря, из пространства между Доном и Днепром. Это движение татар в «Задонщине» от берегов Черного моря, из района между устьями Дона и Днепра, может быть понято только в связи со «Словом» — именно оттуда, от обычного района своих зимних кочевий в XII в. двигались навстречу войску Игоря половцы (ср. в «Слове»: «...чръныя тучя с моря идут»; «се ветри, Стрибожи внуци, веют с моря стрелами» и пр.).

Стоит упомянуть и о таком географическом несоответствии в «Задонщине». В «Слове», в обращении Ярославны к Днепру, говорится, что он «пробил» каменные горы сквозь землю Половецкую, и Днепр действительно пробивает каменные пороги в том как раз месте, где степные народы чаще всего нападали на русские ладьи. Это было самое опасное место земли Половецкой. В «Задонщине», в плаче русских жен, говорится несколько иначе: «Доне, Доне, быстрая река, прирыла еси горы каменныя, течеша в землю По(ло)вецкую» (ср. И-1 и др.).¹ Но Дон на своем пути не встречает порогов, а любой крутизны правый берег еще не позволяет сказать, что река «прирыла (прорыла) каменныя горы». Каменными были только пороги на Днепре. Следовательно, и здесь в «Задонщине» явная несообразность, объясняемая механичностью заимствования из «Слова».

¹ В списке К-Б несколько иначе: «Доне, Доне, быстрыи Доне, прошел еси землю Половецкую, пробил еси берези хараужныя», но что такое «берези хараужныя» или «харалужныя» — совершенно неясно: это одно из тех «темных мест», которыми полны все списки «Задонщины».

В XII в., во времена Игоря Святославича, было естественно сказать о его войске и его сподручных князьях, что храброе гнездо Ольговичей «не было обиде порождено ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный ворон, поганый половчине». Игорь Святославич был первым русским князем, попавшим в плен к степным врагам русских. До того русские князья «Ольговичи» никогда не были «ивобижены» половцами. Но то же самое сказать после полутора-растолетнего еще не кончившегося золотоордынского ига в XIV и в XV вв. о всех русских князьях было совершенно невозможно. Между тем в «Задонщине» великий князь Дмитрий Иванович говорит: «Братия и кн(я)ви руские, гнездо есмя были великого кн(я)зя Владимира Киевскаго, не в обиде есми были по рождению ни ястребу, ни кречату, ни черному ворону, ни поганому сему Момаю» (список У, ср. К-Б, И-1, С). Ясно, что и эта несообразность получилась в результате механической подражательности «Задонщины».

В «Задонщине» постоянно говорится о «половцах», о «половедком поле» и «половедкой земле». Конечно, в конце XIV—начале XV в. татары отождествлялись с половцами, но, тем не менее, нельзя не признать, что название народа половцев их собственным именем — половцы — более естественно, чем настойчивое название половцами другого народа — татар, как это имеет место в «Задонщине». Половцы были врагами Русского государства в XII в., во времена «Слова о полку Игореве», но не в конце XIV в.

Дважды повторенный в «Слове» лирический рефрен: «О Русская земле! Уже за шеломянемь еси» (то есть «О Русская земля! Уже ты скрылась за холмом!») уместнее в «Слове», чем разрывающая текст «Задонщины» не совсем ясная по смыслу фраза: «Земля еси Русская, как еси была доселева за ц(а)ремь за Соломоном, так буди и н(ы)неча за кн(я)земь великим Дмитриемь Ивановичемь» (список К-Б, ср. И-1, У, С). Даже если принять объяснение А. Мавона, что под Соломоном здесь следует разуметь библейского царя Соломона, якобы бывшего владельца Русской земли по «Повести о граде Иерусалиме», — текст «Задонщины» и самая логика появления этого места в «Задонщине» без «Слова о полку Игореве» остаются непонятными. В самом деле, в «Слове» говорится об углублении русского войска в степь, затем о грозных приметах несчастья; воспоминание о родине, скрывшейся за пограничным холмом, как бы продолжает эту тревогу, пронизывающую весь рассказ «Слова» в данном месте. Тревога нарастает, приближаются враги, и снова скорбный рефрен раздается в «Слове». В «Задонщине» фраза о Соломоне как бы предсказывает счастливый поворот в судьбе Русской земли: Дмитрий Иванович заступит собой в будущем царя Соломона, но ведь по «Повести о граде Иерусалиме» имя Соломона отброшено в далекое, библейское прошлое. «Заступить» собой иудейского царя Соломона в Русской земле Дмитрий никак не мог.

Замена «шеломени» на «Соломона» может быть объяснена в «Слове о полку Игореве» псковской шепелявостью, скаывывающей и в других местах «Слова», но никакой шепелявостью нельзя объяснить обратного — мены «с» на «ш», Соломона на «шеломя», если бы «Слово» следовало за «Задонщиной», а не наоборот.

Как известно, в «Слове» широко отражено древнерусское двоеверие. Это двоеверие скаывывается, в частности, в одушевлении природы. С этой стороны понятна и понижающая от жалости трава и склоняющиеся в печали деревья («ничуть трава жалоцями, а древо съ тугою къ земли преклонилося»), но в «Задонщине» все следы язычества и двоеверия вытравлены, и поэтому диссонансом кажется заявление автора о том, что «трава кровю пролита, а дрeвеса к земли тугою преклонишас(я)» (список И-1, ср.: У, С).

Странным остатком двоеверия в «Задонщине» является и «диво», то кличущее под саблями татарскими, то, напротив, как бы находящееся на стороне татар. Это русское слово «диво» — ясный остаток тюркского божества «див», упоминаемого в «Слове».

Можно указать также на такие места в «Задонщине», которые кажутся на первый взгляд вполне «естественными», но которые тем не менее никак не могли породить соответствующего им близкого текста «Слова». Напротив, они, несомненно, явились результатом подражания «Слову».

Так, например, в «Слове» солнечное затмение встречает выступление Игоря в поход; оно служит дурным предзнаменованием: «Тогда вьступи Игорь князь в влать стремя и поеха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше». В «Задонщине» выступление князя Дмитрия Ивановича в поход описано в сходных выражениях, указывающих на то, что оба описания находятся в текстологической связи, но предзнаменование там счастливое — ведь Куликовская битва была победной: «Тогда же кн(я)зь великий Дмитрий Иванович ступи во свое влатое стремя, всед на свои борвыи конь, принимая копие в правую руку. С(о)лнце ему на встоде семтября 8 в среду на р(о)ж(е)ство пр(е)с(вя)тые б(огороди)ца ясно светить...» (список К-Б, ср. И-1, У, С). Какой же текст первоначальнее: тот ли, в котором говорится о солнечном затмении, или тот, в котором солнце ясно светит? — ясно, что тот, в котором говорится о солнечном затмении, ибо это редкое событие было в действительности. Автор «Слова», живи он в XVIII в., не мог бы, конечно, «устроить» так, что точно установленное для 1 мая 1185 года астрономами¹ затмение солнца совпало бы с соответствующим

¹ См.: Степанов Н. Таблицы для решения летописных задач на время. — Изв. Отд. русского языка и словесности АН, 1908, кн. 2, с. 127—128; Святский Д. О. Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения. — Там же, 1915, кн. 1, с. 111—112.

местом «Задонщины», где солнце в это время «ясно светит», для того, чтобы иметь возможность «перевернуть» текст «Задонщины», обратив счастливое предзнаменование куликовской победы в грозную примету поражения Игоря.

* * *

Итак, «Задонщина» — типичное для конца XIV—начала XV в. нестилизационное подражание памятнику эпохи независимости Руси — эпохи, к которой обращалась вся русская культура после куликовской победы.

Как мы видели, вопрос о типе подражания, представленного «Задонщиной», имеет прямое отношение к вопросу о подлинности «Слова о полку Игореве». Сторонники позднего происхождения «Слова о полку Игореве» утверждают, что не «Задонщина» подражала «Слову», а «Слово» было создано в конце XVIII в. как подражание «Задонщине». Забудем на некоторое время о всех несообразностях, которые получались в «Задонщине» в результате механического подражания «Слову», и задумаемся только в самый тип подражания, которое должно было бы в таком случае представлять собой «Слово о полку Игореве».

Обратим прежде всего внимание на следующее. Если мы вычеркнем из «Задонщины» все заимствования из «Слова», то в ней не останется ни одного элемента стиля, близкого к «Слову»: стилистическая близость «Задонщины» к «Слову» целиком ограничивается механическими заимствованиями. Если же мы вычеркнем из «Слова» все механически близкие элементы к «Задонщине», то оставшаяся большая часть «Слова» будет стилистически совпадать с вычеркнутой частью «Слова». Она будет как бы ее творческим продолжением. Значит, если бы «Слово» подражало «Задонщине», то оно было бы одновременно и механическим (нестилизационным) подражанием и творческим (стилилизационным) подражанием. Такой тип подражаний, вообще говоря, неизвестен. Он неизвестен ни концу XVIII в. в России, ни какому бы то ни было другому веку. Это очень важный аргумент, доказывающий первичность «Слова» по отношению к «Задонщине».

Но дело не только в этом. Автор «Слова» должен был бы убрать в своем произведении все механические повторения отдельных формул, столь характерные для «Задонщины». Он должен был бы бедные образы «Задонщины» развить в богатые образы, а наряду с этим создать и новые богатые образы, отсутствующие в «Задонщине». Он должен был бы, с одной стороны, кропотливо выбрать все однородные стилистические элементы из «Задонщины», не пропустить ни одного из них, тщательно их сберечь, развивая, а с другой стороны, создать такие же образы совершенно заново, без всяких внешних оснований со стороны текста «За-

донщины». Значит, он должен был бы одновременно и следовать тексту «Задонщины», и не следовать ему... Он должен был бы, кроме того, пропустить все «прозаизмы» «Задонщины», не воспользоваться ни одним элементом летописного стиля, столь широко отраженного в «Задонщине».

И этот сложный вид подражания должен был быть создан в эпоху, когда подражания древнерусским произведением вообще отсутствовали!

В самом деле, «Слово о полку Игореве» было открыто в обстановке, когда во множестве собирались и открывались и другие исторические документы, издавались памятники русской истории, но все эти памятники ценились прежде всего как исторические источники, а не как литературные памятники. С точки зрения вкусов классицизма они не представляли собой эстетической ценности, и предромантические настроения, начавшие овладевать обществом, не успели еще много здесь изменить. Исторические темы вошли в литературу, но они подносились читателю в антиисторическом духе патетической декламации. Эти декламации на исторические темы никогда не стилизовались под старинную или народную речь. Хорошую характеристику разработке в литературе конца XVIII в. исторической темы дает В. В. Виноградов: «Обращаясь к историческим темам, русские авторы XVIII века писали на самом деле авантюрные и философические романы, иногда с явным публицистическим уклоном в сторону современности, в сторону тенденциозного отражения мыслей и настроений текущего политического момента (ср. «Нума», «Кадм и Гармония», «Полидор» Хераскова). „Привлекательности баснословия“ и „вымыслы“ торжествовали над историческим правдоподобием. Херасков, П. Захарьин (автор «Приключений Клеандра, храброго царевича Лакедемонского»), Пракудин (автор «Валерии»), Ф. Эмин и др., при всем различии их стилей, были одинаково далеки от стремления с помощью словесно-художественных средств — хотя бы и современной литературной речи — создать исторический, этнографический или местный колорит изображаемых событий. Попытки освещения восточнославянской богатырской старины у М. Чулкова в его „Русских сказках“ (1780) и „Славенских сказках“ («Пересмешник» — 1766 г.), а также у М. Попова в „Славенских древностях“ (1770), в „Вечерних часах, или Древних сказках славян древлянских“ В. Левшина (1787) и некоторых других сочинениях второй половины XVIII в. были также полны традиционных ситуаций и стилистических форм героических поэм и рыцарских романов эпохи классицизма». ¹ Только в начале XIX в. появляются

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 516—517.

исторические произведения, черпавшие сюжеты из летописей, — сюжеты, но еще не стиль!

Не могло быть в конце XVIII в. и подражаний народной поэзии. В конце XVIII и в начале XIX в. фольклор воспринимался как нечто принадлежащее к низшему роду искусства. Фольклорные мотивы могли быть введены в сатиру, в комедию, в дружеские и шуточные песни. Народные поговорки и пословицы использовал «Письмовник» Курганова. Фольклорный язык отождествлялся с простонародным. Однако «Слово» по своей теме принадлежало к «высокой» литературе. Оно принадлежало к высоким жанрам в той иерархии литературных жанров, которые зафиксировал Ломоносов. В «Слове» изображены «геройство и высокие мысли». Оно могло восприниматься только как героическая поэма, как «песнь» и именно так было воспринято современниками (см. заглавие, данное «Слову» его первыми издателями: «Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича»). Следовательно, обращение к народной поэзии в «Слове» было необычным и непонятным. Народность «Слова», его связь с народной поэзией до Пушкина и Максимовича совершенно не воспринималась и не могла быть поэтому и введена в него воображаемым автором XVIII в.

Как понимался фольклор в конце XVIII в., отчетливо видно по обращению к фольклору в произведениях Чулкова, Попова, Левшина. Фольклор воспринимался прежде всего как просторечие, как снижение стиля, то есть прямо противоположно его художественной функции в «Слове». Фольклор использовался поэтому в сатирических журналах. Прежде всего в литературу входили пословицы, новеллистические сказки, анекдоты, песни. Во всех сборниках фольклорного материала конца XVIII в. фольклор был перемешан с произведениями нефольклорного происхождения. Вот что пишет, например, М. К. Азадовский о сборниках Левшина: «Материал левшинских сборников показывает, что автор их очень хорошо был знаком с устной поэзией; он, несомненно, знал подлинные народные былины, знал и сказки, но пользовался он этим совершенно своеобразно. Конечно, нет и речи о точной передаче народных памятников; Левшин свободно обращается с ними, соединяет разные сюжеты, соединяет сказку с былинной, подчиняя все в целом стилю западного рыцарского авантюрного романа. В его сказках встречаются и Василий Богуславич, и Добрыня Никитич, и Алеша Попович, и Чурила, и другие богатыри, однако, кроме имен, в них нет ничего от русского эпоса».¹ Иными словами, это отношение прямо противоположно отношению к фольклору «Слова о полку Игореве», где нет фольклорных имен, но есть тонкое

¹ Азадовский М. История русской фольклористики, т. 1. М., 1958, с. 67.

понимание стиля фольклора как возвышенного, где есть фольклорные образы, эпитеты, метафоры, отрицательный параллелизм, фольклорное отношение к природе — одним словом, все то, что было открыто в фольклоре через несколько десятилетий.

Характерно, что даже ранний Пушкин в своих первых произведениях недалеко ушел от этого левшинского понимания фольклора. Именно к Левшину обратился Пушкин, когда задумал свою первую поэму «Руслан и Людмила».¹

Настороженное отношение к фольклору было особенно характерно для просветителей XVIII в., для писателей, находившихся на прогрессивных позициях. М. К. Азадовский пишет: «Произведения народного творчества в их (просветителей. — Д. Л.) представлении неразрывно связаны с народным суеверием, народными предрассудками, борьба с последними включала поэтому в свою орбиту народное творчество целиком. Борьба за прогресс и культуру кажется несовместимой с пристрастием к тому, что так или иначе органически связано с некультурными массами. Народные песни, сказки, обряды в глазах просветителей являлись проявлениями народного бескультурья и невежества, а потому вызывали отрицательное или, во всяком случае, холодное отношение. Такое понимание характерно не только для русского просветительства; оно характерно для всего рационалистического просветительства в целом. У нас такие воззрения в той или иной степени разделяли Татищев, Болтин, Державин, Фонвизин, отчасти Ломоносов, Батюшков и многие другие вплоть до позднейших западников и радикалов».²

Вот почему народно-песенные основы «Слова» были совершенно не поняты ни его первыми издателями, ни первыми исследователями. Первыми, кто увидел, открыл и оценил народно-поэтические элементы «Слова», были А. С. Пушкин в 30-е годы XIX в. и М. А. Максимович. Но и Пушкин и Максимович обратили внимание далеко не на все народно-поэтические элементы «Слова».

Первые издатели обнаружили в «Слове» то, чего в нем не было, — оссианизм, указав на такие элементы этого оссианизма, которые впоследствии все «обнаружились» в открытой в 1852 г. «Задонщине» (элегический тон, слезы одного из героев-князей, вещая птица — «див», картины природы и пр.).

Правда, может возникнуть следующее возражение (и оно действительно было сделано в рецензии К. В. Пигарева на первое издание этой книги): нет ли противоречия в том, что «для русской литературы время появления стилизаций — начало XIX в.», а

¹ См.: Силовский В. В. «Руслан и Людмила». К литературной истории поэмы. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IV. СПб., 1906.

² Азадовский М. История русской фольклористики, т. 1, с. 80—81.

³ Пигарев К. Ценности прошлого — на службу будущему. — Вопросы литературы, 1968, № 7, с. 208.

пародии появляются уже в XVII в.? Ведь пародия, утверждает К. В. Пигарев, неминуемо предполагает стилизацию.³ Однако в XVII в. пародируется не индивидуальный стиль, а стилистические приметы жанра: церковная служба, роспись о приданом, документы судебного дела и пр. Индивидуальный стиль еще не пародируется. В XVII в. нет пародий ни на Симеона Полоцкого, ни на Аввакума.¹

Итак, «Задонщина» представляет собой вполне типичное для конца XIV—начала XV в. подражание произведению эпохи независимости Руси. Она относится к периоду, когда русская литература начинала медленно возрождаться после застоя, вызванного полуторавековым чужеземным игом. Произведения этого времени обращаются как к своим образцам к лучшим памятникам эпохи расцвета и независимости Руси. Но это обращение своеобразно: из старых произведений извлекаются образы, обороты речи, формулы, которые затем инкрустируются в сочинения, посвященные современности.

«Задонщина» имеет все черты нестилизационного подражания, тип которых широко представлен в древнерусской литературе.

* * *

Остановившись на метафорах-символах, стилистической симметрии, сравнениях, нестилизационных подражаниях, мы отнюдь не считаем, что этим исчерпываются художественные средства древнерусской литературы. Мы взяли лишь наиболее типичные, чтобы показать различие стилистических средств средневековья и стилистических средств нового времени.

¹ См. об этом: *Медриш Д. Н.* Индивидуальность древней литературы. — Вопросы русской литературы. Львов, 1969, вып. 1 (10), с. 85—86.

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭТИКЕТ

Феодализм времени своего возникновения и расцвета с его крайне сложной лестницей отношений вассалитета-сюзеренитета создал развитую обрядность: церковную и светскую. Взаимоотношения людей между собой и их отношения к богу подчинялись этикету, традиции, обычаю, церемониалу, до такой степени развитым и деспотичным, что они пронизывали собой и в известной мере овладевали мировоззрением и мышлением человека. Из общественной жизни склонность к этикету проникает в искусство. Изображения святых в живописи в какой-то степени подчиняются этикету: иконописные подлинники предписывают изображение каждого святого в строго определенных положениях, со всеми присущими ему атрибутами. Этикету подчинялось также и изображение событий из жизни святых или событий священной истории.

Иконографические сюжеты византийской живописи в широкой степени зависели от этикета феодального двора. Вся третья часть труда А. Грабара «Император в византийском искусстве» посвящена влиянию придворного ритуала на сложение основных иконографических типов — таких, как вход господень в Иерусалим, деисус, схождение во ад, вседержитель, восседающий на троне, и пр.¹

Помимо живописи, этикет может быть вскрыт в строительном искусстве средневековья и в прикладном, в одежде и в теологии, в отношении к природе и в политической жизни. Это была одна из основных форм идеологического принуждения в средние века. Этикетность присуща феодализму, ею пронизана жизнь. Искусство подчинено этой форме феодального принуждения. Искусство не только изображает жизнь, но и придает ей этикетные формы.

Если мы обратимся к литературе и литературному языку эпохи раннего и развитого феодализма, то и тут обнаружим ту же склонность к этикету. Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой.

В самом деле, В. О. Ключевский подобрал довольно много формул, якобы специально присущих житийному жанру.²

¹ Grabar A. L'Art impérial et l'art chrétien. — In: Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936.

² См.: Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

А. С. Орлов сделал то же самое для жанра воинской повести.¹ Нет нужды перечислять эти формулы; они хорошо известны каждому специалисту: «за руки ся емлюще сечаху», «по удолиям кровь течаше, яко река», «стук и шум страшен бысть, аки гром», «бьяшеса крепко и нещадно, яко и земли постонати», «и поидоша полци, аки борове» и т. д. Однако ни А. С. Орлов, ни В. О. Ключевский не придали значения тому обстоятельству, что и житийные формулы и воинские формулы постоянно встречаются вне житий и вне воинских повестей, например в летописи, в хронографе, в исторических повестях, даже в ораторских произведениях и в посланиях. И это весьма важно, ибо не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь. Именно предмет, о котором идет речь, требует для своего изображения тех или иных трафаретных формул. Раз речь заходит о святом — житийные формулы обязательны, будет ли о нем говорить в житии, в летописи или в хронографе. Эти формулы подбираются в зависимости от того, что говорится о святом, о каком роде событий повествует автор. Точно так же обязательны воинские формулы, когда рассказывается о военных событиях — независимо от того, в воинской повести или в летописи, в проповеди или в житии. Есть формулы, применяемые к выступлению в поход своего князя, другие — в отношении врага, формулы, определяющие различные моменты битвы, победу, поражение, возвращение с победой в свой город и т. п. Воинские формулы могут встречаться в житии, житийные формулы — в воинской повести, те и другие — в летописи или в поучении. Легко убедиться в этом, пересмотрев любую летопись: Ипатьевскую, Лаврентьевскую, одну из новгородских и др. Один и тот же летописец не только применяет различные формулы — житийные, воинские, некрологические и т. д., но и по несколько раз меняет всю манеру, стиль своего изложения в зависимости от того, пишет ли он о сражении князя или о его смерти, передает ли содержание его договора или рассказывает о его женитьбе.

Но не только выбор устойчивых стилистических формул определяется литературным этикетом, — меняется и самый язык, которым автор пишет. Легко заметить различия в языке одного и того же писателя: философствуя и размышляя о бренности человеческого существования, он прибегает к церковнославянизмам, рассказывая о бытовых делах — к народнорусизмам. Литературный язык отнюдь не один. В этом нетрудно убедиться, перечитав

¹ См.: Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). — Чтения в Обществе истории и древностей российских, 1902, кн. IV, с. 1—50; Он же. О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVIII вв. — Изв. Отделения русского языка и словесности АН, 1908, т. XIII, кн. 4 и др.

«Поучение» Мономаха: язык этого произведения «трехслоен» — в нем есть и церковнославянская стихия, и деловая, и народно-поэтическая (последняя, впрочем, в меньших размерах, чем первые две). Если бы мы судили об авторстве этого произведения только по стилю, то могло бы случиться, что мы приписали бы его трем авторам. Но дело в том, что каждая манера, каждый из стилей литературного языка и даже каждый из языков (ибо Мономах пишет и по-церковнославянски и по-русски) употреблен им, со средневековой точки зрения, вполне уместно, в зависимости от того, касается ли Мономах церковных сюжетов, или своих походов, или душевного состояния своей молодой снохи.

Для вопроса об этикете чрезвычайно важно положение Л. П. Якубинского, что «церковнославянский язык Киевской Руси X—XI вв. был ограничен, отличался от древнерусского народного языка не только в действительности... но и в сознании людей».¹ В самом деле, наряду с бессознательным стремлением к ассимиляции церковнославянского и древнерусского языка следует отметить и противоположную тенденцию — к диссимиляции. Именно этим объясняется то обстоятельство, что церковнославянский язык, несмотря на все ассимиляционные процессы, дожил до XX в. Церковнославянский язык постоянно воспринимался как язык высокий, книжный и церковный. Выбор писателем церковнославянского языка или церковнославянских слов и форм для одних случаев, древнерусского — для других, а народнопоэтической речи — для третьих был выбором всегда сознательным и подчинялся определенному литературному этикету. Церковнославянский язык неотделим от церковного содержания, народно-поэтическая речь — от народнопоэтических сюжетов, деловая речь — от деловых. Церковнославянский язык постоянно отделялся в сознании писателей и читателей от народного и от делового. Именно благодаря сознанию, что церковнославянский язык — язык «особый», могло сохраняться и самое различие между церковнославянским языком и древнерусским.

Мне представляется неправильным говорить о едином литературном языке Древней Руси, выделяя в этом литературном языке церковно-книжный стиль или, более осторожно, книжно-словенский тип (В. В. Виноградов).² Литературный язык Древней Руси не только не был единым, но он не был и одним. Литературных языков в Древней Руси было два: церковнославянский (как на западе латинский, а на востоке — санскрит, арабский, персидский, вень-янь) и древнерусский литературный язык. Только в последнем можно выделять различные типы и стили. Церков-

¹ Якубинский Л. П. История древнерусского языка. М., 1953, с. 102—103.

² См.: Виноградов В. В. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958, с. 111.

нославянский же язык, который возник на основе старославянского, был общим литературным языком восточных и южных славян¹ (а также румын). Нельзя думать, что в литературных языках древнерусском, древнесербском, древнеболгарском, а также в среднесербском и среднеболгарском были «стили» и «типы» церковно-книжные. Но легко заметить, что в едином церковнославянском языке, имевшем единую базу литературных памятников у восточных и южных славян, были различные национальные изводы.² Только сознанием того, что церковнославянский язык представляет собой особый язык при наличии общих для всех южных и восточных славян памятников, списки которых переходили из страны в страну, можно объяснить общность и устойчивость этого языка при всех его национальных изводах.

Судьбы обоих литературных языков Древней Руси были совершенно различны. Они не только обладали различными стилистическими функциями. Церковнославянский язык, по происхождению своему древнеболгарский, был общим языком для многих славянских стран, с которыми Древняя Русь находилась в постоянном книжном общении. Можно говорить о русской рецензии (варианте) церковнославянского языка, о рецензиях сербской, болгарской, румынской и рассматривать их изменения по векам. Однако надо при этом не упускать из вида, что церковнославянский язык как целое находился в постоянном внутреннем интенсивном взаимодействии и по вертикали и по горизонтали: воздействие языка памятников прошлых эпох постоянно сказывалось на языке памятников новых; произведения, написанные на церковнославянском языке в одной из славянских стран, перемещались в другие страны. Отдельные, особенно авторитетные произведения сохраняли свой язык на много столетий. На них равнялись по языку и новые произведения во всех странах. В этом своеобразие истории церковнославянского языка, традиционного, устойчивого, малоподвижного. Это был язык традиционного богослужения, традиционных церковных книг. Книги богослужебного и церковного характера первых веков славянской письменности были такими же образцами, как прориси и сколки в иконописании.

Русский литературный язык, напротив, не имел таких образцов. Он был связан с живым, устным языком канцелярий, судебных учреждений, официальной политической и общественной жизни. Деловой язык менялся значительно живее церковнославянского.

¹ См.: Толстой Н. И. К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян. — Вопросы языкознания, 1961. № 1.

² См.: Исаченко А. В. К вопросу о периодизации истории русского языка. — В кн.: Вопросы теории и истории языка. Сборник статей в честь проф. Б. А. Ларина. Л., 1963, с. 152—154.

Представляет очень большой интерес вопрос: что было сильнее в этом русском литературном языке — традиция письменная или традиция устная, с которой он был связан.

По своим типам (в разной сфере употребления, в различных областях, в своих хронологических различиях) русский литературный язык был гораздо разнообразнее, чем язык церковнославянский, менее устойчив, менее замкнут. Он не имел той неподвижной базы «образцов», которой обладал язык церковнославянский. В нем не было стремления к «самоочищению» от чуждых форм. Он не в такой мере осознавался как явление определенного, высокого стиля. Напротив, стили в русском литературном языке могли быть различными: достаточно сравнить язык первой новгородской летописи с языком «Русской Правды», Галицко-Волынской летописи с языком «Моления Даниила Заточника». Однако, при всем разнообразии своих стилей, по своей системе (грамматической, фонетической, лексической) это был все же один язык, отличный от языка церковнославянского.

Оба литературных языка Древней Руси — русский и церковнославянский — находились в постоянном взаимодействии. Литературный этикет требовал иногда быстрых переходов от одного языка к другому. Эти переходы совершались порой на самых коротких дистанциях — в пределах одного произведения. Но взаимодействие литературных языков не было равноправным. Церковнославянские формы и слова переходили в русский литературный язык «навсегда», получали здесь стилистические оттенки и смысловые нюансы (движение здесь совершалось от стиля к смыслу), они постоянно обогащали русский литературный язык. Обратное воздействие было иным. Отдельные проникновения русского литературного языка в церковнославянский систематически ивгонялись из последнего.

Средневековые книжники резко ощущали различие письменного языка и устного. Поэтому нельзя себе представлять письменный русский литературный язык как простую письменную фиксацию койне, общего языка различных административных центров. Это была какая-то мало еще ясная для нас трансформация устного языка — трансформация, в которой были какие-то свои правила и свой этикет. Тем не менее культура устной речи в письменном литературном русском языке явственно давала себя знать. В свое время я пытался вскрыть устные основы русского литературного языка XI—XII вв.¹

¹ См.: Лихачев Д. С. Русский посольский обычай XI—XIII вв. — Исторические записки. М., 1946, т. 18; Он же. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве». — В кн.: Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950. Отмечу попутно, что в этих статьях я имел в виду именно древнерусский литературный язык (по преимуществу язык летописей и «Слова о полку Игореве»), отличный от лите-

Письменный литературный русский язык был связан не только с койне важнейших административных центров Руси. В одной из своих разновидностей он трансформировал и переносил в письменность язык устной народной поэзии, обладавший особой стилистической функцией и владевший своими поэтическими формулами и поэтической лексикой. В этой своей разновидности русский литературный язык был так же, как и церковнославянский язык, поэтически приподнят под языком обыденным. Эта разновидность русского литературного языка не имела «сплошного» развития от XI в. до XVII в. включительно. Разновидность эта давала себя знать то в «Поучении» Мономаха, то в Ипатьевской летописи, то в «Слове о погибели Русской земли», то в «Повести о разорении Рязани Батыем», но больше всего она представлена в «Слове о полку Игореве», отразившись через последнее в «Задонщине». В XVII в. язык устной народной поэзии вошел в литературу через «Повести об Азове», «Повесть о Сухане», «Повесть о Горе Злочастии» и другие поэтические произведения демократической литературы.

Все изложенное обусловило собой крайнюю сложность развития языка литературы в Древней Руси с ее двумя литературными языками — церковнославянским и русским, из которых последний обладал еще несколькими типами.¹

Любопытно, что при всей устойчивости сознания «особности» церковнославянского языка содержание этого сознания менялось. До XVII в. церковнославянский язык был прежде всего языком церковным, но в XVIII и XIX вв. отдельные церковнославянизмы «секуляризировались», они стали признаком высокого, поэтического языка вообще. До XVIII в. всякий торжественный стиль был до известной степени окрашен церковностью. Поэтому даже светские торжественные сюжеты, изложенные в памятниках древнерусской литературы церковнославянским языком, приобретали этот церковный характер. В XVIII в. церковнославянский язык мог уже употребляться для чисто светских сюжетов, не окрашивая их церковностью. Точно так же менялось представление об «особности» делового языка. Было бы чрезвычайно важно изучить в будущем историческую изменимость содержания этого сознания «особности» того или иного языка.

ратурного языка церковнославянского. Нет оснований считать меня последователем взглядов С. П. Обнорского, как это предполагает В. В. Виноградов (Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958, с. 3).

¹ Как отмечает В. В. Виноградов, язык литературы не есть еще литературный язык.

Итак, употребление церковнославянского языка явно подчинялось в средние века этикету, церковные сюжеты требовали церковного языка, светские — русского.

Этот средневековый этикет в употреблении соответствующего языка или стиля языка наблюдался не только на Руси. Он еще значительнее в средневековых литературах многих других стран. Вот почему нам, вслед за Л. П. Якубинским, представляется неправильным следующее положение А. А. Шахматова, занимающее центральное место в его концепции происхождения и развития русского литературного языка: что церковнославянский язык с первых же лет своего существования на русской почве стал «неудержимо ассимилироваться народному языку, ибо говорившие на нем русские люди не могли разграничить в своей речи ни свое произношение, ни свое словоупотребление и словоизменение от усвоенного ими церковного языка».¹ Нет нужды приводить примеры сознательного стремления к разграничению церковнославянского и русского языка, церковнославянских и русских форм, стремления задержать ассимиляцию. В основе всех этих стремлений лежат требования литературной обрядности, подчиняющие себе соображения стилистического порядка.

* * *

Требования литературного этикета порождают стремление к разграничению употребления церковнославянского языка и русского во всех его разновидностях; эти же требования вызывают появление различных формул — воинских, житийных и пр. Однако литературный этикет не может быть ограничен явлениями словесного выражения. В самом деле, не все из того, что было отмечено А. С. Орловым в качестве словесных формул, является действительно явлением только словесным. Так, например, среди различных «воинских формул» А. С. Орлов упоминает «помощь небесной силы» русскому войску, эта помощь может осуществляться по-разному: враги то «гонимы гневом Божиим», то «гневом Божиим и святой богородицы»; иногда бог «влагает страх» в сердца врагов; иногда враги бывают гонимы «невидимой силою», а иногда ангелами и т. д.² Это трафарет ситуации, а не словесного ее выражения. Словесное выражение этого трафарета может быть различным, точно так же как и различных других трафаретов ситуации в описании собирания, выступления войска и нападения, в описании жизни святого — его рождения от благочестивых родителей, удаления в пустыню, подвигов, основания монастыря, благочестивой смерти и посмертных чудес.

¹ Шахматов А. А. Очерк современного русского литературного языка. М., 1941, с. 61. (Разрядка моя. — Д. Л.).

² Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей, с. 37—49.

Дело, следовательно, не только в том, что определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям, но и в том, что самые эти ситуации создаются писателями именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям: князь молится перед выступлением в поход, его дружина обычно малочисленна, тогда как войско противника громадно и враг выступает «в силе тяжце», «пыхая духом ратным», и т. д.

Литературные каноны ситуаций могут быть продемонстрированы хотя бы на «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба». Как и большинство литературных произведений средневековья, «Чтение» от начала до конца пронизано обостренным чувством этикета. Описывая жизнь Бориса и Глеба, автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя святым. Он вкладывает в их уста пространные выражения кротости и благочестия, описывает их покорность старшему брату — Святополку, их отказ от сопротивления убийцам, объясняет те из их поступков, которые несколько расходятся с общепризнанным представлением о святости (например, женитьбу Бориса). Распределяя роли среди действующих лиц, автор озабочен подысканием образца в прошлом: Владимир — второй Константин, Борис — Иосиф Прекрасный, Глеб — Давид, Святополк — Каин и т. д.

Этикет требует определенной «воспитанности». Этикет литературный и «благовоспитанность» в жизни находятся в тесной взаимозависимости. Киевляне при крещении ведут себя совершенно «прилично». Все идут креститься, и «ни поне единому супротивляющуся, но аки издавна научены, тако течаху, радующеся, к крещению».¹ Эти слова знаменательны: люди ведут себя как «издавна» наученные — благовоспитанность ведь дается именно научением и воспитанием. Они «радуются» — этого также требует благовоспитанность. Борис, как только становится «в разуме», ищет образцов для подражания. Он обращается к богу с молитвой: «Владыко мой, Исусе Христе, сподоби мя, яко единого от тех святых, и даруй ми по стопам их ходити».² Это молитва об этикете, и она вложена в уста Бориса также по этикету — житийному. Этикетна, следовательно, даже сама просьба о соблюдении этикета!

Откуда берется этот этикет ситуаций? Здесь предстоит произвести многие разыскания: часть этикетных правил взята из жизненного обихода, из реальной обрядности, часть создавалась в литературе. Примеры жизненно-реального этикета многочисленны. Здесь в основном этикет церковный и княжеский (верхов феодаль-

¹ Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович. — В кн.: Памятники древнерусской литературы, вып. 2. Пг., 1916, с. 5.

² Там же.

ного общества). Так, например, в цитированном уже нами «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба», когда Владимир посылает Бориса против печенегов, Борис прощается с отцом по этикету своего времени: «Блаженный же пад поклонися отцю своему и облобыза честней нозе его, и паки въстав, обуим выю его, целоваше с слезами».¹ Агиограф конца XI в. не был свидетелем этого прощания и не мог найти описания его в предшествующих устных и письменных материалах: он сочинил эту сцену, исходя из представлений о том, как она должна была бы совершиться, принимая во внимание благовоспитанность и идеальность обоих действующих лиц.

Большинство «распространений» предшествующих редакций именно этого рода. Характерный пример: появление описания похорон Евпатия Коловрата в одной из редакций XVI в. «Повести о Николе Заравском». Этого описания не было в первых редакциях, оно создано на основе обряда и обычая в XVI в., когда в силу ряда причин явилась потребность почтить главного героя «Повести» пышными похоронами.²

Следует особо отметить, что взятым из жизни, из реальных обычаев этикетным нормам подчинялось только поведение идеальных героев. Поведение же злодеев, отрицательных действующих лиц этому этикету не подчинялось. Оно подчинялось только этикету ситуации — чисто литературному по своему происхождению. Поэтому поведение злодеев не поддавалось этикетной конкретизации в той же мере, как и поведение идеальных героев. В их уста реже вкладываются вымышленные речи. Злодеи идут рыкающе, «какы зверие дивии, поглотити хотяще праведьнаго».³ Они сравниваются со зверями и, как звери, не подчиняются реальному этикету, однако само сравнение их со зверями — литературный канон, это повторяющаяся литературная формула. Здесь литературный этикет целиком рождается в литературе и не заимствуется из реального быта.

Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны можно объяснить и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое. В этих переносах нет сознательного стремления обмануть читателя, выдать за исторический факт то, что на самом деле взято из другого литературного произведения. Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы быть произнесены в данной ситуации,

¹ Жития св. мучеников Бориса и Глеба..., с. 7.

² См.: Лихачев Д. С. Повести о Николе Заравском. — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 338.

³ Жития св. мучеников Бориса и Глеба..., с. 10.

поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю, и т. д. Должное и сущее смешиваются. Писатель считает, что этикетом целиком определялось поведение идеального героя, и он воссоздает это поведение по аналогии. Так оправдываются, например, заимствования в житии Довмонта из жития Александра Невского. Заимствования эти идут в первую очередь по линии соблюдения этикета. Сборы на врагов — этикетный момент, и Довмонт выступает в поход так же, как и Александр Невский. Довмонт падает на колено перед алтарем, как Александр; молится, как Александр; получает благословение от игумена, подобно тому как Александр получает его от архиепископа; идет на врагов «с малою дружиною», как и Александр. Перенося все эти этикетные моменты из жития Александра в свое произведение, автор жития Довмонта отнюдь не предполагал, что он совершает литературную кражу, погрешает против истины, выдумывает.

Определяя художественный метод древнерусской литературы, недостаточно сказать, что он клонился к идеализации. Есть разные формы идеализации в литературе. Идеализация средневековая в значительной степени подчинена этикету. Этикет в ней становится формой и существом идеализации. Этикет же объясняет заимствования из одного произведения в другое, устойчивость формул и ситуаций, способы образования «распространенных» редакций произведений, отчасти интерпретацию тех фактов, которые легли в основу произведений, и мн. др.

Древнерусский писатель с непобедимой уверенностью влагал все исторически происшедшее в соответствующие церемониальные формы, создавал разнообразные литературные каноны. Житийные, воинские и прочие формулы, этикетные саморекомендации авторов, этикетные формулы интродукции героев, приличествующие случаю молитвы, речи, размышления, формулы некрологических характеристик и многочисленные требуемые этикетом поступки и ситуации повторяются из произведения в произведение. Авторы стремятся все ввести в известные нормы, все классифицировать, сопоставить с известными случаями из священной истории, снабдить соответствующими цитатами из священного писания и т. д. Средневековый писатель ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык заранее установленному «чину». Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным,

эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т. д. Писатель жаждет ввести свое творчество в рамки литературных канонов, стремится писать обо всем «как подобает», стремится подчинить литературным канонам все то, о чем он пишет, но заимствует эти этикетные нормы из разных областей: из церковных представлений, из представлений дружинника-воина, из представлений придворного, из представлений теолога и т. д. Единства этикета в древней русской литературе нет, как нет и требований единства стиля. Все подчиняется своей точке зрения. Военские эпизоды описываются писателем согласно представлениям воина об идеальном воине, житийные — согласно представлениям агиографа. Он может переходить от одних представлений к другим, всюду стремясь писать согласно «приличествующим случаю» представлениям, в «приличествующих случаю» словах.

Нечто подобное мы видим в древнерусской живописи: там каждый объект изображается с той точки зрения, с которой он может быть лучше всего показан. Нет единой точки зрения художника — есть множество точек зрения, особых для каждого предмета изображения или группы предметов.

Из чего складывается этот литературный этикет средневекового писателя? Он складывается из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению; из представлений о том, какими словами должен описывать писатель совершающееся. Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, как бы предустановленную, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне — предметами изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения.

Было бы неправильно усматривать в литературном этикете русского средневековья только совокупность механически повторяющихся шаблонов и трафаретов, недостаток творческой выдумки, «окостенение» творчества и смешивать этот литературный этикет с шаблонами отдельных бездарных произведений XIX в. Все дело в том, что все эти словесные формулы, стилистические особенности, определенные повторяющиеся ситуации и т. д. применяются средневековыми писателями вовсе не механически, а именно там, где они требуются. Писатель выбирает, размышляет, озабочен общей «благообразностью» изложения. Самые литературные каноны варьируются им, меняются в зависимости от его представлений о «литературном приличии». Именно эти представления и являются главными в его творчестве. Вот почему мы предпочитаем говорить о литературном этикете, а не просто о литературных трафаретах и шаблонах, которые, кстати сказать,

могут не только творчески меняться, но и вовсе отсутствовать в повествовании о том или ином сложном событии. Военская формула или повторяющаяся ситуация — это только часть литературного этикета, при этом иногда не самая даже главная. Повторяющиеся формулы и ситуации вызываются требованиями литературного этикета, но сами по себе еще не являются шаблонами. Перед нами творчество, а не механический подбор трафаретов — творчество, в котором писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем, не столько изобретая новое, сколько комбинировав старое.

Литературный этикет русского средневековья нуждается в своем изучении прежде всего как явление идеологии, мировоззрения, идеализирующих представлений о мире и обществе. Если мы станем изучать литературные каноны — все эти воинские формулы, формулы житийные, этикетные положения и т. д. — вне охватывающего их литературного этикета и мировоззрения, мы не уйдем дальше элементарного составления картотеки литературных канонов и не поймем претерпеваемых этими литературными канонами изменений, не поймем мы и эстетической ценности литературы, с ними связанной.

Итак, изучение литературных канонов русского средневековья, начатое трудами В. О. Ключевского и А. С. Орлова, должно быть, во-первых, значительно расширено (помимо словесных формул, следует изучить нормы выбора языка и стиля, литературные каноны в построении сюжета, отдельных ситуаций, характера действующих лиц и т. д.), а во-вторых, самые литературные каноны необходимо рассматривать как следствие этикетности средневекового мировоззрения и объяснять их в связи со средневековыми представлениями о должном.¹

Литературный этикет, как мы уже сказали, вызывал особую традиционность литературы, появление устойчивых стилистических формул, перенос целых отрывков одного произведения в другое, устойчивость образцов, символов-метафор, сравнений и т. д.

Некоторым исследователям эта традиционность казалась результатом косности «древнерусского сознания», его неспособности воодушевляться новым, то есть результатом простого недостатка творческого начала. Между тем традиционность древнерусской литературы — факт определенной художественной системы, факт, тесно связанный со многими явлениями поэтики древнерусских литературных произведений, явление художественного ме-

¹ Отсылаю к статье: Творогов О. В. Задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси. — В кн.: Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII вв. М.—Л., 1964 (ТОДРЛ, т. XX).

тогда. Стремление к новизне, к обновлению художественных средств, к приближению художественных средств к изображаемому — принцип, в полной мере развившийся в новой литературе. Поэтому стремление к «остранению», к неожиданности, к обновлению своего восприятия мира отнюдь не является извечным свойством литературного творчества, как это казалось и продолжает казаться многим литературоведам.¹

В средневековье отношение к литературному приему иное: традиционность приема не воспринимается как его недостаток. Поэтому нет специфического для литературы нового времени стремления скрывать прием или его «обнажать». Прием «нормален». Он полагается при изображении событий и явлений. Он требуется литературным этикетом. Он вызывает у читателя определенный рефлекс, служит сигналом для создания у читателя определенного настроения.

Эффект неожиданности не имел в древнерусском литературном произведении большого значения: произведение перечитывалось по многу раз, его содержание знали наперед. Древнерусский читатель охватывал произведение в целом: читая его начало, он знал, чем оно кончится. Произведение разворачивалось перед ним не во времени, а существовало как единое, наперед известное целое. Во всяком случае, литература была менее «временным» искусством, чем в новое время, когда читатель, читая, ждет, чем произведение кончится. Соответственно динамические элементы литературы, ко-

¹ В частности, Б. В. Томашевский различает во всяком литературном произведении ощутимые (заметные) и неощутимые (незаметные) приемы. Об ощутимых приемах Б. В. Томашевский пишет следующее: «Причина ощутимости приема может быть двоякая: их чрезмерная старость и их чрезмерная новизна. Изжитые, старые, архаические приемы ощутимы как назойливый пережиток, как потерявшее свой смысл явление, продолжающее существовать в силу инерции, как мертвое тело среди живых существ. Наоборот, новые приемы поражают своей непривычностью, особенно если они берутся из репертуара, до сих пор запрещенного (например, вульгаризмы в высокой поэзии)» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. 5-е изд. М.—Л., 1930, с. 157). С точки зрения Б. В. Томашевского, литература всегда стремится освободиться от традиционных приемов, скрывая их или, напротив, обнажая. Приемы рождаются, живут, стареют, умирают (там же, с. 158). Однако даже для литературного сознания нового времени традиционность играет свою положительную роль в поэтических системах классицизма и романтизма (см.: Гинзбург Л. Я. О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964). Известно, что очень многие направления в искусстве обязывали писателей подчиняться определенным канонам. Так, Буало предписывал писателям следовать классическим образцам. Вот что справедливо пишет Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике»: «Французский классицизм был кульминацией литературного мышления канонами. Он довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателем. Свою разработанную жанрово-стилистическую иерархию классицизм строил на точной иерархии ценностей религиозных, государственных, этических». (Гинзбург Л. Я. О лирике. М.—Л., 1964, с. 10—11).

торые так подчеркивал Ю. Тынянов,¹ играли в средневековой литературе заметно меньшую роль, чем в литературе новой.

Средневековый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном «действии», своеобразном «богослужении». Писатель средневековья не столько изображает жизнь, сколько преобразует и «наряжает» ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель — церемониймейстер. Он пользуется своими формулами как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит «приличиями». Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены. Литературное произведение рассчитано не на индивидуального, отдельного читателя, хотя произведение не только читается вслух для многих слушателей, но и отдельными читателями.

Для нас произведение «оживает» в чтении. Произведение существует в его воспроизведении читателем — вслух или про себя. Напротив, средневековый книжник, создавая или переписывая произведение, создает известное литературное «действие», «чин». Чин этот существует сам по себе. Поэтому-то произведение надо красиво переписать, переплести в дорогой переплет. Это точка зрения средневекового «реализма» (философского течения, противоположного номинализму) — точка зрения целиком идеалистическая, предполагающая реальность существования идей. Литературное произведение живет «идеальной» и вполне самостоятельной жизнью. Читатель не «воспроизводит» в своем чтении это произведение, он лишь «участвует» в чтении, как участвует молящийся в богослужении, присутствующий при известной торжественной церемонии. Торжественность, известная пышность, церемониальность литературы — неотъемлемое качество литературы, оно неотделимо от ее этикетности, употребления одних и тех же церемониальных приемов.

К этому вопросу о трафаретности, связанной с идеалистичностью художественных методов древнерусской литературы, мы еще будем неоднократно возвращаться. Забегая несколько вперед, следует все же отметить, что это лишь одна сторона литературы. Наряду с ней существует и ей противоположная, как бы некий противовес — это стремление к конкретности, к преодолению канонов, к реалистическому изображению действительности. На этом вопросе мы также еще остановимся в дальнейшем (см. раздел «Элементы реалистичности»).

Одна из интереснейших задач поэтики — выяснение причин, по которым в литературе вырабатывались определенные поэтические формулы, образы, метафоры и пр. В лекции «О методе и

¹ Тынянов Ю. О литературном факте. — ЛЕФ, 1923, № 2.

задачах истории литературы как науки» А. Н. Веселовский писал: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?».¹

Как видно из приведенного отрывка, А. Н. Веселовский считал, что традиционность формул, мотивов, образов и прочего зависела от известной косности литературного творчества. Думаю, что здесь дело не в косности, а в определенной эстетической системе. И эту систему необходимо изучить, так же как и причины, по которым эта система постепенно отмирала, заменяясь другой системой. Здесь нужно вспомнить о некоторых особенностях литературного развития в средние века.

Ю. Тынянов в статье «О литературном факте» выдвинул особый принцип литературного развития — борьбу с автоматизацией: «...при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизированному принципу конструкции — диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции».² Принцип автоматизации и борьбы с ней в литературе предполагает хорошее чувство современности в читателях литературы. Этого не было в Древней Руси. Там произведения жили многими столетиями. Произведения старые иногда интересовали даже больше, чем произведения только что созданные (интересовала «авторитетность» произведения как исторического документа, как произведения, значительного в церковном отношении и т. д.). Поэтому не осознавалась и смена литературных явлений. В письменности было «одновременно», а вернее, вневременно, все, что написано сейчас или в прошлом. Не было ясного сознания движения истории, движения литературы, не было понятий прогресса и современности, следовательно, не было представлений и об устарелости того или иного литературного приема, жанра, идеологии и пр.

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 51.

² Тынянов Ю. О литературном факте, с. 108; ср. также: Он же. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 17.

Литература развивалась не потому, что что-то «устаревало» в ней для читателя, «автоматизировалось», искало «остранения», «обнажения приема» и пр., а потому, что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требовали введения новых тем, создания новых произведений.

Литература еще в меньшей степени, чем в новое время, подчинялась внутренним законам развития.

Освобождение от старых изобразительных средств идет в средние века не путем их обнаружения и последующего отмирания, ибо само по себе обнаружение традиционного приема, формулы, мотива ни в коей мере не требует их удаления, а путем их чрезмерной «формализации», чрезмерного внешнего развития за счет потери внутреннего содержания, ослабления значимости в новых исторических и историко-литературных условиях.

В новой литературе в традиционной формуле или в традиционном мотиве отмирает, перестает быть действенной прежде всего сама внешняя сторона формулы и мотива, в древнерусской литературе содержание отмирает, формула и мотив «окаменевают». Формула и мотив могут наполняться другим содержанием, в связи с чем отмирает их этикетность, строгость их употребления в определенных случаях. Исчезает функция этикетных формул и мотивов раньше, чем исчезают сами эти формулы и мотивы. Происходит наполнение литературных произведений «беспризорными» формулами и традиционными мотивами, лишившимися своих традиционных, стабилизирующих их «причалов».

Система литературного этикета и связанных с нею литературных канонов, которые никак нельзя приравнивать к штампам, продержалась в древней русской литературе несколько веков. В конце концов, несмотря на то, что система эта способствовала «плодовитости» литературы, облегчала появление новых произведений, она вела к некоторой замедленности литературного развития в целом, хотя никогда не подчиняла его окончательно. В частности, так называемые элементы реалистичности в древней русской литературе, наличие которых усматривается в ряде древнерусских повестей о феодальных преступлениях (в рассказах об ослеплении Василька Теребовльского, убийстве Игоря Ольговича, преступлении Владимирки Галицкого, убийстве Андрея Боголюбского, смерти Владимира Васильевича Волынского, ослеплении Василия II Дмитриевича, смерти Дмитрия Красного и т. д.), являются нарушением литературных канонов. Эти нарушения постепенно нарастают. В литературе исподволь развиваются силы, которые боролись с литературным этикетом, с литературными канонами, вели к их разрушению.

Как произошло падение системы литературных канонов? Процесс этот очень интересен. С образованием Русского централизованного государства литературный этикет, казалось бы, не

Точно так же происходит столкновение развития этикета с развитием склонности конкретизировать изложение в прямой речи. Речь Грозного к своим воеводам в «Казанской истории» в точности воспроизводит отдельные формулы из обращения русских князей к дружинникам перед битвами, но в отличие от кратких княжеских ободрений XII—XIII вв. речь Грозного пышна и пространна, отдельные формулы конкретизированы, сравнения развиты, им придана наглядность, смысл их разъяснен.¹

Этим же путем идет и подновление этикетных формул. Так, например, формула «яко по удолиям крови теци» приобретает зрительно представимые черты: «...яко великия лужи дождевныя воды, кровь стояше по niskим местом и очерленеваше землю».²

Обобщая, можно сказать, что явления литературного этикета стремятся в XVI—XVII вв. к увеличению, к возрастанию и тем самым от состояния организации и дифференциации переходят в состояние смешения и слияния с окружающими формами. Устойчивый, краткий и компактный вначале, этикет становится затем все более пышным и одновременно расплывчатым и постепенно растворяется в новых литературных явлениях XVI и XVII вв. И это отнюдь не вследствие «внутренних законов» развития литературы и литературного языка. Происходит крушение этикетности вообще, связанное с изменениями существа порождающего ее феодализма. Дело в том, что с образованием централизованного государства пышность этикета возрастает, однако этикет перестает быть жизненно необходимой для феодализма формой идеологического принуждения: в централизованном государстве формы внешнего, прямого принуждения достаточно разнообразны и надежны. Нужна пышность этикета, но не очень необходима его принудительность. Из явления идеологического принуждения этикет стал явлением оформления государственного быта. Процесс падения литературного этикета совершается поэтому и другим путем: этикетный обряд существует, но он отрывается от ситуации, его требующей; этикетные правила, этикетные формулы остаются и даже разрастаются, но соблюдаются они крайне неумело, употребляются «не к месту», не в тех случаях, когда они нужны. Этикетные формулы применяются без того строгого разбора, который был характерен для предшествовавших веков. Формулы, описывающие действия врагов, применяются к русским, а формулы, предназначенные для русских, — к врагам. Распатывается и этикет ситуации. Русские и враги ведут себя одинаково, произносят одинаковые речи, одинаково описываются действия тех и других, их душевные переживания.

¹ См.: Казанская история, с. 137—138.

² Там же, с. 156.

Яркие примеры этих смешений литературного этикета дает одно из лучших литературных произведений XVI в. — «Казанская история». Разительное нарушение литературного этикета представляет собой в «Казанской истории» описание выступления русского войска из Коломны. Автор «Казанской истории» говорит о русском войске в образах, которые раньше можно было применить только к войску врага: русских воинов было так много, как у вавилонского царя, когда он наступал на Иерусалим: «...яко же о приходе вавилонскаго царя ко Иерусалиму и пророчествова Иеремея: от яждения бо, рече, громов колесниц его, и от ступания коней и слонов его потрясется земля, сице бысть zde. И поиде царь князь великий чистым полем великим х Казани со многими языцы реченными, служащими ему, с Русью, и с татары, и с черкасы, и с мордвою, и со фряги, и с немцы, и с ляхи, в силе велиде и тяжде зело, трети пути, на колеснидах и на конех, четвертым же путем реками, в лодиях, вода с собою воя шире Казанския земли».¹ Перед нами описание выступления врага русской земли с «двунадесятьми языками», но отнюдь не великого князя русского с русским войском. Элементы этого описания взяты из описания нахождения Батыя на Киев в Ипатьевской летописи.² Царь Иван Грозный подступает к Казани «не хуждеше Антиоха явленнаго егда прииде Иерусалим пленовати».³ Правда, автор «Казанской истории» делает оговорку: «...но он (Антиох. — Д. Л.) неверен и поган, и хотяше закон жидовский потребити, и церков Божию осквернити и разорити, се же (Иван Грозный. — Д. Л.) верный и на неверных и за беззаконие к нему и за злодеяние их прииде погубити их»,⁴ но оговорка эта не спасает неловкости, и дальнейшее описание прихода русских войск под Казань прямо напоминает обычные подступы вражеского войска на Русь: «И наполни (Грозный. — Д. Л.) всю Казанскую землю воями своими, конники и пещцы; и покрывшася ратью поля и горы и подолия, и разлетешася аки птица по всей земли той, и воеваху, и пленяху Казанскую землю и область всюде, невозбранно ходяще и на вся страны около Казани и до конец ея. И быша убиение человеческая велика, и кровми полиася варварская земля; блата и дебри, и езера и реки намостишася черемискими костми. Земля бо бе Казанская реками, и езерами, и блаты велми наводнена. За согрешение же к Богу казанских людей лета того ни едина капля дожда с небеси на землю не паде: от солнечного бо жара непро-

¹ Казанская история, с. 124.

² Ср. в Ипатьевской летописи под 1240 г. (Полное собрание русских летописей, т. II. СПб., 1908, стлб. 784. — Далее ПСРЛ): «...и не бе слышати от гласа скрипания телег его, множества ревения вельблуд его, и рьжания от гласа стад конь его. И бе исполнена земля Руская ратных».

³ Каванская история, с. 127.

⁴ Там же.

ходные тья места, дебри, и блата, и речица вся преизхоша; и полцы рустии по всей земле непроходными пути безнужно явдяху, кои любо камо хотяше, и стадо скотия предугоняху».¹ Этот своеобразный плач по Казанской земле представляет собой несслыханное нарушение этикета, и нарушение это не единственное; подобные нарушения встречаются на каждом шагу: воинские формулы сохранены, но применяются они и к своим и к врагу без особого разбора. Литературная «воспитанность» автора «Казанской истории» ограничивается немногими оговорками, подчеркивающими его сочувствие русским, и только. Сходство Ивана Грозного с врагом увеличивается оттого, что, подступив к Казани, Иван дивится ее красоте, так же как Меньгу-хан дивился красоте Киева: «...и смотряше стенныя высоты и мест приступных, и увидев, и удивися необычной красоте стен и крепости града».² Как и в «Повести о разорении Рязани Батыем», казанцы бьются на вылазках против русских: «един бо казанец бияшися со сто русинов, и два же со двема сты».³

Описание приступа русских войск к Казани напоминает описание осады Рязани Батыем: русские приступают к Казани день и ночь сорок суток, «не даючи от труда поспати казанцем, и многи козни стенобитныя замышляюци, и много трудящися, ово тако, ово инако, инии же что успеша и ни чем же град вредиша; но яко великая гора каменная, твёрда стояху град и недвижимо никуда же, от сильнаго биения пушечнаго ни шатався, ни позыбаяся. И недомышляхуся стенобитнии бойцы, что сотворити граду».⁴

Речи казанцев необычны для врагов. Они исполнены воинской доблести и мужества, верности родине, ее обычаям и религии. Казанцы говорят друг другу, укрепляя себя на брань: «Не убоимся, о храбрыя казанцы, страха и прецдения московскаго угауби (так! — Д. Л.) и многия его силы руския, аки моря биюцагося о камень волнами и аки великаго леса шумяца напрасно, селик имуще град наш тверд и велик, ему же стены высокия и врата железная и люди в нем удалы велми, и запас мног и доволен стати на десять лет в прекормление нам. Да не будем отметницы добрыя веры нашия срацьнския и не поцадим пролити крови своея, да

¹ Казанская история.

² Там же. Ср. в Ипатьевской летописи под 1237 г. (ПСРЛ, т. II, стлб. 782): «...видив град (Киев. — Д. Л.), удивися красоте его и величеству его».

³ Там же, с. 131. Ср. в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «Един (рязанец. — Д. Л.) бьяшися с тысящей, а два со тмою» (ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949, с. 290).

⁴ Казанская история, с. 136—137. Ср. в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «И объступиша (Батый. — Д. Л.) град (Рязань. — Д. Л.) и начаша битися неотступно пять дней. Батыево бо войско пременишася, а гражане непременно бьяшися. И многих гражан побиха, а инех узвиша, а инии от великих трудов изнемогша» (ТОДРЛ, т. VII, с. 292).

ведóми не поидем в плен работати иноверным на чюжей земли, христианом, по роду меншим нас и украдшим благословение».¹ В уста казанцев вкладываются формулы плача Ингваря Ингоревича² из «Повести о разорении Рязани Батыем». Отчаяние казанцев описывается так, как раньше описывалось бы только отчаяние русских. Казанцы говорят: «Где есть ныне сокроемся от злыя Руси. И приидоша бо оне к нам гости немилыя и наливают нам пити горкую чашу смертную». Правда, неловкость такого лирического отношения к душевным переживаниям врагов смягчается последующими словами о «горькой чаше», которую, в свою очередь, казанцы заставляли когда-то пить «злую Русь»: «...ею же (то есть чашей этой. — Д. Л.) мы иногда часто черпахом им, от них же ныне сами тая же горкая пития смертная неволею испиваем».³ Нарушения этикета простираются до такой степени, что враги Руси молятся православному богу⁴ и видят божественные видения,⁵ а русские совершают злодеяния, как враги и отступники.⁶ Эти странные нарушения этикета можно было бы попытаться объяснить тем, что автор «Казанской истории» был пленником в Казани и, может быть, даже тайным сторонником казанцев, но уместно напомнить, что автор «Повести о взятии Царьграда» XV в. Нестор Искандер был также пленником у турок, но ни одного случая нарушения литературного этикета у последнего наблюдать невозможно. Сочувствие же автора «Казанской истории» русским и Грозному не вызывает сомнений.⁷ Да и самое количество списков «Казанской истории», обращавшихся среди русских читателей, свидетельствует о том, что перед нами произведение, отнюдь не враждебное русским.

Нарушения литературного этикета в «Казанской истории» имеют сходство с нарушениями единства точки зрения на действующих лиц в Хронографе 1617 г. Автор «Казанской истории» смешивает этикет в отношении русских и их врагов, подобно тому как автор Хронографа 1617 г. совмещает дурные и хорошие качества в характеризруемых им лицах.⁸ И тут и там разрушается примитивно морализующее отношение к объекту повествования, с тем только

¹ Там же, с. 146. «Угауби», по-видимому, переданное тайнописью бранное выражение.

² См.: там же, с. 152—153. Ср. отдельные выражения с плачем Ингваря Ингоревича (ТОДРА, т. VII, с. 297—299).

³ Казанская история, с. 153.

⁴ См.: там же, с. 51.

⁵ См.: там же, с. 130—131, 154.

⁶ См.: там же, с. 155—157.

⁷ См.: Моисеева Г. Н. Автор «Казанской истории». — ТОДРА, т. IX. М.—Л., 1953, с. 266—288.

⁸ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970, с. 14—22.

различием, что в Хронографе 1617 г. это разрушение проведено глубже и последовательнее.

В своем недавнем исследовании «Казанской истории» Эдвард Кинан продолжил мои наблюдения над разрушением литературного этикета и предположил, что наряду с процессом деградации старого этикета в «Казанской истории» имеется попытка построить новый литературный этикет — этикет, свойственный на Западе рыцарскому роману. Действующие лица в рыцарском романе ведут себя независимо от того, к какому лагерю, стране или религии они принадлежат. Они восхваляются за рыцарские качества — за верность, благородство, храбрость — как таковые. Приводимые им примеры из «Казанской истории» любопытны и заслуживают серьезного внимания особенно потому, что они знаменуют собой начало освобождения литературы от средневекового дидактизма. Внутренние законы развития сюжета овладевают литературой и создают новую «красную и сладкую повесть» — «Казанскую историю», шаг вперед и в жанровом развитии литературы. Однако наблюдения Э. Кинана требуют продолжения и развития.¹

Таким образом, разрушение системы литературного этикета началось еще в XVI в., но целиком эта система не была разрушена ни в XVI, ни в XVII вв., а в XVIII в. частично заменена другой. Особо отметим, что разрушение этикета совершалось прежде всего в светской части литературы. В сфере церковной литературный этикет был нужнее, и здесь он сохранялся дольше, хотя Аввакум и устраивает против него настоящий бунт, впрочем больше похожий на самосожжение, ибо литературный эффект этого бунта против этикета мог существовать только до той поры, пока продолжал еще существовать и сам литературный этикет, питавший в этом отношении творчество Аввакума. И в самом деле, активно разрушительный стиль Аввакума, несмотря на всю его привлекательную силу, не имел продолжения...

* * *

Литературный этикет Древней Руси и связанные с ним литературные каноны нуждаются во внимательном исчерпывающем описании и «каталогизации». Можно было бы составить любопытный и полезный словарь этикетных формул и положений. Многие вопросы литературной формы смогут быть объяснены в результате полного исследования этого специфического для средневековья явления. В этой главе мы ограничились самой предварительной

¹ См.: Keenan Edward L. Coming to Grips with the Kazanskaya Istoriya. Some Observations on Old Answers and New Questions. — The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S., 1968, vol. XI, N 1—2 (31—32), p. 176—182.

постановкой вопроса, отнюдь не исчерпав всех тех проблем, которые возникают в связи с данной темой.

Предстоит еще произвести много частных и общих исследований, прежде чем вопрос этот станет более или менее ясным как предмет изучения. В частности, чрезвычайно важно внимательно изучить и противоборствующие литературному этикету явления, разрушающие литературные каноны, ибо художественные методы средневековья чрезвычайно разнообразны и не могут быть сведены только к идеализации, только к нормативным требованиям, а тем более к литературному этикету и литературным канонам. Всякого рода категорические и ограничивающие суждения были бы здесь только вредны. Следует стремиться видеть явления литературного этикета и литературных канонов во всей широте, разнообразии, но и не преувеличивать их значения в средневековой литературе. Вместе с тем надо видеть в литературном этикете систему творчества, а не простую его шаблонизацию. Ни в коем случае нельзя отождествлять канон и шаблон. Перед нами своеобразие литературы, а не ее бедность.

АБСТРАГИРОВАНИЕ

Художественное впечатление не обязательно создается конкретно представимыми образами. Наша привычка к художественной конкретизации не должна распространяться на средние века. Художественное впечатление может вызываться и прямо противоположным: неуловимой значительностью ассоциаций или крайним обобщением идей, при котором значения слов обобщены до предела и представляют собой как бы только схематические проекции.

Стремление к художественному абстрагированию изображаемого проходит через всю средневековую русскую литературу. Стремление это сказывается по преимуществу в высоких жанрах литературы, но оно очень для нее характерно, отражая идеалистичность средневекового мировоззрения.

Абстрагирование вызывалось попытками увидеть во всем «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного.

С точки зрения отражения в абстрагировании определенного мировоззрения оно требует своего изучения. Пока укажем только, что абстрагирование никогда не было последовательным, ибо практика заставляла видеть в реальном реальное, и это было очень важно для развития художественного творчества. В разные эпохи и в разных жанрах это абстрагирование постоянно сталкивалось с другими тенденциями — с тенденциями к художественной конкретизации — и вступало с ними в различные сочетания. В раз-

ные исторические эпохи и в разных жанрах абстрагирование было представлено то сильнее, то слабее.

Обратимся к тому слою «высокой» литературы, в котором абстрагирующие тенденции сказались с наибольшей силой: к агиографии, гимнографии, хронографии, отчасти проповеди.

Основное, к чему стремятся авторы произведений высокого стиля, — это найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни. Стилистический принцип, следовательно, тот же, что и нравственный: «Въ вѣществу вѣ телеси носити невещественное» (ЖГрСин., 5).¹ Принцип этот диаметрально противоположен тому, который выдвигается искусством нового времени, — той «жажде конкретности», которую Карлейль считал вечной основой искусства и которая на самом деле относится по преимуществу к искусству XIX—XX вв. В средние века мы, напротив, можем отметить жажду отвлеченности, стремление к абстрагированию мира, к разрушению его конкретности и материальности, к поискам символических богословских соотношений, и только в формах письменности, не осознававшихся как высокие, — спокойную конкретность и историчность повествования.

Язык «высокой», церковной литературы средневековья обособлен от бытовой речи, и это далеко не случайно. Это основное условие стиля «высокой» литературы. «Иной» язык литературы должен был быть языком приподнятым и в известной мере абстрактным. Привычные ассоциации высокого литературного языка средневековья характерны тем, что они отделены от обыденной

¹ Сокращения источников, принятые в тексте: ЖАврСм. — Жития преподобного Авраамия Смоленского и службы ему. Приготовил к печати С. П. Розанов. — В кн.: Памятники древнерусской литературы, вып. 1. СПб., 1912; ЖБиГ. — Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович. — Там же, вып. 2. Пг., 1916; ЖГрСин. — Житие Григория Синаита, составленное константинопольским патриархом Каллистом. Посмертный труд П. А. Сырку. — В кн.: Памятники древней письменности и искусства, т. CLXXII. СПб., 1909; ЖРом. — Монаха Григория Житие преподобного Ромила, по рукописи XVI в. имп. Публичной библиотеки, собрания Гильфердинга. Сообщение П. А. Сырку. — Там же, т. CXXVI. СПб., 1900; ЖСерг. — Житие Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. Сообщил архимандрит Леонид. — В кн.: Памятники древней письменности. СПб., 1885; ЖСтПерм. — Житие Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. Подготовлено к печати В. Г. Дружининым. СПб., 1897; ЖФеод. — Житие и жизнь преподобного отца нашего Феодосия. — Златарски В. Н. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, издава Българското книжно дружество, кн. XX. Нова редица, книга втора. София, 1904; ИФСлП. — Инока Фомы слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче. Сообщение Н. П. Лихачева. СПб., 1908; ПСерб. — Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908. Цифры в скобках обозначают страницы изданий. В данном разделе сохраняю «ѣ» и «ъ» в соответствии с текстом цитируемых источников.

речи, возвышены над нею и оторваны от конкретного быта и бытовой речи. Чем больше разрыв между литературной речью и речью бытовой, тем больше литература удовлетворяет задачам абстрагирования мира. Отсюда проходящее через все средневековые стремление сделать язык высокой литературы языком «священным», неприкосновенным быту, не всем доступным, ученым, с усложненной орфографией. Из высоких литературных произведений по возможности изгоняются бытовая, политическая, военная, экономическая терминология, названия должностей, конкретных явлений природы данной страны, некоторые исторические припоминания и т. д. Если приходится говорить о конкретных политических явлениях, то писатель предпочитает называть их, не прибегая к политической терминологии своего времени, а в общей форме; стремится выражаться о них описательно, давать названия должностей в их греческом наименовании, прибегает к перифразам и т. д.: вместо «посадник» — «вельможа нѣкий», «старейшина», «властелин граду тому» (ЖБиГ., 17); вместо «князь» — «властитель той земли», «стратиг» и т. д. Изгоняются собственные имена, если действующее лицо эпизодично: «человѣкъ един», «мужъ нѣкто» (ЖБиГ., 50), «нѣкая жена» (ЖБиГ., 58), «нѣкая дѣва» (ЖАврСм., 3), «нѣгде въ градѣ» (ЖБиГ., 59). Эти прибавления — «некий», «некая», «един» — служат изъятию явлений из окружающей бытовой обстановки, из конкретного исторического окружения. Это вознесение действующих лиц над конкретной исторической обстановкой может совершаться и другими путями. Вот, например, характерное описание родителей Авраамия Смоленского: «Бѣ же сей блаженный Авраамей отъ вѣрну родителю рождѣся, бѣста и та в законѣ господни добрѣ живуща благочестно. Бѣ же отецъ его всѣми чтимъ и любимъ, отъ князя честь приемля, бѣ бо воистинну отъ всѣхъ опознанъ, яко и правдою украшенъ и многымъ въ бѣдахъ помагая, милостивъ и тихъ къ всѣмъ, къ молитвѣ и ко церквамъ прилежа. Также и мати его всѣмъ благочестиемъ украшена» (ЖАврСм., 2). В этом описании не названы ни имена родителей святого, ни должность, которую занимал его отец, а добродетели, их «украшавшие», перечислены в самой общей форме.

Вводя по необходимости просторечные слова, писатель вынужден тут же рядом приводить их греческий эквивалент или оговаривать их просторечность: «...единъ звѣрь, рекомый аркуда, еже скажется медвѣдь» (ЖСерг., 55), «и дровы на всѣхъ, яко же речеся, сѣчаше» (ЖСерг., 64). Феодосий Тырновский имел «недугъ люто вѣло того удручавающъ, по словенскихъ слогнехъ глаголемый кашлица» (ЖФеод., 35). Боязнь «худых» и «грубых» слов (ЖСтПерм., 102), слов «ззорных», «неухищренных», «неустроенных», «неудобренных» (ЖСтПерм., 111) обусловлена стремлением поднять события жизни святого над обыденностью, рассматривать их под знаком вечности.

Тому же абстрагированию служит обычная манера говорить об известном как о чем-то неизвестном, будет ли это обычай, имя исторического лица, название города и т. д.: «...якоже обычай есть христианомъ имя дѣтицу нареци» (ЖАврСм., 3); «славнѣйший град Бдинь, иже къ Истру лежащий» (ЖРом., 3); «бысть бо, рече, князь въ тии годы, володѣй всею землею Рускою, именовъ Владимиръ. Бѣ же мужъ правдивъ и милостивъ к нищимъ и к сиротам и ко вдовичамъ, елинь же вѣрою. Сему Богъ спону нѣкаку створи быти ему христьяну, яко же древле Плакидѣ» (речь идет о Владимире Святом; ЖБиГ., 4); князь «именемъ Ярославъ» (речь идет о Ярославе Мудром; ЖБиГ., 14) и т. д.

Абстрагирование поддерживается постоянными аналогиями из священного писания, которыми сопровождается изложение событий жизни святого. Эти аналогии заставляют рассматривать всю жизнь святого под знаком вечности, видеть во всем только самое общее, искать во всем наставительный смысл.

Для «высокого» стиля XIV—XV вв. характерны трафаретные сочетания, привычный «этикет» выражений, повторяемость образов, сравнений, эпитетов, метафор, и т. д. Если «в основе поэтической лексики» нового времени «лежит подновление словесных ассоциаций»,¹ то в основе поэтической лексики средневековья лежат, напротив, именно привычные словесные ассоциации, но привычные не сами по себе, а в известной «высокой» ситуации — богослужебной или учено-богословской.

Условно-литературная привычность, повторяемость делают отвлеченными художественные образы и художественные понятия, тогда как необычность художественного образа, словосочетания обостряет читательское внимание к ним и конкретизирует их, делает их наглядными, материально-конкретными, подчеркивает их единичность. Формальная школа в литературоведении, как известно, обращала внимание только на второй «прием» в литературе, видя в нем вечную сущность искусства, обостряющего и обновляющего видение мира. Этот «прием» в известной мере может быть отмечен лишь в конкретизирующем искусстве нового времени. Искусство же средневековья в своих церковных жанрах стремится разрушить конкретность явлений, характеризуется стремлением к отвлеченному изложению, к художественной абстракции.

Литературно-привычные выражения и образы служат одним из существенных элементов «высокого» литературного стиля. Литературный язык средневековья полон условно приподнятых трафаретов, тесно связанных с теми, которые привычны читателю по языку богослужебному, языку священного писания и сочинений отцов церкви. Эти условно приподнятые трафареты, закрепленные неподвижным, не подлежащим изменению «основным фондом» чисто

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1927, с. 14.

церковной литературы, переходят из произведения в произведение. Заимствования и компиляции, стремление избегать индивидуальных особенностей стиля составляют характерную черту литературы церковных жанров.

В «Слове похвальном Петру и Павлу» иерусалимского пресвитера Исихия следующим образом обосновывается необходимость пользоваться другими произведениями для создания своего собственного: «Добро убо цвѣтовъ пролѣтныхъ часомъ к себѣ приносящимъ обуховати, но аще ко крину преплетутся, в лѣпоту благоуханнѣши бывають, мир бо с миромъ смѣшаася сугубо еше отсюду благоухания наслаждения бывають» (ПСерб., 277). Работа писателя сравнивается, следовательно, с составлением букета цветов — цветов из других произведений. Чем авторитетнее круг произведений, из которых собираются писателем «цветы» его стиля, тем сильнее они настраивают читателя на благочестивый лад своею привычною приподнятостью, тем легче вызывают они благоговение и сознание высоты описываемого. Отсюда обилие цитат из священного писания, особенно из псалтыри, стилистическая роль которых в «высокой» литературе средневековья огромна и своеобразна.

Традиционность сравнений, аналогий, эпитетов, метафор и т. д. имеет и еще одно основание: традиционность их зависит от традиционности тех богословских представлений, которые лежат в их основе. Художественные тропы стремятся не к облегчению конкретно-ощутимого восприятия читателем описываемого, а к указанию на внутреннюю, религиозную сущность явлений, сущность, уже раскрытую богословием, а в литературе лишь вновь и вновь напоминаемую.¹

До сих пор я в самой общей форме говорил о явлении, более или менее свойственном всей церковной литературе русского средневековья. Однако стиль русской церковной литературы времени второго южнославянского влияния вносит в эту абстрагирующую тенденцию чрезвычайно сильную и характерную особенность: до экзальтации повышенную эмоциональность, экспрессию, сочетающуюся с абстрагированием, отвлеченность чувств, приложенную к отвлеченности богословской мысли.

Сочетание абстрагирующей тенденции с повышенной эмоциональностью удобно показать на особенностях употребления различных поэтических тропов, в первую очередь синонимов. Синонимика в литературе нового времени необходима главным образом потому, что она позволяет выделить оттенки значения.² Авторы нового времени пользуются синонимами, чтобы избежать повторения одних и тех же слов, чтобы подчеркнуть ту или иную

¹ Подробнее см. раздел «Метафоры-символь».

² См.: Евгеньева А. П. Язык русской устной поэзии (синонимия). — ТОДРА, т. VII, М.—Л., 1949, с. 172 и след.

сторону значения,¹ выделить в синонимах семантические различия. В русском фольклоре художественная функция синонимов очень разнообразна. Наиболее распространенный тип синонимических сочетаний — сращения типа «правда-истина», «род-племя», «честь-хвала» и т. д. В этих парных сращениях особенности значения каждого слова сохраняются, и само сращение приобретает в своем значении особый, дополнительный, новый оттенок. Перед нами по существу новое слово, с новыми особенностями значения, новым кругом поэтических ассоциаций и как бы усиленное в своем значении.

Совсем другое мы находим в синонимических сочетаниях «высокого» стиля XIV—XV вв. Здесь синонимы обычно ставятся рядом, не слиты и не разделены. Автор как бы колеблется выбрать одно, окончательное слово для определения того или иного явления и ставит рядом два или несколько синонимов, равноценных друг другу. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними. Простое соседство синонимов устанавливает взаимоограничение между ними, оставляет в них только основное, абстрактное: «...огню горящу и пламени распалюущюся» (ЖСтПерм., 52); «на благый онь путь и на правоумышленное шествие» (ЖСтПерм., 14).²

Тому же выделению основного значения и освобождению слова от оттенков значения служит и обычное в этом стиле нанизывание синонимических сравнений: «...младенца в утробѣ носящи, яко нѣкое съкровище многоцѣнное, и яко драгый камень, и яко чюдный бисерь, яко съсуд избранъ» (ЖСерг., 12). Сочетание сходных сравнений лишает их конкретности, не позволяет вниманию читателя задержаться на их осязаемой стороне, стирает все видовые отличия, сохраняя лишь самое общее и абстрактное, и одновременно оставляет у читателя ощущение значительности того, о чем идет речь, ставит стилистический акцент на том, что синонимически повторяется. Нагромождение синонимов, синонимических сочетаний сходных сравнений, столь характерных для южнославянского стиля, не только абстрагирует изложение — оно до предела усиливает его экспрессивность и эмфатичность.

Той же цели абстрагирования изложения, с одной стороны, и усиления его экспрессии — с другой, служат особенно распространенные в «плетении словес» близкие синонимическим сочетаниям

¹ См.: *Евгеньева А. П.* Язык русской устной поэзии (синонимия). — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949.

² В русском фольклоре, где имеются разнообразные формы синонимии, представлены, кстати (хотя и не часто), и такие синонимические сочинения, которые по своей стилистической функции совпадают с синонимическими сочетаниями в русской книжности XIV—XV вв.: «закручинился и запечалился» (Сборник Кириши Данилова. Под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901, с. 21), «хитрая и мудрая» (там же, с. 151) и др.

парные соединения сходных по значению слов. Авторы избегают употреблять одно понятие, один образ — они стремятся создавать либо целую цепь близких понятий и образов, либо парные понятия и образы, причем одно из понятий может быть видовым и конкретным, а другое (или другие) — родовым и более абстрактным, либо все понятия могут являться видовыми по отношению к объединяющему их родовому, которое только подразумевается, но в тексте отсутствует: «слышавши и видѣвши» (ЖСерг., 12); «безмолвствовал и единствовал» (ЖСерг., 48 и 57) и т. д. С этим явлением сочетается потеря конкретного, вещественного значения слов; слова абстрагируются в своем значении, вступают в немыслимые, с нашей точки зрения, сочетания, например: волхв в житии Стефана Пермского оказывается внуком египетской тьмы и правнуком разрушенного столпотворения (ЖСтПерм., 44). Такие необычные абстрактные образы создаются под влиянием того, что многие из понятий употребляются авторами в «духовном смысле». Автор жития Стефана Пермского Епифаний говорит об этом прямо: он называет Пермскую землю «гладом одержимой» и тут же дает пояснение: «Гладь же глаголю не гладь хлѣбный, но гладь, еже не слышати слова божиа» (ЖСтПерм., 18). Авторы стремятся избежать законченных определений и характеристик. Они подыскивают слова и образы, не удовлетворяясь найденным. Они без конца подчеркивают те или иные понятия и явления, привлекают к ним внимание, создают впечатление не выразимой словами глубины и таинственности явления, примата духовного начала над материальным. Игру созвучиями, придающими речи особую афористичность, представляют и следующие примеры: «Чадо Тимофѣе, внимай чтению и учению и утѣшению» (ЖСтПерм., 7); «един инок, един възединенный и уединенный и уединяся, един уединенный, един единого бога на помощь призывая, един единому богу моляся и глаголя» (ЖСтПерм., 72).

Все эти приемы не столько способствуют ясности смысла, сколько затемняют его, но одновременно придают стилю повышенную эмоциональность. Слово воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями. Жития этого времени пересыпаны восклицаниями, экзальтированными монологами святых, внутренними монологами,¹ абстрагирующими и эмфатическими нагро-

¹ В книге М. Фридмана (*Friedman Melvin. Stream of Consciousness: a Study in literary Method. New Haven, 1955*) появление внутреннего монолога в русской литературе связывается с именами Толстого и Достоевского; между тем внутренний монолог чрезвычайно развит в древней русской литературе: он наличествует уже в житии Бориса и Глеба, сильно развивается в эпоху второго южнославянского влияния и представлен великолепными образцами в творчестве протопопа Аввакума.

мождениями синонимов, эпитетов, цитат из священного писания и т. д.

Авторы житий постоянно говорят о своем бессилии выразить словом всю святость святого (ЖСтПерм., 102), пишут о своем невежестве,¹ неумении, неучености, молятся о даровании им дара слова (ЖСерг., 8), сравнивают себя с неговорящим младенцем, со слепым стрелком (ЖСтПерм., 111), то признают свою речь «неудобренной», «неустроенной» и «неухъщренной» (там же), то приравнивают свою работу к хитрой работе паука: «...паучно-точная простирати прядения, акы нити мѣвгиревыхъ тенет плутати» (там же); при этом сами слова оказываются дороже «тысяць злата и сребра», дороже злата и «тимпавия» (топаза), дороже камени «самфира» и слаще меду (ЖСтПерм., 17).

Тем же поискам слова отвечают и неологизмы, стремление к которым особенно усилилось в XIV и XV вв. Эти неологизмы необходимы писателям, с одной стороны, потому, что такие лексические образования не обладают бытовыми ассоциациями, подчеркивают значительность, «духовность» и «невыразимость» явления, а с другой стороны, будучи по большей части составлены по типу греческих, придают речи «ученый» характер: «вломудрец» и «влоначинатель» (ЖСерг., 54), «нищекрѣмне» (ЖСерг., 37), «благолиственно» (ЖСерг., 21), «многочлачье» (ЖСтПерм., 96), «бѣсомолци» (ЖСтПерм., 63), «горопленный» (ЖСтПерм., 87), «волкохищный» (ЖСтПерм., 87) и т. д. Неологизмы XIV—XV вв. вовсе не свидетельствуют о стремлении писателей этого времени к новизне выражения, они и воспринимаются не как нечто новое в языке, а как выражения ученые, усложненные и «возвышенные».

Стремление к абстрагированию явлений касалось лишь тех из них, которые следовало абстрагировать согласно богословским представлениям того времени; в тех же случаях, когда надо было заставить читателя отчетливо ощутить конкретность и материальность явления, авторы XIV—XV вв. умели это делать в высшей степени экспрессивно. Стремясь, например, подчеркнуть, что кумиры мертвы, материальны, что они «древо суще бездушно», Епифаний пишет: «Уши имуть и не слышать, очи имуть и не узрят, ноздри имуть и не обоняють, рудѣ имуть и не осязають, нозѣ имуть и не поидуть, и не ходят, и не ступают ни с мѣста, и не возгласят гортанми своими, и не нюхают ноздрями своими, ни жертв приносимых принимаютъ, ни пьют, ни ядут» (ЖСтПерм., 28—29). Такая конкретизация и раскрытие «материальности»

¹ Признание своего невежества автором — общее место многих литературных произведений и предшествующего времени, однако в XIV—XV вв. это признание из выражения монашеской скромности становится декларацией литературного характера: оно знаменует собой колебания в поисках слова, стремление адекватно выразить святость описываемого лица, благоговение к нему и т. д.

явления достигаются с помощью той же «словесной сытости»: повторений, синонимических сочетаний, перечислений, разложения родового понятия на ряд видовых и т. д. Отличие от абстрагирования только в том, что для абстрагирования «духовное» характеризуется материальным, а материальное «духовным»; в том же случае, когда необходимо создать впечатление полной конкретности и материальности явления, материальное характеризуется сугубо материальным же. Впрочем, это последнее встречается крайне редко. Приведенный пример с пермскими идолами — едва ли не исключение. Отсюда ясно, что абстрагирующие приемы стиля конца XIV—XV вв. лежат в тесной связи с теми задачами, которые ставили себе писатели того времени, находятся в строгой зависимости от их мировоззрения и тотчас же отпадают, как только исчезает и сама необходимость в них. Они сознательны, намеренны.

Ту же строгую зависимость стиля от мировоззрения писателя видим мы и в употреблении эпитетов. К эпитетам, характерным для этого стиля, меньше всего может быть приложено определение их как «украшающих». Обычно они раскрывают качества, идеальные с точки зрения христианина и ученого богослова. Эпитеты этого южнославянского стиля не стремятся к изобразительности и наглядности. В них вскрываются не конкретные признаки явления, а его «вечная» сущность; одновременно с помощью эпитетов писатель добивается сильной эмоциональной окраски описываемых явлений. Эпитеты подчеркивают по преимуществу идеальный признак предмета, признак, составляющий его «вечный» и духовный смысл:¹ «радостотворный плач», «богопустный гнев», «боговещательные молитвы», «побѣдительная икона», «не-старѣемая благодать», «тлѣнная слава», «любомльчное иноческое житие» и т. д. Иногда этот эпитет вскрывает не церковную сущность предмета, а его основное качество («чадолюбивый отец», «скорорищущие слуги»), или представляет вместе с определяемым словом тавтологическое сочетание («многосвѣтлый свѣтильник», «воня благовонна» и пр.).

Мы не затронули и малой доли тех сложных вопросов, которые встают и встают по мере того, как тема абстрагирования привлекает

¹ В стиле второго южнославянского влияния встречаются те же самые типы эпитетов, которые отмечены А. П. Евгеньевой и для народной поэзии. Основой этих типов служат: «1) подновление нарицательного значения, то есть смысловая тавтология, 2) подчеркивание выдающегося качества предмета, 3) указание на идеальный, желаемый признак или на самую высокую степень признака» (Евгеньева А. П. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет). — ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948, с. 165—166). Но те же типы в стиле южнославянского влияния служат иному мировоззрению, чем в народной поэзии, и поэтому эпитет по существу своему является совсем иным.

внимание исследователя. Тему абстрагирования необходимо при этом решать прежде всего исторически. Абстрагирование вовсе не одинаково во все века и во всех жанрах. Оно имеет свои корни в византийской, древнеболгарской и древнееврейской литературах, было перенесено к нам и развивалось у нас уже в XI в., особенно обильно представлено в гимнографии, пышно расцвело в пору «второго южнославянского влияния» (в XIV и XV вв.), затем стало спадать, и этот спад проходил в разных жанрах различно. Одновременно с абстрагирующими тенденциями в диалектическом единстве с ними существовали и конкретизирующие тенденции. Взаимоотношение тех и других было, как это мы увидим ниже, исключительно сложно. Литература не может существовать на основе одних только абстрагирующих тенденций: абстрагирование — лишь одна из тенденций литературного обобщения, и об этом следует постоянно помнить.

О ГИПОТЕЗАХ В НАУКЕ

Мелькающая то тут, то там в дискуссионных высказываниях мысль, что научное исследование начинается с гипотез, которые потом проверяются кем-то и оказываются либо правильными, либо неправильными, неверна. Мысль эта даже вредна — особенно для начинающих ученых, которые могут решить, что талант ученого состоит главным образом в конструировании гипотез.

В редакционной заметке, предваряющей опубликованные в журнале «Вопросы литературы» высказывания различных советских литературоведов о гипотезах и разысканиях, ставится знак равенства между научными гипотезами и предположениями. И гипотезам отводится роль «толчка *дальнейшему* (курсив мой. — Д. Л.) научному творчеству». ¹ Исследовательская работа мыслится журналом «за рамками возможностей журнала».

Между тем гипотеза — это один из видов конечного обобщения или объяснения открытых фактов. Научное исследование не начинается с обобщения, которое потом примеривается к материалу, идет оно ему, как шляпка к лицу девушки, или не идет. Исследование начинается с рассмотрения всех относящихся к проблеме данных, с установления фактов. При этом изучение ведется определенными научными методами. Красота научной работы состоит главным образом в красоте исследовательских приемов, в новизне и скрупулезности научной методики. В. Камянов, отвечая на анкету «Вопросов литературы», говорит о плодотворности «раскованного, задирающего слова».

¹ Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 83.

«Раскованного» от чего? От пут научной методики? Но разве научность, настоящая научность сковывает? Нет, именно она-то и приводит к открытиям. Она дает метод обнаружения истины. Научная методика прокладывает пути, а не ограничивает исследование, не «осаждаёт» исследователя, а напротив, дает ему возможность подняться над банальностью.

Попробуйте предложить задиристость и раскованность в технике, в медицине, в строительном деле, даже в искусствах (живопись без элементарного знакомства с технологией красок; скульптура без знания свойств материала; прикладные искусства с одними «парадоксальными» приемами). Возьмем даже такую близкую к литературоведению область, как область исторической науки, — попробуйте предложить что-нибудь подобное там (хотя бы рубрику статей «Гипотезы» в «Вопросах истории» или «Исторических записках»). Что за несчастная наука литературоведение, где главным творческим принципом должна быть «раскованность»!

Итак, гипотезы возникают на основе наблюдений. Точный анализ этих наблюдений и приводит к созданию гипотез. Что дальше? В точных науках гипотезы в результате иногда очень длительной проверки опытом становятся теорией, то есть, как утверждает физик Л. Пономарев, «сжатым объяснением частных явлений на основе немногих общих принципов».¹

Так обстоит дело в физике, но не совсем так обстоит оно в литературоведении. Физика изучает общие явления — искусство же очень часто единично в своих высших проявлениях. Поэтому гипотезы в литературоведении не переходят в теорию или в законы развития литературы. Они остаются на уровне объяснений явлений или совокупности явлений. С их проверкой опытом дело обстоит поэтому гораздо сложнее. Гипотезы в литературоведении становятся фактами постепенно, через дополнительные наблюдения, через открытие какого-либо нового доказывающего документа и пр. Чем неожиданнее новый круг обнаруженных фактов, подтверждающих гипотезу, тем она убедительнее.

Должна ли гипотеза быть «красивой», «интересной» и т. д.? Безусловно, должна! Психология научного творчества показывает, что даже в точных науках первоначальный импульс к рождению гипотезы — эстетический. «Эстетическое удовлетворение» — это для ученого начинающий и завершающий момент создания новой гипотезы.

* * *

Дальнейшие рассуждения относительно гипотез обычно такие: зачем лишать читателя гипотез талантливых, парадоксальных и

¹ Пономарев Л. По ту сторону кванта. М., 1971, с. 42.

пр.? Согласен! Пусть читатель будет в курсе литературоведческих разысканий. Это прекрасно. Приобщим читателя к науке, но именно к науке, а не к фантастической романистике, притулившейся у знаменитых авторов и знаменитых памятников, берущей взаймы у памятников их известность.

Так что же называть интересной гипотезой? Большинство отвечавших на вопрос предполагает: гипотезу неожиданную, парадоксальную. Рассуждающие так забывают о цели науки. Идти этим путем — значит заменить науку фантастикой.

Что я называю интересной и красивой гипотезой? Вот пример действительно интересной гипотезы. Изучая один из древнерусских сборников, в начале которого находится летопись, названная Карамзиным Ростовскою, А. Шахматов предположил, что она представляет собою слияние Новгородского летописного свода, составленного точно в 1539 году, и Московского, составленного в 1479 году.¹ Позднейшие открытия полностью подтвердили эту гипотезу А. Шахматова. Ему удалось найти впоследствии рукописи, отдельно отразившие и этот Новгородский свод 1539 года, и Московский свод 1479 года. Открытие рукописей Новгородского летописного свода 1539 года и Московского свода 1479 года напоминает известный случай с открытием астрономом Леверье планеты Нептун: вначале существование этой планеты было доказано математическими вычислениями и только затем Нептун был открыт непосредственным, визуальным наблюдением. Обе гипотезы — и астрономическая, и литературоведческая — потребовали для своего создания не способности к конструированию парадоксов, а большого предварительного труда. Одна была обоснована сложнейшими методами шахматовской текстологии, а другая — сложнейшими математическими вычислениями. Талант в науке есть прежде всего способность к упорному творческому (дающему творческие результаты) труду, а не к простому сочинительству. Только проникнувшись этой мыслью и можно воспитать новое поколение ученых — талантливых, трудолюбивых и ответственных за свои гипотезы...

Или другая гипотеза — гипотеза, которая в конце концов совместными усилиями многих ученых привела к разгадке десятой главы «Евгения Онегина». В 1904 году вдова Л. Майкова пожертвовала библиотеке Академии наук ценнейшее собрание рукописей Пушкина, среди которых находились и зашифрованные стихи поэта. В 1910 году П. Морозов в статье «Зашифрованное стихотворение Пушкина» предложил ключ к расшифровке загадочного пушкинского текста. Это была гипотеза, в которой не было ничего парадоксального, эксцентричного и, казалось бы, даже эффектного.

¹ См.: Шахматов А. А. О так называемой Ростовской летописи. М., 1904.

Но ключ, предложенный П. Морозовым, в результате усилий многих ученых повлек за собой осмысление всего целого. Окончательным и бесспорным разъяснением всего вопроса явился доклад С. Бонди в Пушкинском семинаре при Петроградском университете — доклад, который так и не был напечатан, но на который ссылается М. Гофман в статье 1922 года «Неизданные строфы „Евгения Онегина“». История гипотезы, всех дальнейших поисков и окончательного решения вопроса подробно рассказана и сама расшифровка уточнена Б. Томашевским во второй книге его монографии «Пушкин».¹ Во всей этой истории, которая читается как захватывающий детективный роман, трудно отличить гипотезы от поисков. Историей раскрытия десятой главы «Евгения Онегина» может гордиться русское и советское пушкиноведение. Отвечая на упомянутую анкету «Вопросов литературы», С. Бочаров говорит о «нецеховом исследовании», которое, по его мнению, «освежает и оживляет мысль».

Может ли писатель внести в науку о литературе какую-либо свою долю? Прежде всего скажу: в науке нет других профессий, кроме профессии исследователя, и профессиональный подход к литературной науке обязателен так же, как обязателен он и в любых других науках. Мы же не приглашаем решать технические вопросы или вопросы медицины людей, не имеющих профессионального отношения к изучаемой проблеме. Если за исследование чисто литературоведческой проблемы берется писатель, актер, режиссер, спрос с него должен быть такой же, как с любого литературоведа, и без всяких скидок. Совмещение в одном лице прекрасного писателя и прекрасного же литературоведа — не такая уж редкость.

Писатель всегда может сказать о литературе такое, чего не может сказать исследователь. Не буду приводить примеры гениальных интуитивных суждений о современной им литературе Пушкина, Блока. Они были немножко пророками... Приведу только один малоизвестный пример, подсказанный мне в частном письме профессором Е. Майминым. В «Господах ташкентцах» Салтыков-Щедрин пишет: «Я не предполагаю писать роман, хотя похождения любого из ташкентцев могут представлять много запутанного, сложного и даже поразительного. Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном

¹ Всю библиографию вопроса см. там же: Томашевский Б. В. Пушкин. Т. 2. Л., 1961.

(роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль». Описав далее кризис этого семейного романа, Салтыков-Щедрин продолжает: «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома: и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них, несомненно, есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (гл. «Что такое „ташкентцы“?»).

Эти строки написаны Салтыковым-Щедринным в 1872 году, а в 1889—1899 годах был создан новый тип романа Л. Толстым — «Воскресение», который до мелочей совпадает с предсказаниями Салтыкова: роман этот именно начинается с поцелуев, а кончается Сибирью. Для такого предсказания требовалась интуиция гениального художника, но интуиция, в основе которой лежала не игра воображения и не игра парадоксами, а огромный собственный опыт писателя. Иными словами, и тут гипотеза — нечто завершающее, а не гадание на ромашке: «любит — не любит», «оправдается гипотеза в будущем — не оправдается».

Гипотеза нашего интереснейшего актера В. Рецептера относительно пушкинской «Русалки» ценна прежде всего своими профессиональными наблюдениями театрального работника, опытом чтеца, актера и режиссера. Но если В. Рецептер хочет стать литературоведом и выйти за пределы режиссерских указаний и составления режиссерского плана постановки «Русалки», он должен применять приемы профессионального литературоведения.¹ Актер, играющий врача, должен быть прежде всего профессиональным актером и только во вторую очередь знать кое-что о профессии врача, вернее, о его поведении, облике и пр.

Как же внести в нашу науку — и не только в науку, но и в критику — точность и доказательность?

И вот я сразу скажу самое главное: доказательность заключена в наших обращениях к истории.

Если историческая истина сама требует доказательств, то и доказательства правильности интерпретации произведения лежат

¹ См.: Рецептер В. Над рукописью «Русалки». — Вопросы литературы, 1976, № 2.

прежде всего в истории в самом широком смысле этого слова. Это не «порочный круг», ибо в обоих случаях разные типы доказательств и аргументов. Только установление истории открывает нам истину и обосновывает концепции. Но что я понимаю под историей в широком смысле этого слова?

Суть нашей науки состоит в том, что любой факт и любое явление в творчестве автора восстанавливаются в его движении. История, воздействующая на произведение со стороны, извне, история как биография писателя или история как социально-политический и культурный процесс — вот та цель и то обоснование всех догадок и гипотез, до которых должен добраться исследователь.

Можно спросить: неужели нельзя интерпретировать произведение как таковое? Конечно, можно, и можно в этом отношении достигнуть даже известной виртуозности, как, например, это делал Ю. Айхенвальд лет 60—70 назад в своих известных «Силуэтах русских писателей». Но дело в том, что, как бы ни были талантливой эти интерпретации текста, взятого как некая статичная данность, все они не лишены субъективизма и импрессионистичности. Самые блестящие страницы в работах искусствоведов и литературоведов, характеризующие стиль произведения, остаются пустыми фразами, иногда даже малопонятными, пока они не освещены и не освящены глубоким историзмом. Я не случайно скавал «иногда даже малопонятными», так как историческое изучение, изучение произведения как процесса — а произведение — это процесс, а не статическая замкнутость (и я об этом как-нибудь напишу отдельно) — не только доказывает, но и объясняет явление, делает его и ясным, и простым.

Из изложенного мною только что должно быть очевидным, какое огромное значение имеет в литературоведении текстология, но текстология, понятая не как подготовка текста к изданию, а как наука, изучающая историю текста. В самом деле, если перед нами только один текст произведения, нет ни черновиков, ни записей о замысле, то через этот текст, как через одну точку на плоскости, можно провести бесконечное число прямых. Чтобы этого не случилось и чтобы обосновать правильность именно одной, избранной нами интерпретации текста, мы должны искать точку опоры где-то вне текста — в биографических ли фактах, в фактах историко-литературных или общеисторических. Если же перед нами несколько рукописей, указывающих на поиски автором нужного ему решения, то замысел автора можно в какой-то мере объективно вскрыть. Через две точки можно провести только одну прямую.

Поэтому так счастлива судьба нашего пушкиноведения, что к услугам пушкинистов множество пушкинских черновиков. Не будь этих черновиков, сколько можно было бы нагромоздить и ивядных,

и остроумных, и просто любопытных интерпретаций многих произведений Пушкина. Но даже и черновики не спасают читателей Пушкина от произвола пышноречивых интерпретаторов...

А что делается в области изучения «Слова о полку Игореве», где текст единственный и то — поздний! Какое огромное количество субъективных истолкований этого произведения возникает ежегодно...

Чувствую, что пора обратиться к примерам. Примеры мои будут касаться труднейшей области литературоведения — изучения стиля произведения. Неужели, спросит читатель, даже для интерпретации стиля нужна история? Да, не только нужна, но и особенно нужна.

Возьмем писателей, которых труднее всего интерпретировать со стороны их стиля — прежде всего писателей древнерусских. Мастер этого дела И. Еремин характеризовал произведения Симеона Полоцкого как своего рода «музей редкостей» — по их темам, по тому, как они «экспонировались» читателю. Вся характеристика стиля произведений Симеона Полоцкого была нанизана И. Ереминым на этот единый образ.¹ Не субъективна ли такая оценка, особенно если учесть, что Россия во времена Симеона Полоцкого, в конце XVII века, вообще еще не знала музеев? Нет, не субъективна, ибо оправдывается исторически! Симеон Полоцкий был представителем школьного барокко. Он был воспитателем царских детей. Педагогика того времени требовала наглядного способа обучения по всем предметам. И идея «кунсткамеры» как просветительного учреждения носилась в воздухе. Это была пора, когда «все груши во всех садах созревали одновременно» (образ, принадлежащий Гете). Созрели они и в «Вертограде Российском» Симеона Полоцкого. Характеристика стиля Симеона Полоцкого, предложенная И. Ереминым, оправдана историей русской культуры.

Обратимся к новому времени. Известна поразительная по яркости характеристика стиля произведений Достоевского, данная М. Бахтиным еще в 20-х годах и увлекшая многих и многих. Стиль произведений Достоевского полифоничен, диалогичен и пр., и пр. Слишком буквальное истолкование мнений М. Бахтина привело даже к тому, что отдельные литературоведы перенесли полифоничность с творчества Достоевского на его личность, предоставляющую «свободу» не только своим персонажам, но и себе. История русской культуры середины XIX века готова внести поправку в эти толкования и готова показать, в чем правы и в чем ошибаются сторонники, вульгаризаторы или противники интереснейшей и плодотворной концепции М. Бахтина.

¹ См.: Еремин И. П. Литература древней Руси. Л., 1966.

В середине XIX века совершается огромный переворот в историческом источниковедении. До того времени к историческим источникам существовало потребительское отношение. Из различного рода документов попросту извлекались сведения для построения более или менее связного рассказа о событиях.

Источники не сопоставлялись, противоречия их не анализировались. Источниковедения как науки, в сущности, не существовало. Но вот случилось так, что историки в середине XIX века столкнулись с различной интерпретацией событий в разных документах. Вот это-то и опрокинуло всю систему реалистического романа. Каждый роман Достоевского есть своего рода источниковедческое исследование, в котором ни один голос не лишается права на свою точку зрения, и эта точка зрения становится, в свою очередь, важнейшим свидетельством. Переворот в источниковедении совершился одновременно с переворотом в практике русского суда, где важнейшую роль стали играть показания свидетелей (а юристам известно, как противоречивы бывают эти показания) и мнения присяжных. И вот романы Достоевского — это грандиозные судебные дознания. Поэтому концепция М. Бахтина и верна и неверна одновременно. Она верна на том уровне произведения, на котором идет источниковедческое исследование и опрос свидетелей. Но она неверна на том уровне, на котором историк устанавливает истину, а суд присяжных выносит решение. Все романы Достоевского — это прежде всего поиски истины, ведущиеся методами, открытыми в историческом источниковедении и утвердившимися в практике реформированного суда. История русской науки и история русского права оправдывают и одновременно поправляют, дополняют бахтинскую концепцию «полифонического» творчества Достоевского.

Как я уже указывал, в книге «Поэтика романа „Братья Карамазовы“» (Л., 1977) В. Е. Ветловская с совершенной убедительностью показала, что равные мнения в романе Достоевского «Братья Карамазовы» обладают различной степенью убедительности для читателя. Есть мнения, скомпрометированные для читателя самой личностью того, кто их высказывает, и есть мнения авторитетные для читателя, мнения, возникающие как бы невольно у самого читателя, подсказываемые ему равнодушным автором.

Итак, только историзм способен избавить нас от «мещанства в науке», к которому я отношу вкусовщину, красноречие, поиски эффектных концепций и в конечном счете — крайний субъективизм. История не только мать истины, но исходная точка для художественных оценок произведения искусства. История текста обнаруживает художественный замысел произведения. Исторический контекст позволяет открыть художественные достоинства произведения. История — мать ценностных суждений, мать понимания, мать эстетического восприятия произведений. И если все же, не-

смотря на весь историзм наших общественных наук — историзм принципиальный и необходимейший, — нас порой начинает захлестывать субъективизм, то это происходит потому, что мы недостаточное внимание уделяем истории текста произведений и истории культуры (отсутствующей у нас как отдельная дисциплина). Интерпретируя художественные произведения, мы забываем о культурном окружении. Как искусствоведы, мы недостаточное внимание уделяем текстам. А изучая литературу, мы не исследуем произведений изобразительного искусства, не заглядываем в исторические сочинения и пр. и пр. А порой и игнорируем опыт своих предшественников.

Современное литературоведение, как и современная наука вообще, коллективно. Столкнуть его на путь индивидуальной догадливости невозможно. В науке не было и не будет просто творцов идей, лиц, генерирующих парадоксальные теории и идеи, красивые сами по себе. Эстетическая ценность современных литературоведческих гипотез состоит еще и в красоте истории их построения и обоснования. Вот почему такое значение имеют знание истории вопроса, точные историографические ссылки в современных литературоведческих трудах.

Исторический подход во всех его видах — от истории текста, истории жизни, истории литературы и общей истории до истории самого вопроса — это нерв нашей науки, корни ее доказательности и ее самостоятельной литературоведческой красоты.

ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ

Типичное явление древнеславянской прозы, функционально близкое поэтической речи, — орнаментальность, но орнаментальность, как и стих, обладает определенной художественной значимостью. Орнаментальность древнеславянской прозы — это поэтическая речь.

Чем отличается слово в поэтической речи (к которой относится не только стихотворная) от слова в речи обыденной, научной, деловой? Можно предполагать коренные типы различий: принципиально различные функции, принципиально различные значения слова, установка на образность в поэтической речи и т. д. Так это и делалось, но историографический обзор различных точек зрения на поэтическую речь не входит в мои задачи.¹

Важно, однако, отметить, что слово в поэтической речи сохраняет и должно сохранять все свои обычные «словарные зна-

¹ Такого рода обзоры имеются в различных работах В. В. Виноградова и прежде всего в его книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (М., 1963).

чения» (т. е. значения, отмечаемые в «нормальных» словарях языка). Вне этих «словарных значений» нет самого слова как такового. Суть поэтической речи не в отдельно взятом слове. В. В. Виноградов совершенно правильно писал о поэтической речи: «Суть проблемы — в художественной организации, в поэтическом использовании элементов общей речи». ¹ Он довольно точно определяет «механику» поэтической речи: «Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений». ²

Разумеется, поэтическая речь не может изучаться только на основе коммуникативной лингвистики. Поэтическое слово заключает в себе более широкое значение, чем то, которое могло бы быть описано средствами лексикографии.

Слова в поэтической речи не лишаются и не меняют своих значений, обычно фиксирующихся в словарях. Напротив, сохранение этих значений является непременным условием существования некоего «прибавочного элемента», создающегося контекстом поэтической речи.

«Прибавочный элемент» слова в поэтической речи состоит из различных слагаемых: новые оттенки значений, иногда (не обязательно во всех случаях) новая экспрессия, эмоциональность, оттенок этической оценки определяемого словом явления и т. д.

«Прибавочный элемент» в слове — это не обязательно также образ (метафора, сравнение и пр.). В. В. Виноградов цитирует следующее высказывание В. Ф. Одоевского: «Многие писатели, желающие расцветить, оживить свое произведение, кидаются в метафоры; от сего происходит только бомбаст». ³

Г. О. Винокур писал: «Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но, действительно, смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле». ⁴

«Прибавочный элемент» в слове поэтической речи — это не просто обогащение слова новыми значениями, смысловыми ассоциациями и эмоциями. В этом случае не происходило бы каче-

¹ Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи*. Поэтика, с. 140.

² Там же, с. 155.

³ Одоевский В. Ф. *Психологические заметки*. — *Современник*, 1843, т. XXVII, с. 310. Цит. по кн.: Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи*. Поэтика, с. 123.

⁴ Винокур Г. О. *Избранные работы по русскому языку*. М., 1959, с. 390. Цит. по кн.: Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи*. Поэтика, с. 157.

ственного изменения в слове. Слово получало бы что-то новое в своем значении и в своей значимости, но это новое не могло бы изменить положение слова в поэтической речи сравнительно с обыденной, деловой или научной. Ведь в конце концов и в речи научной слово, становясь термином, приобретает новое уточнение старого значения. То же самое мы могли бы отметить для речи юридической или даже обыденной. Научный, технический, профессиональный термин также включает некоторый «прибавочный элемент», расширяющий его логическое содержание, но сужающий его логический объем. В конкретных обстоятельствах слова обыденной речи также приобретают новые оттенки, определяемые всей окружающей обстановкой.

«Прибавочный элемент» в слове поэтической речи имеет ту особенность, что он оказывается в чем-то общим для целой группы слов. Он разрушает обособленность, изолированность слова, сливается с «прибавочными элементами» всей группы слов, вырастает в контексте поэтической речи и над ее контекстом. Иными словами, «прибавочный элемент» борется с отдельным словом, стремится преодолеть смысловую и эмоциональную изолированность слова, создает «сверхзначения», объединяющие всю поэтическую речь, составляющие ее художественное единство.

В поэтической речи играет огромную роль все, что может преодолеть изолированность слова: ритмичность различных типов, эмоциональность, образность, «поэтическая идея» и т. д. Поэтическая речь подчиняется стилю, который также есть всегда некоторое единство отдельных стилистических элементов, однако единство, создающееся в поэтической речи, шире, чем единство стиля.¹

Обычное определение литературы (в том числе и поэзии, с которой имеет много общего произведение панегирического стиля XIV—XV вв.) как «искусства слова» верно только при поверхностном отношении к литературе. Более точно было бы сказать о литературе, и в частности о поэзии, что она является «искусством преодоления слова» — преодолением обычного, «расхожего» его смысла и вскрытия в слове его «сверхсмысловой» сущности. Под понятием «преодоления слова» я разумею в первую очередь преодоление изолированности его значений, характерное для поэтической речи.

В одной из работ В. Шкловского (За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 15) имеется понятие «борьба со словом». Однако понимание этой борьбы расходится с моим пониманием «преодоления слова». В. Шкловский пишет: «Литература словесна, но в ней существует и борьба со словом для восстановления

¹ Определение того, что может быть дано в «прибавочном элементе» художественной речи, не входит в мои задачи. В разных стилях, в разных индивидуальных (авторских) особенностях художественной речи дело может обстоять по-разному.

действительности, для полного ее ощущения, а не только для осмысливания и перевода в понятия» (там же).

Для меня «преодоление слова» состоит в том, что в слове извлекается некий «добавочный элемент», к коммуникативной обычной функции слова прибавляются смыслы, которых нет в его «словарных значениях», они иногда даже противоположны этим обычным значениям, появляются вопреки им или чрезмерно подчеркивают одно из существующих значений. Функция слова в художественной речи как бы борется с обилием значений, преодолевает их, появляется вопреки им. Это «вопреки» является тоже важным элементом художественности, ибо художественное слово динамично, оно нуждается в особом акцентировании этой динамичности, этой борьбы.

Художественность при этом сугубо «индивидуальна». Если пропадает ощущение единичности сделанной творцом находки, то вместе с тем пропадает и художественность речи. Повторяемость типична для нехудожественной речи, где требуется обычность значения, его условное постоянство, «знаковость», неединичность.

Спрашивается, нет ли исключения в художественной речи Древней Руси, где, как я уже писал в предшествующих разделах этой книги, повторяемость отдельных словесных сочетаний обычна. Нет, в данном случае древнерусская художественная речь не является исключением. В самом деле, мы можем многократно читать то или иное поэтическое произведение (например, любимое стихотворение), и от этой многократности не теряется ощущение единичности сделанной находки. В древнерусской же прозе роль многократно читаемого произведения играют постоянно повторяемые поэтические формулы и в формулах этих сохраняется ощущение единичности сделанной художественной находки. Традиционная формула есть как бы сама маленькое художественное произведение. В этом глубокое своеобразие художественной речи Древней Руси.

Возьмем такое часто повторяющееся в «воинских повестях» выражение, как «стрелы летят как дождь». Это сравнение художественное; оно не имеет места в обыденной речи — речи, чисто коммуникативной, «обыденно коммуникативной». Но сравнение это, сколько бы оно ни повторялось в «воинских повестях», производит впечатление единожды сделанной находки, как и сравнение, сделанное в многократно повторяемом (читаемом) произведении великого поэта нового времени.

Когда мы говорим, что есть слова сами по себе, взятые в отдельности, «поэтические», то это сейчас уже в значительной мере устарелое суждение не противоречит сделанному нами утверждению о том, что «сверхсмысл» появляется только в контексте. Ибо, когда Кукольник, Бенедиктов или Надсон ощущают слова «роза», «мечта», «вдохновение», «очи», «вольность», «денница», «кумир», «подвиги» и пр. как поэтические, они ощущают их в некоем (правда,

очень широком) поэтическом контексте. Но мы можем вообразить себе для этих же слов другой контекст (иронический, сатирический), где эти слова будут полностью лишены этого ощущения их поэтичности. Ср. в многочисленных пародиях на Кукольника, где рифмуются слова «радость» и «младость», и в пародиях на Надсона, где рифмуются «идеал» и «Ваал». Контекст, как и «единичность» («индивидуальность»), является неизменным условием поэтической или, шире, художественной речи.

Далее. Само преодоление обычных значений слова, значений обычно коммуникативных, является неизменным условием художественной речи. Поэтическое значение не отменяет и не заменяет обычных значений, а как бы добавляется к ним, выстраивается над ними. Ибо просто замена одного значения в слове другим не является фактом художественным. Художественность «заразительна», вовлекает читателя в некую динамическую ситуацию; поэтому борьба, преодоление каких-то обычных ситуаций для художественности обязательна.

«Прибавочный элемент» к обычному материалу коммуникации имеется в любом искусстве.¹ Появление этого «прибавочного элемента» всегда связано с некоторым преодолением обычного, коммуникативного или служебного (в архитектуре и прикладных искусствах) значения материала. Но само это «преодоление» входит в систему художественности, заставляет читателя, зрителя или слушателя участвовать в непрерывном акте творчества, содержащемся в произведении искусства.

Характерно в этом отношении творчество скульптора Генри Мура. Иногда он как бы разрубает свои полулежащие монументальные фигуры, заставляя зрителя восстанавливать в своем воображении нарушенное таким образом единство.

Одно из высших проявлений поэтической речи — так называемая «орнаментальная проза», расцвет которой падает на начало XX в. Однако появилась «орнаментальная проза» на Руси довольно рано. Уже «Слово о законе и благодати» Илариона представляет образец именно такой «орнаментальной» прозы. Затем можно

¹ Сам этот термин заимствован мною у художника К. С. Малевича. Термин «прибавочный элемент» был введен в историю современной живописи К. С. Малевичем. Но содержание моего термина «прибавочный элемент» не имеет ничего общего с содержанием этого понятия у Малевича. Последний термин в представлении К. С. Малевича известен мне по следующим документам, любезно предоставленным мне Е. Ф. Кавтуном: К. С. Малевич. «О теории прибавочного элемента в живописи». Выступление на общем собрании сотрудников ГИНХУКа (Гос. Института художественной культуры) 16 июня 1926 г. (стенографическая запись); Казимир Малевич. «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» (перепечатка с гранок подготовленного в 1925 г. к печати, но не вышедшего сборника исследований ГУНХУКа. В измененной редакции этот текст вышел в 1927 г. в издании Баухауз как отдельная книга «Беспредметный мир» в переводе на немецкий язык).

указать на прозу Кирилла Туровского и Серапиона Владимирского. Однако древнеславянский расцвет «орнаментальной прозы» падает на вторую половину XIV и начало XV в. Этот расцвет связан с влиянием Тырновской литературной школы и ярче всего проявился на Руси в творчестве Епифания Премудрого.

Характеристику стиля так называемого второго южнославянского влияния я давал более 20 лет назад, подготавливая свой доклад на эту тему для IV Международного съезда славистов, состоявшегося в Москве в 1958 г. В этом докладе я выделил и подчеркнул следующие особенности этого стиля: стремление к абстрагированию, к эмоциональности, интерес к «филологической» стороне языка и пр. С тех пор, помимо моей работы, появилось довольно большое число работ, в которых были выявлены различные приемы «плетения словес», подробно охарактеризована формальная сторона этого стиля.¹

Остановлюсь на некоторых особенностях орнаментального стиля «тырновской школы» в том виде, в каком эти особенности проявились в одном произведении — в Житии Сергия Радонежского. Выбор только одного произведения имеет за собой некоторые преимущества. Стиль — это прежде всего единство художественных особенностей.² Единство же ярче всего обнаруживается в одном произведении. Объединяя в своем анализе несколько произведений, мы всегда рискуем объединить и разные варианты изучаемого стиля. Кроме того, стиль стройнее всего выявляется в произведении высокого ранга. Именно таким, с нашей точки зрения, является

¹ Коновалова О. Ф. К вопросу о литературной позиции писателя конца XIV в. — ТОДРЛ, т. XIV, 1958; Она же. Сравнение как литературный прием в Житии Стефана Пермского, написанном Епифанием Премудрым (из наблюдений над стилем панегирической литературы XIV—XV вв.). — В кн.: Сборник статей по методике преподавания иностранных языков и филологии, вып. 1. Л., 1963 (Ленинград. технологич. ин-т холодильной пром-ти); Она же. Похвальное слово в Житии Стефана Пермского. (Форма и некоторые стилистические особенности). — Там же, вып. 2. Л., 1965; Она же. «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. (К вопросу о соотношении). — В кн.: Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.—Л., 1966 (ТОДРЛ, т. XXII); Она же. Принцип отбора фактических сведений о Житии Стефана Пермского. — В кн.: Литература и общественная мысль Древней Руси. Л., 1969 (ТОДРЛ, т. XXIV); Она же. Об одном типе амплификации в Житии Стефана Пермского. — ТОДРЛ, т. XXV. Л., 1970; Wigzell Faith C. M. Convention and Originality in the Life of Stefan of Perm: A Stylistic Analysis. — The Slavonic and East European Review. London, s. a.; Визzell Ф. Цитаты из книги священного писания в сочинениях Епифания Премудрого. — ТОДРЛ, т. XXVI. Л., 1971; Mulić H. Srpsko «pletenje sloves» do 14. stoljeća. — RZSF, 1963, N 5; Idem. Pletenje sloves i hesihazam. — RZSF, 1965, N 7; Idem. Srpski izvori «pletenija sloves». Zagreb, 1963 (потапр.); Он же. Сербские агиографы XIII—XIV вв. и особенности их стиля. — ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1968; Talev Ilya. Some Problems of the Second South Slavic influence in Russia. München, 1973.

² Отдельные элементы стиля настолько между собой связаны, что по одной части его мы, как кажется, можем восстановить и все остальные.

Житие Сергия Радонежского — произведение, в котором нет ничего художественно и идейно случайного.¹

Стиль «плетение словес» принадлежит, как я уже сказал, к одному из самых первых образцов орнаментальной прозы² — прозы, представляющей собой особенно интенсивное проявление поэтической речи. «Орнаментальная проза» близка к поэзии в том отношении, что и поэзия и «орнаментальная проза» стремятся создать некоторый «сверхсмысл». Слово в «орнаментальной прозе», как пишет ее исследователь Н. А. Кожевникова, «перестает быть „нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практического языка и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов“». ³ Близость орнаментальной прозы к стиху выражается прежде всего в специфическом характере слова и в особенностях организации повествования. Приближение ритма прозы к стихотворному ритму — явление не обязательное, хотя и встречающееся в орнаментальной прозе. Орнаментальная проза ориентируется на стихотворную речь прежде всего как на специфический способ организации художественной речи. Основа организации текста в орнаментальной прозе — повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив.⁴ Н. А. Кожевникова пишет далее: «Близость орнаментальной прозы к стихотворной речи создается общим характером слова, которое утрачивает свойства „прозаического“ слова — неподвижность, неразложимость, прямую соотнесенность с предметом. Слово в орнаментальной прозе легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой... Смысловая выбкость, непроясненность, возникающая при такого рода переносах, входит в художественную задачу текста. Между словом и его окружением возникают неустойчивые подвижные отношения: отношение притяжения — отталкивания. Легкость,

¹ Списки Жития Сергия Радонежского до сих пор не изучены. Статья В. П. Зубова «Епифаний Премудрый и Пахомий Серб (к вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского»)» мало продвигает изучение этого вопроса. Книга Апеля (*Appel O. Die Vita des hl. Sergij von Radonez. München, 1972*), основанная на анализе только опубликованных текстов Жития, не может дать цельного и бесспорно документированного текста. Поэтому в своем анализе стиля Жития я в известной мере условно, а отчасти и произвольно, беру реальный текст в так называемой редакции Е (по далеко не точной классификации В. П. Зубова) в издании архимандрита Леонида (Кавелина): Житие Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. Печатаются по Троицким спискам XVI в. с разночтениями из Синодального списка Макарьевских четы-миней. Сообщил архимандрит Леонид. — В кн.: Памятники древней письменности. СПб., 1885. Ссылки на это издание даю в тексте, указывая в скобках за цитатой страницу.

² См.: Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, т. 35, № 1, с. 55—76.

³ Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 156 (цитация Н. А. Кожевниковой).

⁴ Кожевникова Н. А. Указ. соч., с. 56.

с которой слово выходит за рамки, поставленные ему языковой нормой, имеет свою оборотную сторону. Сталкиваются два стремления: с одной стороны, стремление к слитности, нерасчлененности, продиктованное общей ассоциативностью орнаментальной прозы, с другой — противоположное стремление, стремление к иволяции слова, к его остранению, выделению... Утрачивая свой прозаический характер, свою замкнутость, отдельность, слово оказывается во власти контекста. Оно зависимо от контекста в значительно большей степени, чем в классической литературе, и определено не только и часто не столько реалией, которую обозначает, сколько связью с другими словами».¹

Орнаментальная проза панегирического стиля XIV—XV вв. не является просто некой языковой игрой. Напротив, все «приемы» орнаментальной прозы рассчитаны на различные «приращения смысла», на создание в тексте некоего «сверхсмысла». Этот «сверхсмысл» не противоречит «смыслу»: он углубляет его, придает ему новые оттенки, объединяет слова с разным значением, требует осознания читателем глубинного значения. В этом отношении обычное для этого времени сравнение писателя с пловцом, ныряющим в водные глубины, чтобы извлечь из них жемчуг, обладает своего рода символическим проникновением в сущность писательского творчества.

Явление, на которое следует обратить основное внимание в стиле «плетение словес», состоит в том, что обычно обращающее на себя внимание в этом стиле повторение однокоренных слов, или одних и тех же слов, или слов с ассонансами отнюдь не является простой стилистической игрой, бессодержательным орнаментом. Повторяются и сочетаются не случайные слова, а слова «ключевые» для данного текста, основные по смыслу.

В начале своего произведения автор в разных вариантах употребляет слова, в основе которых лежит значение «три»: «вездѣ бо троечисленное число всему добру начало и вина възвѣщению, яко же се глаголю: трижды Господь Самоила пророка възва; трею камению пращею Давидъ Голиада порази; трижды повелѣ възливати воду Илиа на полѣна, рекъ: утроите, утроиша; трижды тойжде Илиа дуну на отрочища и възскреси его; три дни и три ноци Иона пророкъ в китѣ тридневнова; трие отроци в Вавилонѣ пещь огньную угасиша; тричисленное же слышание Исаию пророку серафимовидцу, егда на небеси слышашесе ему пѣние агтельское, трисвятое възпиющихъ». (17—18) и т. д. Примеры на троекратное повторение продолжаются и далее в тексте довольно долго. Важно, что необходимые по смыслу слова, подчеркивающие троичность мира, создают впечатление как бы

¹ Кожевникова Н. А. Указ. соч., с. 58—59.

нарочито подобранных. Они в самом деле подобраны нарочито, но нарочито прежде всего ради смысла, а создающееся этим созвучие имеет не самодовлеющее значение и как бы направляет внимание читателя на смысл читаемого. Характерно, что приведенная тирада заканчивается троекратным восклицанием «святъ, святъ, святъ». Следовательно, прославление троичности, с которого начинается Житие Сергия, выходит за пределы слов, в корне которых имеется это «три». Такой же «выход» за пределы самого слова в область чистого смысла в конце тирады имеется и в других случаях. С этим мы еще встретимся.

В конце первой главы Жития Сергия, в которой рассказывается о его рождении, основными ключевыми словами являются: «чюдно», «чюдный», «чюдо». Слова с корнем «чюд» употреблены здесь около 10 раз при этом в одном только предложении (22).

Повторение слов, нагромождение слов с одинаковым корнем необходимы, чтобы эти слова или группа слов с одинаковым корнем были центральными по смыслу. Так, например, предисловие к Житию Сергия Радонежского посвящено прославлению Сергия, поэтому слова с корнем «слав» в разных вариациях составляют основу всей первой части этого предисловия. Здесь и «слава» и «славиться», «благославлять» и «прославлять» и т. д. Автор выказывает при этом удивительную филологическую способность к выявлению этого корня — даже тогда, когда он был не сразу заметен (как, например, в слове «благославлять»): «С л а в а Богу о всемъ и всячьскихъ ради, о нихъ же всегда прос л а в ляется великое и три святое имя, еже и присно прос л а в ляемо есть... Вѣсть бо Господь с л а в ити с л а в ящая его и благос л а в яти благос л а в ящая его, еже и присно прос л а в ляет своя угодники, с л а в ящая его житием...» и т. д. (1).

Однокоренные слова, примененные к различным понятиям, помогают автору установить между ними смысловую связь. Так, например, рассуждая о том, что сам Сергий своими достойными памяти делами помогает написать его житие, автор применяет к тому и другому однокоренные эпитеты: «старца свята пресловуща и многословуща житие его» (6—7). Оттенки значения учитываются при этом с большою тонкостью и вниманием. Таково, например, то место Жития Сергия, где приводится аналогия из Жития Евфимия. Родителям Евфимия при рождении ребенка явилось видение и при этом сказано: «тѣшитась и утѣшитась [т. е. забавляйтесь ребенком и утешайтесь им], се бо дарова вама Богъ отрока тѣшения тьяклоименита (греческое значение имени Евфимий — «произносящий благие слова». — Д. Л.), яко въ родствѣ его тѣшение дарова Богъ своимъ церквамъ» (21).

Ключевой корень позволяет объединить повествование неким философским рассуждением, противопоставить факты в пределах их единства. Таково, например, рассуждение автора Жития Сергия

о Стефане и брате его Федоре. «Вседоблии же блаженнии юноша и вѣрнии, иже бѣ присны брат и единоматерень тому Стефану, аще бо и от единого отца родистася, аще и едино чрево изнесе ею, но не едино произволение ею. Не брата ли приснаа оба быста себѣ? не единомыслиемъ ли съгласистася и съдоста на мѣстѣ том? не оба ли равно купно съвѣщастася състи в пустыници той? како абие распрягостася друг от друга: овъ сиде произволи, другии же инако; овъ убо въ градстѣмъ монастырѣ подвизатися проравсуди, овъ же и пустыню яко град сътвори?» (42). Сопоставление построено на том, что оба — братья, и поддерживается словами с корнем «един», переходит затем, таким образом, в противопоставление.

Когда рядом с Сергием появляется ангелообразный со-служитель, «чюдный муж изыде въ слѣд святого», «ключевыми» словами в описании этого события оказываются слова с корнем «зре», а главным звуком — звук «з»: «...не можаше зрѣти на нь; ривы ж его необычны, чюдны, блистающеса, в них же мечтание злато строино зрится. И се въпрашаеть Исаакие близ стояща отца Макариа: что зрѣние се чюдное, отче? кто есть зримый и чюдный съи муж? Макарие же сподоблень бысть сего зрѣния, ему въ велицѣи свѣтлости дѣлании, рече: не вѣдѣ, чадо, ужасно бо видѣние и не исповѣдимо зрю» (124). Использование однокоренных слов имеет всегда сложный, а главное разнообразный и не бросающийся в глаза смысловой порядок.

Очень изящно выражено, как Сергей противостоит «похотным стрѣлам»: «...яко же бѣсове грѣховною стрѣлою устрѣлити хотяху, противу тѣх преподобнии частотными стрѣлами стрѣляше, стрѣляющих на мрацѣ правыя серддемь» (62). «Сердце» не случайно заканчивает этот ряд, ибо сердце — цель «похотной стрелы»; стрела направляется в сердце святого; поэтому слово «сердце» и поставлено автором в конце — как мишень в конце полета стрелы.

В подобного рода повторениях важен самый смысл слова. Поэтому, когда ключевое слово в перечислении заменяется близким по значению, это не воспринимается как нарушение: «...и не буди ми ни мало ж порадоватися радостию мира, сего, нь испльни мя, господи, радости духовныя, радости неизреченныя, сладости божественныя...» (32). Грамматически место, в которое поставлено слово «сладости», точно соответствует в предшествующих членах перечислению слова «радости», и оно воспринимается поэтому читателем как естественное продолжение «сочиняющихся» членов перечисления.

Иногда сложная форма высказывания с однокоренными словами помогает автору выразить парадоксальное суждение: «...пребыть от страха без страха» (58). Повторяемое слово не должно обязательно выражать сущность явления, оно может подчеркивать только одно из качеств его, но качество всегда важное. Так,

например, объясняя причины обнищания родителей Сергия, автор подчеркивает, что несчастья сопровождали семью Сергия постоянно: «Како же и что ради обнища, да скажем и се: яко частыми хоженъми еже съ княземъ въ орду, частыми ратьми татарскими, еже на Русь, чястыми послы татарскими, чястыми тяжкыми даньми и выходы е въ орду, частыми глады хлѣбными, надо всѣми ж сими паче бысть егда великая рать татарская, глаголемая Федорчюкова Туралыкова» (33). «Достойт же яснѣе рещи, яко аще бы ми мощно было по моему недостойнству» (6).

Иногда однокоренные сочетания «работают» в тексте на довольно больших расстояниях. Так, например, автор говорит о своем опасении приступить к написанию жития святого: «...не смѣю и недоумѣю» (8), а ниже обращается к богу с просьбой «моему недоумѣнию умѣние подати» (там же). Отсутствие у себя «дара слову, разума и памяти», свое «недоумение», автор сравнивает с физическим недостатком, который может исправить бог: «...моги даровати слѣпымъ прозрѣние, хромымъ хождение, глухимъ слышание, нѣмымъ проглаголение: сице может и мое омрачение просвѣтити, и мое неразумие вразумити и моему недоумѣнию умѣние подати». Перед нами, таким образом, особая концепция творчества, а не просто игра на однокоренных словах. И эта концепция слова не случайно помещена в конце предисловия к житию. Опираясь на нее, автор обращается затем с молитвой к Богу, прося его помочь ему написать житие, причем это обращение к Богу автор оправдывает «композиционно»: Бог начало и конец всему. Подчеркивая созвучие слов «начати» и «кончати», автор тем самым в самих этих созвучиях ищет опору для своей концепции.

Если в произведении в близком соседстве оказываются перечисления двух смысловых значений, то они делаются по различным принципам: «...мѣсто то было прежде лѣсъ, чаща, пустыни, идѣже живяху заици, лисици, волци, иногда же и медвѣди посяцаху, другоици ж и бѣсы обрѣтахуся, туда же нынѣ церковь поставлена бысть, и монастырь великъ възграженъ бысть, и инокъ множество съвокупися, и славословие и в церкви и в келиах, и молитва непрестающа къ Богу» (79). Два перечисления противопоставлены друг другу. Пословесное перечисление, в быстром ритме — для злого начала, в замедленном же темпе приводятся многословные члены перечисления — для доброго начала. Такое противопоставление двух ритмов не случайно: о добром полагалось говорить «с тихостию и кротостию, аки притчами наводя» (81).

В изложении могут перекрециваться несколько повторяющихся ключевых слов, создавая сложную «плетенку»: «Отрок же предобрый, предобраго родителя сынъ, о нем же бесѣда въспоминается, иже присно въспоминаемый подвижник, иже от родителей добродородных и благовѣрных произыде, добра бо корене добра и

отрасль прорасте, добру кореню прьвообразуемую печать всячьскыи изьобразуя, из младых бо ногтеи яко ж сад благородны покавася, и яко плод благоплодны процвѣте, бысть отроча доброльпно и благопотребно» (35). Последнее парное сочетание как бы объединяет две линии «плетенки»: одну с корнем «добр», другую с корнем «благ». Поэтому «плетенка» эта «смысловая», а не просто орнаментальная. Для того чтобы выделить то или иное важное в смысловом отношении слово, иногда даже нет необходимости его повторять: просто оно ставится в такое грамматическое окружение, которое подчеркивает его весомость. Так, например, автору Жития Сергия необходимо отметить особую ценность для обителя Сергия его гроба, он пишет: «...гробъ его у нас и пред нами есть» (2).

«Филологические» интересы автора заметны также тогда, когда он ставит рядом один и тот же глагол в разных формах: «...и по кончинѣ сего (Сергия. — Д. Л.) чюднаа бывша и бывають» (143) или два синонимичных местоимения: «толикую и таковую пльву» (4, ср. 6 и 7).

Соединение слов с одним корнем не только подчеркивает один какой-то оттенок смысла, важный для автора, но и создает ассонансы, которые акцентируют какие-то сложные смысловые оттенки. Вот пример. Автор хочет подчеркнуть, что ему трудно начать повесть, не будучи достаточно осведомленным, и он создает сочетание, объединяющее в один ряд слова «исповѣдимый», «вѣдать», «повѣдать» и «повѣсть»: «Како убо таковую и толикую и не удобь исповѣдимую повѣмь повѣсть, не вѣдѣ» (5). В данном случае перед нами отнюдь не случайные поиски ассонансов, которые привели автора к сочетанию всех этих слов. В этом убеждают и некоторые рассуждения автора, они объясняют, что он понимает под словом «повѣдание» и «повѣсть». Весь тот раздел, из которого взят вышеприведенный пример, посвящен вопросу о том, как важно «вѣдать» житие святого, как важны «свѣдетели» и «свидѣтели» его жития, «помятухи», как важно собирать «свѣдения», «распытовати и вопрошати древнихъ старцевъ» о святом и «проповѣдовать» через житие святого «дѣла божиа» (4). «Вѣдать», «свѣдетельствовать», «проповѣдовать», «повѣствовать», «исповѣдовать» — все это ставится, следовательно, в единый смысловой ряд. Между всеми этими действиями обнаруживается не только формальная «звуковая» связь — связь, возникающая в результате ассонансов, но и связь глубоко смысловая, заложенная в самом языке, следовательно, не случайная, а входящая как бы в «устройство» мира, изначальная. Не случайно поэтому, что и слово «свѣдетель» автор пишет через «ѣ», а не через «и», вводя его, таким образом, в круг слов с корнем «вѣд».

Иногда автор Жития Сергия сближает слова разного происхождения, но созвучные в корне, например «уподоблены и преудоб-

реный» (89, речь идет о хлебах, которые пеклись в обители как будто бы с «медвеною нѣкоею сладостию»).

Тавтологические сочетания разного характера, довольно типичные для «плетения словес», рассчитаны на усиление значения, на привлечение внимания читателя к известным понятиям: «видѣ видѣние» (21), «дръзновениемъ дръзну» (57), «начальное начальство» (66), «оружникъ въоружень» (57).

Имеет место и простое созвучие слов: «...с великимъ прилежаниемъ, и съ желаниемъ и съ слъзами моляшеса Богу» (43). Два звука повторяются в этих слогах, но в обратном порядке; в первом — «ле» и «жа», во втором — «ла» и «же». Созвучие в разных корнях поддерживается одинаковым окончанием — «ниемъ». Не могут быть случайными и такие сочетания: «горняго града гражанинь» (65), «дасть нас чрес силу искушеном быти» (58), «сеи насильство сиротѣ сътвори от съсѣдствующихъ ему сицево...» (138) или «раздробляя и растесая разношаше на полѣна разсъкаа» (64). Прием повторения префикса «раз» также очень характерен.

Ассонансы, создающиеся в результате желания сопоставлять и противопоставлять, начинают нравиться и сами по себе и создаются для благозвучия, для особой музыкальности текста: «...что хочещи обрѣсти на мѣсте сем... въ лѣсѣ сѣмъ сѣдя?» (52). Для ассонансов Жития Сергия характерно, что это ассонансы не отдельных звуков, а сочетаний звуков — «слоговые». В этом, очевидно, сказался привычный способ читать и воспринимать текст по слогам, а не по буквам, зависящий от древнерусского «слогового» способа обучения грамоте. В вышеприведенном примере «действует» не один звук «с», а слог «се», отчего ассонанс становится особенно очевидным. И все-таки автор стремится создавать ассонансы из близких по значению слов или еще чаще из слов со смежным значением, объединяемых действием. Ср. ассонансы: «зарю зряи» (109), «яко же светилнику на свѣщницѣ сияющу» (123).

Иногда созвучия приходят через довольно длинный отрывок текста, вступая в чередование с другими созвучиями и создавая его особую музыкальность; Бог «хочет дати самого просителя просившаго игумена, праваго правителя; да поелику же Сергии просиль, по толику же и приа и обрѣте и приобрѣте въ правду праваго правителя, могущаго управити мѣсто то; не себе же самого точию просиль, но иного нѣкоего, его же богъ дасть. Богъ, яко провидецъ, провѣдыи будущаа и хотя въздвигнути и устроити мѣсто то и прославити, иного лучша того не обрѣте, но точию того самого просившаго дарует, вѣдыи, яко может таковое управление управити въ славу имени его святого» (66). В отрывке этом достойно внимания не только искусство, с которым автор оперирует с созвучиями «про», «пра», «брѣ», «упра», но и то, что этими созвучиями выделяются и сближаются ключевые слова текста: «проситель», «правитель», «правда», «управити», «прославити» и

пр. Все эти слова ставятся в связь друг с другом, в связь, которую может уловить даже тот из слушателей, который не особенно вникает в точный смысл фразы, не следит за синтаксическим построением предложений: бог «провидець», «провѣдый будущая» и прославляющий «праваго» «правителя», который может «управление управити». Созвучия создают как бы сверхсинтаксис, надсловесный смысл, заставляют объединять различные понятия в их идеальном смысле, причем объединяются слова и однокоренные и имеющие общие и близкие созвучия. Созвучия, следовательно, не случайны, имеют смысловой характер, создают «сверхсмысл», как бы скользящий над текстом и извлекаемый из контекста.

Автор выходит за пределы простого повторения и пускается в длинные перечисления в тех случаях, когда ему необходимо показать какое-то явление в превосходной степени, например исключительность подвига святого, его мучения или трудности, с которыми он встречался, исключительную степень его благочестия и пр. В Житии Сергия автор говорит о последнем: «Како доумѣет или может повѣдати, или писанию явлено предати еже того уединение и дръзновение и стенание, и всегдашнее моление, еже присно къ богу приношаше: слъзы тѣпльыя, плаканиа душевъная, въздыханиа сердечная, бѣдниа повсенощная, пѣниа трезвенная, молитвы непрестанныя, стояниа не сѣдалная, чтениа прилѣжная, колънопоклонения частаа, алканиа, жаданиа, на земли леганиа, нищета духовнаа, всего скудота, всего недостаткы: что помяни, того нѣсть; к си же и всѣм и бѣсовьскыя рати, видимыя и не видимыя брани, борьбы, сплетениа, дѣмоньскаа страхованиа, диавольскаа мечтаниа, пустынная страшилища, неначаемых бѣд ожидание, звѣриная натечениа и тѣх сверѣпаа устремлениа» (49—50). Я привел эту длинную выдержку из Жития Сергия, чтобы продемонстрировать, каких размеров достигают эти перечисления и как автор искусно переходит от одного типа перечисления к другому, чтобы не утомлять читающего и слушающего чтение («чтущих и послушающих») однообразием его формы.

Длинные перечисления применяются там особенно, где требуется подчеркнуть многочисленные добродетели Сергия, многочисленные его подвиги или трудности, с которыми он борется в пустыни. Сергий говорит приходящим к нему в пустыню, предупреждая их о трудностях, с которыми они встретятся: «...въвбранише имь, глаголя: яко не можете жити на мѣсте сем и не можете трѣпѣти труда пустыннаго, — алканиа, жаданиа, скръби, тѣсноты и скудости, и недостатков» (59—60); и еще: «Но буди вы свѣдома: аще въ пустыню сию жити приидосте, аще съ мною на мѣсте сем пребывати хотите, аще работати Богу пришли есте, приготоваитеся трѣпѣти: скръби, бѣды, печали, всяку тугу и нужю, и недостаткы, и нестяжание и неспание, и аще работати Богу изволисте и приидосте, отсель уготоваите сердца ваша не на пицу, ни на питие, ни

на покой, не на беспечалие, но на тръпѣние, еже тръпѣти всяко искушение, и всяку тугу и печаль, и приготовлится на труды и на пощениа, и на подвигы духовныа и на многы скръби: многыми бо скръбьми подобает нам внити въ царство небесное» (60—61). Перечисление этих «скорбей» и иллюстрирует последнюю мысль, делает ее наглядной и конкретной. В дальнейшем перечисляются добродетели Сергия: «алкание, жадание, бдѣние, сухоядение, на земли легание, чистота телеснаа и душевнаа, устнама мльчание, плотскаго хотѣнннн известное умръщвление, труды телеснии, смирение не лицемѣрное, молитва не престающннн, равсужение доброравсудное, любовь совръшенаа, худость ривъная, память смертнаа, кротость с тихостию, страх Божии непрестанныи» (61—62). Характерно, что в такого рода длинных перечислениях не обязательно присутствуют ассонансы, рифмы и пр. Иногда только мы встречаемся с единоначатиями, морфологическими рифмами.

Сама последовательность, в которой даются перечисления, обычно не случайна; если описываются действия, то эти действия перечисляются в порядке их совершения. Сергий строит в монастыре церковь, об этом говорится: «...свъзда, и възъдвиже, и устрои, и съврѣши, и украси ю» (158).

Чтобы подчеркнуть перечисление, сделать его заметным для читающего и слушающего, автор часто пользуется единоначатиями. И опять-таки, эти единоначатия имеют не столько формально-риторическое значение, сколько смысловое. Повторяющееся в начале каждого предложения слово подчеркивает основную мысль. Когда это единоначатие употреблено слишком большое число раз и может утомить читателя, оно заменяется синонимическим выражением. Значит, важно не само слово, а повторение мысли. Так, например, указывая на причину написания Жития Сергия и устраняя возможную мысль о том, что он принял на себя непосильную задачу, автор пишет: «...да не забвено будет житие святого тихое и кроткое и не злобивое, да не забвено будет житие его честное и непорочное и безмятежное, да не забвено будет житие его добродѣтельное и чюдное и преизящное, да не забвены будут многыа его добродѣтели и великаа исправления, да не забвены будутъ благыа обгычаа и добронравныа образы, да не будут бес памяти сладкаа его словеса и любезныа глаголы, да не останет бес памяти таковое удивление, иже на немъ удиви богъ...» (153). Замена выражения «да не забвено будет» на другие сделана исключительно для того, чтобы не утомлять читателя однообразием слов, ибо сама мысль продолжает повторяться. Перед нами единоначатие чисто смысловое.

«Плетение словес», «долгота слова» — одной из своих задач имело создать у слушателей определенное настроение. Повторение слов, при этом не всяких, а «святых» и значительных, вторгалось в сознание слушателей, даже самых ленивых, переставших следить

за конструкцией предложений, но улавливавших лишь ключевые слова, создававшие у слушателей общее представление о том, что говорится. «И что подобает инаа прочаа глаголати, и дълготою слова послушателем слухи лънивы творити? Сытость бо и дългота слова ратникъ есть слуху, яко и преумноженная пища теле-сем» (21—22). «Сытость» речи — это его «насыщение» ключевыми словами в первую очередь. В языке эти слова своим частым повторением создавали как бы «сверхсмысл», доходивший до самого ленивого из слушателей. Это был один из способов «преодоления слова», создания «надсловесной» ткани произведения.

* * *

О синонимичности в стиле «плетения словес» писалось неоднократно. Было об этом и в предшествующем разделе. Нет нужды поэтому подробно останавливаться на этом вопросе, тем более, что смысловый характер этого явления совершенно ясен. Мне хочется обратить внимание на одну важную сторону введения в текст синонимов.

Слово «синоним» чрезвычайно сужает те слова, которые входят в парное сочетание или в более сложные перечисления. Каждый из членов перечисления не просто варьирует смысл предшествующего, но часто развивает его, дополняет или углубляет (сужая смысла предшествующего или, напротив, расширяя): «...сиде не подобает житиа святых муж оставяти, и не писати, и мльчанию предати, и в забыти положити» (3), «...от того пльва велика есть и утъшение в купѣ списателем, скавателем и послушателем» (3—4). Для того чтобы синонимичность была заметнее, сильнее подчеркнута, сходные по значению слова ставятся в сходных словосочетаниях — с тем же предлогом, с тем же союзом, с тем же глаголом или просто с глаголами в той же самой форме.

Наиболее часто в стиле «плетения слов» участвует удвоение понятия: повторение слова, повторение корня слова, соединение двух синонимов, противопоставление двух понятий и т. д.

Принцип двойственности имеет мировоззренческое значение в стиле «плетения словес». Весь мир как бы двоится между добром и злом, небесным и земным, материальным и нематериальным, телесным и духовным. Поэтому бинарность играет роль не простого формально-стилистического приема — повтора, а противопоставления двух начал в мире. Это явление выявляет отношение к миру, его восприятие.

В сложных, многословных бинарных сочетаниях нередко используются одинаковые слова и целые выражения. Общность слов усиливает сопоставление или противопоставление, делает его в смысловом отношении более ясным. Даже в тех случаях, когда перечисление захватывает целый ряд компонентов, оно часто делится на пары: «житие скръбно, житие жестко, отвсюду теснота,

отвсюду недостатки, ни имущим ни откуда ни ястия, ни пития» (41).

При этом стилистическая бинарность нужна не только для противопоставления, но и для объединения, для того, чтобы подчеркнуть всеобщность, полное распространение явления или понятия на всю область чувств, естества человека, на всю вселенную и т. д. В этих случаях перечисление обоих сущностей бытия создает впечатление полного и всеобщего их охвата. Дьявол стремится овладеть всем миром и об этом говорится так: «Обычай бо есть диаволу и его грьдости: егда начнет на кого похвалятися или грозитися, тогда хочет и землю потребити и море иссушити» (51).

Одинаковые слова приводятся, например, для того, чтобы подчеркнуть «ответное» действие Бога: прославление Бога святым ведет к тому, что Бог прославляет святого; молящиеся прославляют Бога, прославляющего своих угодников и т. п. (45). На приеме противопоставления построено сравнение Сергия одновременно с «небесным человеком» и «земным ангелом» («сподоби мя Бог видѣти днесь небеснаго челоувѣка и земнаго аггела», 136). По существу, реального, словесного противопоставления здесь нет, так как и то и другое, выраженное в разных словах, означает одно и то же, но формальный прием противопоставления необходим, чтобы придать сравнению значение сущностной характеристики, сделать его всеобщим, охватывающим небо и землю — обе половины бытия.

Иногда противопоставление или сопоставление заменяется последовательностью — последовательностью действия или развития: «проразсудиша и протолковаша» (40), «свършити и свяцати церковь» (40), «пустынолюбца и пустыножителя» (41), «мимоходящаго, ни посѣщающаго» (41), «все лѣсь, все пустыня» (41). В последних примерах перед нами не простое развитие, а как бы усиление трудностей, с которыми встречается святой, уточнение предшествующего, усиление качеств. Пустыножитель воплотил свою любовь к пустыне, посещающий это нечто большее, чем мимоходящий, пустыня это не просто лес, но лес ненаселенный и т. д. Второй член двойственного сочетания всегда усиливает, а не ослабляет впечатление от первого, здесь нет, следовательно, простого повторения, а есть некоторое усиление во втором слове нужного оттенка значения первого. Иногда второй член сочетания — следствие первого. Описывая уединенность места, где жил Сергий, автор замечает: «...не бѣ бо ни прохода, ни приноса ни откуда же» (41), при этом не случайно «проход» и «принос» начинаются с одинакового сочетания «пр».

Однако бинарность стиля не ограничивается двумя сущностями бытия, она распространяется на всякое явление бытия, на всякое действие. Поэтому во всем решительно автор стремится найти

парность и определить явление двумя существительными, двумя глаголами, двумя прилагательными, даже двумя местоимениями: «времена и лета» (2), «самовидци и памятухи» (4), «възвѣстители же и сказатели» (5), «житие и дѣяние» (4), «не скривати и ни таити» (4), «распытовати и въпрашати» (4), «услышавъ и увѣдавъ» (3), «не знавшим и не вѣдавшимъ» (4), «равсудны и разумны» (3), «ни большіе ни меншіе» (2), «толикую и такую» (4) и т. д.

Примеров такого рода парных сочетаний слов можно найти очень много. Вышеприведенные примеры взяты только из вступительной части Жития Сергия. Очень часто в этих парных сочетаниях дело не ограничивается только двумя синонимами. Еще чаще целые выражения, целые синонимические сочетания слов: «...в земли нашей Русѣи, и въ странѣ нашей полунощнѣи» (2); «...аще бо и млад сѣи възрастом телесным, но старѣ сѣи смыслоу духовнымъ» (49). Противопоставление усиливается тем, что оба члена противопоставления построены грамматически одинаково: «млад сѣи възрастом телесным» — «старѣ сѣи смыслоу духовнымъ».

Парность очень часто подчеркивается ассонансами: «...въ покорении и въ послушании, паче ж въ странничествѣ и въ смирении» (77). Еще чаще парность акцентируется рифмой (главным образом, морфологической), общими предлогами («презрѣти и преодолѣти», 35) и др. Все эти внешние приемы отнюдь не оторваны от смысла. Напротив, созвучия для того и подбираются, чтобы подчеркнуть «течение» единого смысла. Ни рифма, ни ассонанс, ни ритмичность не воспринимаются, если входящие в эти построения слова лишены общности значения или если сочетающиеся слова не имеют морфологической или синтаксической общности. Но иногда автор дает парные сочетания, никак не подчеркивая их рифмой, ассонансом, общим предлогом и т. д.: «последняго ради нестяжания и конечня дѣля пустоты» (82). В этом случае мы видим полную перефразировку с заменой всех слов: «последняго» — «конечня», «ради» — «деля», «нестяжания» — «пустоты». Перед нами бинарность чисто смысловая, внешне поддерживаемая лишь синтаксической параллельностью построения обоих членов.

Бинарность всегда только часть «плетения словес». Она либо сочетается с другими приемами, либо получает свое «разрешение» в кадансе. Каданс не нарушает бинарности, а, напротив, ее подчеркивает.

В кадансе обычно дается какое-нибудь обобщение, итог, вывод. Так, например, объясняя, почему до сих пор никто не дерзнул написать Житие Сергия, автор заявляет: «...никто же недръзняше писати о немъ, ни далнии, ни ближнии, ни большіе, ни меншіе: болшіе убо яко не изволяху, а меншіи яко не смѣяху» (2).

Акцент в кадансе может падать не на подведение итога, а на его разъяснение, разъяснение же дается как перечисление. Объясняя, почему он принялся писать Житие Сергия, чем он руководствовался, принимая это решение, автор заключает: «...авъ не хватаю ни пред кым же, но себѣ пишу, а запаса ради, и памяти ради, и пользы ради» (2).

* * *

Орнаментальность присуща древнеславянской прозе, компенсируя в ней отсутствие стиха в его чистом виде. Орнаментальность в Древней Руси наличествует уже в XI в. в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона, но она достигает особенного развития в пору «второго южнославянского влияния», на рубеже XIV и XV вв.¹ Впоследствии те или иные элементы орнаментализма прозы продолжают существовать в отдельных литературных жанрах Древней Руси на всем протяжении их существования.

ЭЛЕМЕНТЫ РЕАЛИСТИЧНОСТИ

Искусство не всегда последовательно. Это не логика и не математика. Само движение искусства, его развитие часто приводит нас в недоумение, демонстрирует удивительные явления, сталкивает нас с неожиданностью.

Искусство условное, или искусство условности, очень часто сочетается с искусством конкретизирующим, искусством конкретности, стремящимся к наглядности, к созданию иллюзии действительности. Это конкретизирующее искусство проникает в реальную суть и причинность явлений, стремится избавиться от традиционных формул и ситуаций, резко снижает приподнятость языка искусства, приближает средства изображения к изображаемому, выступает против условности изображения и против стилизации изображаемого, опирается на художественную деталь и т. д.

Для этого конкретизирующего искусства во всем мире принят термин «реализм» в широком смысле слова. В этом смысле он употреблялся еще на грани XVIII и XIX вв., то есть до появления литературного направления, называемого реализмом, и до появления аналогичного направления в живописи.¹ В изобразительном искусстве существование «широкого реализма» особенно наглядно. Я напому о таких его проявлениях, как произведения Рембрандта и Веласкеса. Поэтому-то искусствоведы постоянно пользуются термином «реализм» в широком смысле этого слова. С точки

¹ О нем см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, с. 75—126.

зрения художественного метода произведения Рембрандта и Веласкеса невозможно отличить от произведений реалистов XIX в. Если исключить признаки времени в технике живописи, в деталях изображаемого (одежда, утварь, архитектура, быт, сюжеты) и признаки индивидуальной манеры, то нелегко определить — к XIX или XVII в. они относятся. Их художественный метод как бы вырывается из эпохи. Напомню еще о позднеримском скульптурном портрете, о египетском реализме — о фаюмском портрете. Напомню также о поразительном реализме польского скульптора XV в. Вита Ствоша. Является ли это реалистическое искусство высшим достижением своей эпохи? Не всегда. Рядом с реалистом Шарденом существует представитель живописи рококо — Буше; рядом с реалистом Веласкесом — представитель живописи барокко Мурильо. Позднеримский скульптурный портрет существует одновременно с экспрессионизмом живописи катакомб; египетский реализм в живописи и скульптуре — рядом с крайне условными произведениями того же египетского искусства.

Еще сложнее обстоит дело в литературе. Там реалистические тенденции встречаются со стилизирующими тенденциями в творчестве одного писателя. В какой-то своей части творчество Шекспира реалистично, и мы можем говорить о реализме Шекспира. Энгельс в письме к Лассалю от 18 мая 1859 г. предлагает «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира».² Шекспир — реалист в широком смысле этого слова. И вместе с тем в нем есть признаки принадлежности к маньеризму, к эвфуизму как к литературному направлению. Многие из его комедий отнюдь не реалистичны.

Термин «реализм» в широком смысле этого слова употребляется в разных странах по отношению к Дефо, к Шекспиру, к французской буржуазной драме XVIII в., к средневековым фавлю, к Рабле, к «Сатирикону» Петрония и т. д. Многочисленные примеры широкого употребления термина «реализм» приведены в книге Рене Уэллека «Идеи литературной критики»,³ и нам нет необходимости останавливаться на них подробно. Термин «реализм»

¹ Шиллер употребляет термин «реализм» в 1798-м, Фр. Шлегель — в 1800 г. См. об этом подробно: *Wellek René. Concepts of Criticism. New Haven—London, 1963*, р. 225—226.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 494.

³ *Wellek René. Concepts of Criticism*, р. 234 и след. Собственные рассуждения Р. Уэллека не кажутся мне убедительными. Важны приводимые им материалы обильного употребления термина «реализм» в различных странах по отношению к искусству и литературе далекого прошлого. Ср. также: Сорокин Ю. С. К истории термина «реализм» в русской критике. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1957, № 3. Как показано в этой статье, в России термин «реализм» по отношению к определенному направлению в искусстве стал употребляться сравнительно поздно — с середины 60-х годов XIX в.

в широком смысле этого слова оправдывает себя и самым фактом своего частого употребления. Отдельные частные различия в содержании термина «реализм» отнюдь не свидетельствуют о том, что термин этот в широком смысле не должен употребляться: он остается пока незаменимым, практически удобным.

В пестром художественном многообразии древнерусской литературы имеется группа явлений, занимающих своеобразное место в общем «ансамблевом строении» ее художественных методов. Мы видели выше, что в древнерусской литературе преобладает стремление к канону, к устойчивым словосочетаниям, к тем художественным методам, которые диктуются общими задачами, к художественному абстрагированию действительности.¹ Однако среди этих трафаретных сочетаний и абстрагирующих приемов встречаются и такие, которые обращают на себя внимание своей близостью к художественным приемам нового времени: при общем стремлении к художественному обобщению и при отсутствии детализации вдруг вводится в описание художественная деталь, позволяющая наглядно представить себе описываемое; среди метафор-символов средневекового типа появляются и метафоры, помогающие конкретно изобразить явление; человек описывается не только в своих «идеальных» чертах, но и во вполне земных; в описываемом герое мы можем иногда узнать реальных людей с живыми человеческими слабостями и достоинствами; наряду с идеалистическими объяснениями событий встречаются и вполне реальные объяснения и т. д.

¹ Возражая мне по поводу склонности средневекового художника мыслить канонами, Я. С. Лурье пишет, что «в письменных памятниках современности также сколько угодно штампованных и трафаретных оборотов». И далее Я. С. Лурье прибавляет: «Дело в том, — относятся ли эти традиционность и трафаретность к явлениям древнерусской литературы как искусства, к явлениям древнерусской эстетики?» (Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном». — Русская литература, 1965, № 4, с. 12). Однако Я. С. Лурье смешивает два разных явления: штамп и канон. Произведение реалистического искусства (или, как Я. С. Лурье пишет, «письменный памятник современности») в результате рутины может обрести штампами. Эти штампы действительно никакого отношения к искусству не имеют. Они появляются незаметно для художника, в результате какой-то ущербности его творчества, недостатка творческой инициативы и художественного недосмотра. Канон же — нечто совсем другое. Средневековый художник сознательно пользуется канонами. Он творит в пределах канонов. Если каждый день носить один и тот же костюм, то от этого он только заносится, но не станет мундиром. Мундир же надевается не всегда, а только тогда, когда он полагается по этикету. Затрапезный, лоснящийся костюм — это литературный штамп. Блестящий мундир, который всегда один и тот же по форме и надевается в приличествующих случаях, — это канон. Искусство средневековья подчинено этикету, и оно обряжается канонами, оно н а р я д н о. Автор, как мы уже говорили об этом, — церемониймейстер, создающий парадное шествие, перед нами не будни рутины, а праздник парада.

И. Некрасов говорил когда-то о реализме древнерусской литературы в целом: «...наш древний писатель был в полном смысле реалист. Произведениями своими он положил начало натуральной школе в поэтических произведениях нашей литературы».¹ Новейшие исследователи так вопрос не ставят. Ни о каком реализме в древнерусской литературе в собственном смысле этого слова речь идти не может. Это объясняется тем, что представления о реализме (а тем более о натуральной школе) приобрели в советском литературоведении гораздо более четкие формы и исторические координаты, чем в литературоведении XIX и начала XX в. Если советские литературоведы и применяли термин «реализм» к древнерусской литературе, то с оговорками и ограничениями — «средневековый реализм»,² «стихийный реализм»³ и т. п. По большей же части исследователи древнерусской литературы говорят не о реализме, а употребляют термины «реалистические тенденции» или «элементы реалистичности».⁴ В последних двух терминах принимается во внимание многообразие художественных методов, свойственное древнерусской литературе, при котором оказываются возможными «вкрапления»

¹ Некрасов И. Древнерусский литератор. — Беседы в Обществе любителей российской словесности при имп. Московском университете. М., 1867, вып. I, с. 48.

² Еремин И. П. Киевская летопись как памятник литературы. — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 81 и др.

³ Рааб Г. К вопросу о предыстоках реализма в русской литературе. — Русская литература, 1960, № 3, с. 38 и след.

⁴ Адрианова-Перетц В. П. Об основах художественного метода древнерусской литературы. — Русская литература, 1958, № 4, с. 62. Ср. также в статье В. П. Адриановой-Перетц: «Исследователи древнерусской литературы отнюдь не сближают содержание „реалистических элементов“ литературы и народной поэзии эпохи феодализма с глубоким художественным раскрытием исторических закономерностей общественного развития — достижением классического реализма XIX века, точно так же, как, применяя термины „символический“, „символизм“ к литературным явлениям русского средневековья, они не соотносят их с символизмом Блока. Между тем у критиков термин „реалистический“ вызывает только одну ассоциацию — с литературой классического реализма, и они приписывают медиэвистам отсутствующее у них на самом деле отождествление реалистических тенденций древнерусской литературы с реализмом XIX века» (там же, с. 61—62; разрядка моя. — Д. Л.). В другой статье, «О реалистических тенденциях в древнерусской литературе», В. П. Адрианова-Перетц, возражая И. П. Еремину по поводу употребления термина «реализм», пишет: «...во избежание споров, которые так часто возникают из-за неточности применяемой терминологии, не следует прибегать к употреблению в исследованиях древнерусской литературы даже и таких условных терминов, как „средневековый реализм“ или „стихийный реализм“» (ТОДРЛ, т. XVI, 1960, с. 5). В своем ответе В. П. Адриановой-Перетц И. П. Еремин научно-объективно пишет: «...она (В. П. Адрианова-Перетц. — Д. Л.) отрицает существование реализма в древнерусской литературе, в той его форме во всяком случае, какую он принял в XIX в.» (Еремин И. К спорам о реализме древнерусской литературы. — Русская литература, 1959, № 4, с. 3).

реалистичности в художественную ткань отнюдь не реалистических по своей природе произведений. Эти реалистические элементы в некоторых своих общих чертах действительно могут быть сближены с реализмом. Они еще не представляют собой цельного художественного метода реализма, предпосылки для возникновения которого созреют лишь в XIX в., но в них уже имеются некоторые черты, которые впоследствии разовьются в художественный метод реализма. В этих элементах реалистичности временно отстывает средневековое идеалистическое объяснение событий и явлений. В них устранены средневековые каноны описаний, этикетные формулы. Средства изображения приближены к теме изображаемого. Прямая речь имеет черты, свойственные тем лицам, в уста которых она вложена. Художественная деталь занимает подобающее ей место. Метафоры и сравнения отделились от символов и аллегорий и стремятся к созданию иллюзии действительности.

Будущим исследователям элементов реалистичности в древнерусской литературе необходимо обратить внимание на следующее. Отдельные признаки реалистичности появляются в древнерусских произведениях обычно в совокупности. Конкретность описания сочетается с наличием художественных деталей, художественная деталь соединяется с метафорой реалистического типа, то и другое — со стремлением объяснить события вполне реальными, отнюдь не потусторонними причинами.

Последнее особенно важно. Элементы реалистичности обычно сочетаются не только между собой, но и с элементами реальной же интерпретации передаваемого. Отсюда ясно, что появление этих реалистических элементов диктуется какими-то особыми причинами, лежащими вне требований стиля. И действительно, реалистические элементы появляются под воздействием определенного художественного задания. Элементы реалистичности по большей части связаны со стремлениями улучшить действительность, исправить недостатки действительности. Смерти, преступления, княжеские усобицы описываются для того, чтобы изменить действительность, возбудить в читателях возмущение междоусобиями и преступлениями князей.

Абстрагирующие художественные методы средневековья все в той или иной мере дедуктивны. Они накладываются на объект литературного творчества, подчиняют его идеалистическому мировоззрению авторов. Однако наряду с художественной дедукцией в средние века существовала и художественная индукция. В литературу входит живое наблюдение; характер изображения и стиль языка подчиняются особенностям изображаемого. Чаще всего это вторжение индуктивного художественного изображения действительности сочетается с критическим отношением к этой действительности. Оно противостоит религиозной идеализации мира. Элементы реалистичности чаще всего появляются там, где необходимо

объективное изображение действительности, где нужно ее эмпирическое познание, где необходимо изменение действительности.

Элементы реалистичности нельзя отождествлять с простой «документальностью». Документ и протокол не изображают действительность, а слепо ее отражают, отражают только в отдельных частях — тех, которые требуются задачами документа. В художественном же изображении мы видим попытку создать иллюзию действительности, сделать рассказ наглядным, легко вообразимым и представимым. Именно эти элементы реалистичности, а не простую документальность особенно часто встречаем мы в летописных повестях о княжеских преступлениях, в исторических повестях, в бытовых повестях и пр. — в тех жанрах, которые создавались на русской почве и были слабее всего связаны с канонами византийской литературы.

Вернемся на минуту к вопросу об абстрагировании. Я. С. Лурье возражает против противопоставления абстрагирующих тенденций средневекового искусства конкретизирующему искусству реализма XIX и XX вв. Я. С. Лурье пишет: «Это не совсем так. Искусство нового времени может стремиться и к конкретизации и к абстрагированию. Разве не „абстрагированием действительности“ являются сказки Андерсена, где живут, думают и разговаривают стойкий оловянный солдатик, фонарь, штопальная игла и даже ступеньки лестницы? Стремление подчеркнуть общее (в каком-то смысле и «вечное») в частном свойственно многим произведениям современной литературы».¹

Мы уже видели выше, там, где говорилось об абстрагировании, что абстрагирование не ограничивается стремлением подчеркнуть общее, — последнее есть в любом искусстве: в новом и в средневековом. Абстрагирующая тенденция выводит конкретное за пределы реальности; конкретизирующая же тенденция не ограничивается изображением только конкретного, она вводит нереальное, абстрактное в пределы реальности, «привемяет» его. Абстрагирование, подчеркивая общее, стремится поднять его над обыденностью, лишить конкретных признаков, так сказать «дематериализовать», вывести за пределы конкретной исторической обстановки. Приводимые Я. С. Лурье примеры абстрагирования действительности у Андерсена превосходно показывают различие между абстрагирующим обобщением и реалистическим. Андерсен наделяет стойкого оловянного солдатика, фонарь, штопальную иглу и даже ступеньки лестницы конкретными человеческими чертами. Они живут, думают и разговаривают как настоящие люди. Это и есть конкретизирующее искусство, идущее

¹ Лурье Я. С. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном», с. 9.

от абстрактного к конкретному, берущему условность, чтобы ее разрушить, связать с бытом, наделить обычными человеческими чертами. Оловянный солдатик у Андерсена — это некая условность, которую Андерсен затем «оживляет». Приемы Андерсена совершенно невозможны в средневековье даже в «элементах» и «тенденциях». Древнерусскому читателю скорее был бы понятен Тургенев, чем Андерсен. Древнерусское искусство идет обратным путем: оно берет конкретное, единичное, по большей части историческое (не следует забывать о средневековой историчности древнерусской литературы) ¹ и абстрагирует его, лишает его всех признаков конкретности. Конкретизирующее искусство делает из оловянного солдатика живого человека; абстрагирующее же искусство превращает конкретного князя-воина в «оловянного солдатика», в каноническую схему.

Но вернемся к элементам реалистичности в древнерусской литературе. Остановимся на наиболее часто приводимом примере реалистических тенденций — на летописном рассказе Василия (его обычно безосновательно называют попом) об ослеплении Василька Теробовальского. Вот что замечательно в этом рассказе. В отличие от многих других произведений средневековой русской литературы, где о фактах по преимуществу сообщается, — здесь они описываются. Автор стремится представить картину совершенного преступления, живо ее воспроизвести, внушить ужас к тому, что произошло. Для этого автор широко пользуется тем, что мы сейчас называем художественной деталью. Из множества фактов, на которые неизбежно распадается всякое событие, он выбирает именно те, которые делают ужас совершенного художественно убедительным. С умелым подбором деталей, а по всей вероятности, и с их художественным воссозданием автор сочетает умелый выбор средств языка: лексики, грамматических форм и пр.

Поразительно передан, например, разговор Василька с заманившими его на именины Давыдом и Святополком. Последние готовятся схватить Василька. Все вошли в избу и сидят. Святополк уговаривает Василька остаться на «святки». Василько не соглашается. Давыд же сидел «акы нем». Затем замолчал и Святополк. Он уходит, отговариваясь тем, что ему необходимо пойти распорядиться. Василько пытается сам занять разговором оставшегося с ним Давыда. Но Давыд не смог ни говорить, ни слушать: «И не бе в Давыде гласа, ни послушанья». Это произошло с Давыдом от страха: «Бе бо ужасься и леть имея в сердци». Посидев молча, Давыд спросил о Святополке: «Где есть брат?». Ему отве-

¹ См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 110—111.

тили: «Стоить на сенех». И, встав, Давыд сказал: «Аз иду по нь; а ты, брате, поседи».

Зачем нужна вся эта сцена? Василий отобрал все эти детали, чтобы показать, как даже сами преступники были смущены своим замыслом. Именно такой «трудной» и должна была быть беседа с гостем, которого собирались схватить и ослепить.

Возьмем другую сцену этого рассказа: сцену самого ослепления. Василька ввели в маленькую избу. Василько, увидя торчина, точащего нож, понял, что его хотят ослепить, и «възопи» к богу (не начал молиться, а именно «возопил» к богу). Деталь эта (с ножом) очень важна: она сразу же делает наглядными приготовления к преступлению и состояние Василька. Затем «влезли» в избу и другие, стали расстилать ковер, чтобы в него закатать Василька. Закончив расстилать, они схватили Василька и хотели его повалить. Схваченный Василек боролся с ними так «крепко», что его не смогли повалить. Тогда вошли другие, повалили Василька, скрутили, сняли с печи доску и придавили ею грудь Василька, а сами сели по концам доски, но все же не смогли удержать его. Тогда подошли еще двое, сняли другую доску с печи и придавили ею Василька так сильно, что грудь его затрещала («яко персем троскотати»). И только после этого «приступил» (подошел) торчин «овчарь», держа нож, и хотел ударить ножом, но промахнулся и перерезал лицо Василька. «И есть рана та на Васильке и ныне», — замечает автор, стремящийся к полной доказательности своего рассказа. Потом овчарь снова ударил в глаз и извлек глазное яблоко, а после уже — в другой глаз и извлек другое глазное яблоко. И в это мгновение Василек потерял сознание — «бысть яко и мертв». Василька подняли на ковре и положили в телегу.

Ясно, что, описывая ослепление, Василий выбирает сильные детали, умеет сосредоточить внимание на том, что может сделать картину особенно наглядной и вместе с тем подчеркнуть ужас совершенного. Особенно важна эта сосредоточенность повествования на ноже: нож сперва точат, затем «приступают» с ним к Васильку, им наносят рану, извлекают одно глазное яблоко, затем — другое. Нож не случайно выбран своего рода центром всей картины ослепления. Он становится как бы символом княжеской распри. Именно о ноже вспоминает Мономах, когда посылает к Давыду и Олегу Святославичам со словами: «Поидета к Городцю, да поправим сего зла, иже ся створи се в Русьской земьли и в нас, в брати, оже ввержен в ны ножь». С этими же словами — «ввергл еси в ны ножь» — посылают и к Святополку. Не случаен, думается, и выбор глагольных форм, подчеркивающих длительность действия.

Не буду останавливаться на самой, может быть, художественной сцене всего повествования — на встрече Василька с попадьей.

Древняя русская литература знает и множество других ярких примеров реалистичности.

Возьмем творчество Аввакума. Несмотря на свою приверженность к древнему обряду, как писатель он боролся с обрядовой стороной литературы, со всякого рода условностями. Он был обличитель и разоблачитель. Как правило, он стремился воспроизвести действительность не в условных формах, а как можно ближе к самой действительности, и порой пытался даже усмотреть реальные причины, мотивы, движущие силы. Благодаря этому реальность в произведениях Аввакума получила некоторую долю самостоятельности и «вытесняла» автора, заставляя его отступать даже от своих убеждений, от своих стремлений. Художественная сила реальности конкурировала с художественными стремлениями автора. Реальность в произведениях Аввакума как бы самостоятельна относительно автора. Автор не может с нею «справиться».

Мне нет нужды цитировать «Житие» Аввакума. Оно хорошо известно. Реалистических моментов в его повествовании очень много, хотя есть и идеализирующие, не реалистичные. Можно было бы взять любую страницу его «Жития». Но один эпизод я бы хотел напомнить. Аввакума везут по Тунгуске. Буря. Флотилия терпит бедствие. Аввакум везет и двух вдов, которых воевода Пашков насильно пытается выдать замуж. Аввакум заступает за этих вдов. Пашков считает, что все несчастья флотилии из-за Аввакума. Он «выбивает» Аввакума из дощаника. В «Житии» подробно описана эта сцена. Его бьют, «разоблокши», по спине, наносят семьдесят два удара. Пашков бьет, выведенный из себя тем, что Аввакум не просит пощады. Наконец, избивание кончилось. Аввакума сковали и кинули на дождь. И вот тут происходит нечто поразительное! Аввакум пишет: «Осень была, дождь на меня шел, всю ночь под капелию лежал. Как били, так не болно было с молитвою тою, а лежа на ум взбрело: „За что ты, Сыне Божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою? Когда воровал, и Ты меня так не оскорблял, а ныне не вем, что согрешил!“». Я не цитирую дальше, но и процитированного достаточно. Аввакум спорит с Богом, упрекает его. Бунтует против Бога. Не удивительно, что все это взбрело на ум Аввакуму, а удивительно, что все это он написал. Он повествует о своем бунте против Бога — вопреки общей тенденции своего «Жития», вопреки своим общим религиозным убеждениям, которые он не только излагает, но страстно пропагандирует! Здесь художник в Аввакуме оказался сильнее человека веры. Его вынудила все это написать художественная правда. Логика реальности, логика действительности сама иногда как бы диктует писателю.

Когда персонажи начинают действовать до известной степени самостоятельно и даже «неожиданно» для писателя — это один из

настоящих признаков реализма. Вспомним: у Пушкина, у Достоевского, у Толстого. Ничего подобного в абстрагирующем, церемониальном стиле средневековья мы не найдем. Может быть, однако, Аввакума не следует относить к древнерусской литературе? Но относить его к древней литературной традиции или не относить — мы все же должны признать, что элементы реалистичности появились значительно раньше XIX в.

Обратимся к более раннему примеру. Своими реалистическими моментами поражает описание в летописи под 1446 г. ареста Василия II Темного Дмитрием Шемякой и Иваном Можайским. Здесь интересны не только точность описания (мы узнаем, например, как формально происходил арест: некто Никита взял за плечо великого князя и произнес: «Поиман еси великим князем Дмитрием Юрьевичем»), но и точность воспроизведения психологии Василия Темного перед арестом и во время самого ареста. Василий находился в Троице-Сергиевом монастыре. Приближался час его задержания, но Василий, как это часто бывает, стремился убедить себя, что ему ничего не грозит. Во время литургии «пригонил» к великому князю Бунок — предупредить его, «что идут на него князь Дмитрей Шемяка, да князь Иван Можайской ратью». Василий отказался ему верить и, мало этого, «повеле того (Бунка) ис монастыря збити и назад воротити его». Несмотря на такую ярость на Бунка, Василий все же приказал послать сторожей к Радонежу. И это сочетание ярости с трусостью схвачено также психологически верно. Пропускаю очень точное описание того, как были обмануты и схвачены сторожа. Обращу внимание снова на поведение князя. Когда князь узнал, что войска врагов уже близко, «скачюще на конех», он побежал на конюшенный двóрец, но оказалось, что нет ему здесь приготовленного коня и «люди вси в унынии быша и в оторопе велице, яко изумлени». Князя спрятал и запер в каменной церкви Троицы пономарь Никифор. Убийцы «възгониша на монастырь на конех, преже всех Никита Костянтиновичь и на лесницу на коне к предним дверем церковным, и ту пошедшу с коня ему и заразися о камень, иже пред дверми церковными възделан на примосте, и пришедше прочии взняша его, он же едва отдохнув и бысть, яко пиан, а лицо его яко мертвецу бе». Примчался и сам князь Иван и все воинство его и стал вопрошать: «Где князь великий?». И здесь снова проявилась характерная черта арестовываемого. Василий мог бы и не отвечать: он не только был спрятан в церкви, но пользовался в ней правом убежища. Однако, услышав голос Ивана, Василий сам «возопил велми» и стал молить о пощаде. Он сам отпер двери, встретил своих врагов с иконой в руках, которую они с Иваном когда-то целовали, клянясь быть в мире. Передан выразительный диалог обоих, не оставивший надежды в Василии. Василий бросился к гробу Сергия Радонежского и «кричанием моляся захлипаяся».

Затем рассказывается с полной наглядностью вся сцена ареста и как князя посадили на «голыи сани, а противу его чрънца» и отправили в Москву. Но дальнейшее сообщение об ослеплении Василия в Москве лишено всякой выразительности.

Итак, перед нами отчетливо изображенная психология арестовываемого, безвольно и послушно подчиняющегося своим мучителям, идущего им навстречу, самого приближающегося момент неизбежного. Найдены выразительные детали, выразительные слова, реально описана последовательность событий, причины их. Речи действующих лиц даны в такой форме, в какой они могли быть реально произнесены. Соблюдена наглядность. Противоположность этих «реалистических элементов» в описании ареста Василия идеализирующему искусству средневековья выступит совершенно ясно, если мы сравним эту сцену ареста Василия Темного с описанием убийства Бориса и Глеба в их житии. Они также не сопротивляются, но ни о какой психологии здесь речь не может идти. Это чистая идеализация, обобщение христианских добродетелей — кротости, покорности воле Божьей и пр. Сцены эти в «Сказании о Борисе и Глебе» и в «Чтении о Борисе и Глебе» написаны по-своему мастерски. Это настоящее искусство, но реалистичности в нем почти нет.

Напомню о сцене убийства Глеба в «Сказании о Борисе и Глебе». Общая жизненная ситуация сходна с рассказом об аресте Василия II. Глеба предупреждают о грядущей опасности: «И присла Ярославъ къ Глебу, река: „Не ходи, брате, отъць ти умьрл, а брат ти убиен о(т) Святопълка“». О том, как обошелся Глеб с присланным, сведений нет. Глеб заплакал, но слезы его не «психологические», а как бы «церемониальные». Нет и речи ни о каких «захлипаниях» и «кричаниях». Все в высшей степени благопристойно и торжественно. Глеб в печали сердечной произносит подобающую случаю очень логичную и очень стройную речь, построенную по всем правилам византийского ораторского искусства, в которой он объясняет, что плачет по отце и брате, скорбит об убийце Святополке, восхваляет кротость Бориса. Он, как и Василий, не бежит от своих врагов, но не потому, что не может, а потому, что не хочет: по своим христианским убеждениям. Когда его настигают убийцы, он смотрит на них «умиленама очима», плачет и снова произносит длинейшую речь, которую, очевидно, убийцы терпеливо выслушивают. В этой речи Глеб говорит о себе то, что по существу должен был бы сказать о нем автор: «Не пожьнете мене отъ жития не съзьрела, не пожьнете класа не уже съзьревъша, нь млеко безълобия носяща. Не порежете лозы, не до коньца въздрасъша, а плод имуща. Молю вы ся и мил вы ся дею, убоитеся рекъшааго усты апостольскы: „не дети бываите умы, зълобиемъ же младеньствуите, а умы съвьршени бываите“. Азь, братие, и зълобиемъ и въздрасътьмъ еще младеньствую: се несть

убийство, нь сырорезание» и т. д. Когда Глеб увидел, что слова его не остановили убийц, он начинает произносить длиннейшие, великолепные молитвы. Он обращается к умершему отцу, к брату Ярославу и Святополку. Снова убийцы ждут, и только после того как Глеб обращается к ним со словами: «То уже сътворивъше, приступльше, сътворите, на неже посылани есте», убивают его.

Это не убийство, а церемония убийства, «чин» убийства. И «чин» этот по-своему красив и эффектен. Нельзя понять художественности «Сказания о Борисе и Глебе», если не замечать красоты его литературной церемониальности, торжественной приподнятости его религиозно-молитвенного настроения. Я. С. Лурье предлагает видеть художественность «Сказания» в двух моментах: в «совсем по-детски звучащих словах Глеба его убийцам: „Не дейте [не трогайте] мене, братия моя милая и драгая, не дейте!..“», и в замечательной реплике Святополка, преследуемого дьяволом: «Побегнете! О се женуть [гонятся] по нас»; и снова: «Побегнемы, еще женуть, ох мне!». Иных художественных моментов в «Сказании» Я. С. Лурье не приводит.¹ Не слишком ли мало этого для того, чтобы признать «Сказание» произведением художественным? А между тем «Сказание» — несомненно, одно из лучших произведений древнерусской литературы, в котором применены все абстрагирующие приемы своего времени и применены, несомненно, не зря, не в результате простой косности и беспомощности автора.

В древнерусской литературе мы часто встречаемся не столько с описанием событий, сколько с выражением отношения автора к ним: с прославлением или оплакиванием их, их лирической интерпретацией (ср. в «Слове о погибели Русской земли»). Сцена убийства Глеба — это не описание в точном смысле слова, а некролог, церковное чтение в воспоминание о событии.

Рассказ об аресте Василия Темного должен рассматриваться на фоне подобных церемониальных форм литературы. Ясно, что сцена ареста Василия выделяется своей реалистичностью. В древнерусском искусстве, в древнерусской литературе есть две тенденции: идеализирующая и конкретизирующая. В целом древнерусская литература условно изображает мир, но в отдельных элементах это условное изображение заменяется реальным. Реалистичность на общем фоне абстрагирования выделяется особенно эффектно. Это хорошо знают историки средневекового искусства.

Реалистичность в древнерусской литературе проявляется в ряде признаков, обычно (и это важно) появляющихся, как мы уже видели, в совокупности и определяющих особый способ изображения окружающего мира, при котором писатель следит за реальным смыслом событий, выявляет реальные причины, пытается

¹ См.: Лурье Я. С. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном», с. 11.

проникнуть в психологию героев; он стремится изображать события наглядно, близко к действительности, вскрывает характерное и пользуется художественной деталью, отказывается от велеречия и приподнятости стиля, передает прямую речь персонажей в индивидуализированной форме.

От реализма XIX в. этот способ изображения отличается тем, что он возникает в известной мере стихийно. Способ этот направлен на описание единичного. Это единичное уже ощущается писателем как характерное для эпохи, действительности, среды, но это характерное еще не типизировано. Поэтому в отношении этого способа изображения действительности лучше употреблять слово «реалистичность», чем «реализм», хотя от последнего термина можно было бы не отказываться. В широком смысле он употребляется во всем мире при изучении литературы и изобразительного искусства.

* * *

Как же совмещается реалистичность с абстрагирующими тенденциями древнерусской литературы?

Древнерусская литература носила «ансамблевый характер», и это позволяло соединять в произведении разные способы изображения действительности. Летописи, хронографы, четьи-минеи, патерики, прологи, палеи, отдельные сборники включали в свой состав произведения, написанные в различных стилях, многообразно изображавших реальность. Иногда отдельные части одного и того же произведения писались по-разному. Я уже не говорю о летописях и хронографах, о «Поучении» Мономаха, о посланиях Грозного и пр., но даже житие святого бывает выдержано в нескольких стилях. В предисловии к житию автор заявляет о своем отношении к добродетелям святого, и это отношение не всегда вязалось с тем, как он изображал святого в дальнейшем. В совсем особом стиле пишется заключительная похвала святому. За ней следуют описания его посмертных чудес, в которых обычно отражаются бытовые моменты. Службы и молитвы святому переносят нас в другую сферу его изображения: чисто абстрагирующую. Все части жития разностильны и разножанровы, иногда они писаны даже разными литературными языками: то литературным русским, то литературным церковнославянским. Этот «ансамблевый характер» произведений облегчал проникновение в него элементов реалистичности.

Аналогичные явления мы можем наблюдать в живописи. В самом деле, в житийных иконах (житийные иконы появляются уже с XII в. — Николы) изображение святого в среднике и в клеймах различны. Между тем и средник и клейма принадлежат одному и тому же художнику. Средник — более церемониален, в клеймах же пробиваются элементы реалистичности. В среднике святой статичен, «надмирен», в клеймах же он более «бытовой», изображен в движении, в отдельные конкретные моменты своей жизни. То

же и в иконе Толгской Богоматери: главное изображение Богоматери носит отвлеченный характер, изображения же святых в клеймах более «реалистичны». Кроме того, следует обратить внимание и на постепенный рост реалистичности в живописи. Уже в XI и XII вв. иконы передают душевные состояния, но, разумеется, далеко не все. В XII в. это по преимуществу удивление, гнев, внимание к зрителю. В XIII—XIV вв. к ним прибавляются любовь, дружба, «умиление», скорбь, молитвенность, тихая сосредоточенность и др. В XII в. по преимуществу отмечаются те состояния, которые обращены к другим. В последующие века, кроме них, появляются изображения и тех душевных состояний, которые обращены вовнутрь, замкнуты в себе.

Под влиянием чего возникала в том или ином случае потребность в реалистическом изображении действительности? Дело в том, что религиозное мировоззрение редко проводилось последовательно. Необходимость жить в реальном мире, считаться с этим реальным миром вызывала потребность и в реальном его объяснении. Писатель прибегает к реалистическому изображению действительности особенно там, где он критически настроен, пытается воздействовать на своих современников, изменить мир. Вот почему реалистичность чаще всего появляется в литературе тогда, когда писатель изображает преступления князей, когда он пытается призвать князей к единству, когда он изобличает неправоту представителей высших классов общества.

В средневековом обществе может существовать стихийная реалистичность, как и стихийный материализм. Разные уклады жизни совмещаются в феодализме, для которого вообще характерна непримиренность противоречий: экономических, политических, культурных.

Появление элементов реалистичности не должно примитивно объясняться борьбой двух мировоззрений в Древней Руси — идеализма со стихийным материализмом. Никаких «двух мировоззрений», резко противостоящих друг другу, в Древней Руси не было. Были разные мировоззрения, но все они были в той или иной форме и в той или иной степени религиозными. Не случайно, что и сама оппозиция феодализму совершалась в форме ересей, то есть в форме религиозной. Поэтому концепция «реализм — антиреализм», при которой реализм отождествляется с материализмом, а «антиреализм» с идеализмом, не имеет под собой почвы в древнерусской литературе. Однако, отвергая концепцию «реализма — антиреализма», мы не должны отвергать связи между художественным методом и мировоззрением. Эта связь не всегда осуществляется в прямолинейных формах, однако она существует и в вопросе об элементах реалистичности. Последние появляются в результате непоследовательности средневекового религиозного мировоззрения, вынужденного под влиянием требований действи-

тельности обращаться к практике, к индуктивному мышлению и опыту.

Бывают случаи, когда реалистические элементы в древнерусской литературе не имеют непосредственной связи с взглядами авторов. В самом деле, очень часто реалистические элементы встречаются в рассказах о чудесах. Чтобы уверить читателя в реальности чуда, последнее описывается с такой наглядностью, что оно как бы становится видимым, осязаемым. В автобиографии Епифания рассказывается, например, как он боролся во сне с бесами. Ему явились два беса — «один наг, а другой в кафтане». Епифаний схватил нагого беса и тут же почувствовал в руках «яко мясиде некое бесовское». Проснувшись, Епифаний обнаружил, что его руки «от мясида бесовского мокры», — осязаемое доказательство реальности видения.¹ Все другие видения Епифания описываются с такой же наглядностью. Они происходят в реальной избе Епифания, обставлены бытовыми подробностями (художественные детали), действующие лица говорят вполне бытовым, характерным для них языком (приближение средств изображения к изображаемому), описываются материальные последствия видений: Епифаний ощущает боль и усталость от своей физической расправы с бесами, в келии его беспорядок и т. д. Другой пример. В «Повести боярина Петра Бориславича» XII в. есть замечательное описание смерти Владимирки Галицкого. По этому описанию можно точно установить болезнь, которой он заболел (инсульт), и приемы ее лечения (Владмирку сажали в теплую воду — «укроп», делали ему теплые ванны). Но описание это при всей реалистичности своих отдельных элементов есть в конечном счете описание чуда: Бог наказал Владимирку Галицкого болезнью и смертью за его насмешки над Петром Бориславичем. «Чудо» описано конкретизирующими приемами.

Из приведенных примеров ясно, что элементы реалистичности в древней русской литературе отнюдь не являются в результате смены религиозного мировоззрения нерелигиозным, а скорее отражают непоследовательность средневекового мировоззрения. При этом непосредственная связь их с взглядами на мир может в иных случаях и отсутствовать. В течение семи веков русского средневековья, где художественные методы не столько сменяют друг друга, сколько сосуществуют, движение вперед совершалось главным образом путем нарушения абстрагирующих систем и введения отдельных реалистических элементов в сложную, «ансамблевую» ткань литературных произведений. Элементы реалистичности появлялись в литературе и вновь исчезали, не составляя собственной стилистиче-

¹ См.: Робинсон А. Н. Житие Епифания как памятник дидактической автобиографии. — ТОДРА, т. XV. М.—Л., 1958, с. 213.

ской системы, не формируясь в какой-нибудь особый художественный метод.

По-видимому, роль реалистических элементов состояла преимущественно в том, что они разрушали существующие абстрагирующие стилистические системы, способствуя возникновению новых, с более широким кругом возможностей. Именно эти нарушения являлись в древней русской литературе элементами будущего. И мы вправе называть их «реалистическими элементами» и «реалистическими тенденциями», ибо всякое явление получает свое окончательное объяснение не только в выяснении причин, его породивших, но и в определении того, к чему оно ведет в будущем. Нельзя думать, впрочем, что элементы реалистичности путем простого их накопления приближали древнерусскую литературу к литературе нового времени.

Задача будущих исследователей проследить, как постепенно расширяется круг тех явлений, которые мы можем назвать «элементами реалистичности», как постепенно расширяется и круг тех произведений, в которых эти элементы реалистичности проявляются. Особенно интересен с этой точки зрения XVII век с его сатирической и демократической литературой. Замечательно при этом, что реалистические элементы с особенной интенсивностью нарастают в тех произведениях, которые отражали интересы крестьянского большинства. В этом отношении наблюдения исследователей западного средневековья или средневековья славянского полностью совпадают с наблюдениями, которые сделаны исследователями древнерусской литературы.

«Надо помнить, — писал испанский литературовед Ортега-и-Гассет, — что во все эпохи, когда существовало два типа искусства — одно для меньшинства, а другое для большинства, последнее всегда было реалистическим. К примеру, в средние века соответственно двойственной структуре общества, разделенного на касты — знатных и плебеев, — имелось два типа искусства: благородное искусство, которое являлось „условным“, „идеалистическим“, иначе говоря художественным, и народное искусство, реалистическое и сатирическое».¹

В своей работе «Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература» проф. П. Динеков отмечает, что в Софии в XVI в. в житиях Георгия Нового и Николы Нового элементы реалистичности находятся в непосредственной связи с общей демократизацией литературы.²

¹ Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманизация искусств. — В кн.: Современная книга по эстетике. Антология. Под ред. А. Егорова. М., 1957, с. 450.

² См.: Динеков П. Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература. — В кн.: Динеков П. Литературни въпроси. София, 1963, с. 76—88. С демократической стихией связывает «гротескный реализм» Ф. Рабле и М. М. Бахтин (см. его в высшей степени интересную книгу «Творчество Франсуа Рабле». М., 1965).

Изучение абстрагирующих художественных методов средневековья неизбежно приводит нас к выводу о том, что они стоят необычайно далеко от метода реализма: гораздо дальше, чем художественный метод барокко или метод классицизма, и уже, несомненно, дальше, чем художественный метод романтизма. Если некоторые из литературоведов и пытаются в настоящее время считать каждый из художественных методов — классицизм, романтизм и реализм — целиком замкнутым в себе, отрицают возможность подготовки реализма в романтизме, то в будущем более широкое исследование художественных методов на более крупных хронологических дистанциях с несомненностью покажет, что отдельные литературные направления при всей их кажущейся замкнутости подготовляли появление друг друга. Это достаточно ясно, если сравнить абстрагирующие художественные методы средневековья с художественным методом, например, романтизма. Последний включает в себе гораздо больше таких элементов поэтики, которые если и не могут быть признаны реалистическими, то все же более «реалистичны», чем принципы средневекового абстрагирования: например, стремление ввести *color localae*, рассматривать явление в широкой исторической перспективе, отказ от правил, канонов и трафаретов, известная наглядность изображения, попытки создания иллюзии действительности и т. д. Романтизм в широком смысле гораздо реалистичнее классицизма и литературы средневековья. Это не может укрыться от медиевиста.

Необходимо вновь указать на то, что в определении основных признаков художественных методов древнерусской литературы следует идти от конкретного материала к обобщению, а не наоборот.

Вопрос о художественных методах древней русской литературы достиг такой зрелости, что дальнейшая его разработка должна вестись на основе конкретных, частных исследований отдельных явлений художественного творчества. При этом надо исходить не из той небольшой «обоймы» древнерусских произведений, которая вошла в учебники и традиционно всеми рассматривается, а как можно шире охватить материал, все разнообразие жанров литературы Древней Руси.

Что, в самом деле, можем мы сказать определенного о всей древнерусской литературе, когда такой основной и своеобразный вид памятников, как апокрифы, совершенно не изучался за последнее время, когда почти не изучалась агиографическая литература, мало изучалась литература переводная, когда многие исследователи не знали тех литератур, из которых сделаны переводы отдельных произведений, и, следовательно, не могли овладеть сравнительным материалом?

В развитии искусства многое повторяется, многое выступает в разных формах в различные эпохи, но многое и неповторимо,

своеобразно. Мы не должны для каждой эпохи изобретать свою терминологию, отказываться от поиска сходств и аналогий на всем протяжении развития литературы. Поэтому в искусствоведении и в литературоведении должна быть общая терминология, которую можно применять к различным эпохам, чтобы определять в них сходные явления.

Удобно ли приписывать одному слову два значения? Удобно ли называть реализмом и литературное направление XIX—XX вв. и особый художественный метод в искусстве?

В широком и узком значении одновременно мы употребляем много слов, в частности: «экспрессионизм», «символизм», даже «романтизм» и «классицизм». Мы можем говорить о классицизме романского искусства в противоположность романтизму готики, об экспрессионизме стиля конца XIV—XV вв., о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства? Мы можем говорить и о реализме как о направлении XIX—XX вв., и о реализме как о некоем общем явлении искусства.

* * *

Термин «реалистичность» необходим, чтобы различить в древнерусской литературе один из способов изображения действительности, близкий к способу реализма, от других — абстрагирующих.

В литературе разных эпох есть сходные эстетические черты. Это сходство обнаруживается в элементах, в структурном же целом отчетливо выступают эстетические различия литератур разных эпох. Одна из задач литературоведения — глубоко проникать во все эстетические системы прошлого и настоящего. Для этого необходимы терпение и эстетическая чуткость. Необходимо исходить не только из тех эстетических представлений, которые воспитаны в нас великим реалистическим искусством нового времени, но искать эстетические ценности в том их виде, в каком они воспринимались современниками.

Я не считаю, что всякое подлинное искусство непременно во все века должно быть одновременно и реалистичным. Признаки художественности и реалистичности для меня совпадают не во всех случаях. Поэтому для меня остается необходимость в терминах «реализм» (в широком смысле этого слова), «реалистичность», «элементы реалистичности», и я не могу их заменить термином «художественность», отождествлять реалистичность с художественностью вообще. Те исследователи, которые предлагают заменить термин «реалистичность» в широком смысле этого слова термином «художественность», очевидным образом отождествляют художественность и реалистичность.

Ведущим жанром реализма является роман. Роман оказывает влияние и на другие жанры, на драму, в частности. М. Бахтину принадлежит очень интересная статья «Эпос и роман». Вот что он пишет о романе: роман «по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно идущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм».¹

М. М. Бахтин, безусловно, прав, давая такую характеристику реалистическому роману, но он не прав, когда свойства реализма вообще распространяет на жанр романа как таковой. Вспомним окостенелые формы рыцарского романа или романа эллинистического. М. М. Бахтин с большими натяжками приписывает им то, что является особенностью реалистического романа; указываемые же им признаки последнего идут от реализма, а не от романа как такового. В концепции М. М. Бахтина, подчеркивающего неизменность изменемости романа вообще, есть известная доля неисторичности.

«Самоочищение» реализма от всякого рода инертной формы, от раз и навсегда избранных способов изображения, острая борьба живого и все обновляющегося содержания со склонной к застыванию формой составляет внутреннюю силу его развития. Очень часто это стремление реализма к поискам нового, к обновлению содержания и формы считается признаком всякого искусства: настолько оно кажется естественным и настолько мы к нему привыкаем. В. Шкловский в своей книге о Достоевском пишет: «Искусство, двигаясь, расширяет пределы жизни, которую оно может осмыслить — исследовать через противопоставления и перипетии».² На самом деле это свойство «расширять пределы жизни» принадлежит преимущественно реализму.

Самое существенное для наших дальнейших соображений заключается в том, что реализму свойствен в широкой степени индуктивный метод художественного познания действительности. Г. Гуковский пишет, что в реализме «искусству открылся анализ — уже не абстрактно-дедуктивный, как во времена классицизма, а привлекающий к рассмотрению обильный материал живой эмпи-

¹ Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 121.

² Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 92—93.

рии, то есть лишенный индуктивных процессов мысли, включающий сумму наблюдений и даже эксперимент в целях проверки поведения героя в различных условиях».¹ Не случайно поэтому в творчестве писателей-реалистов приобретают такое большое значение их личные наблюдения над действительностью, дневники, записные книжки с записями бытовых диалогов, реплик.

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 334.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ КАК СИСТЕМЫ ЦЕЛОГО

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЕЕ ОТНОШЕНИЯХ К ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВАМ

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

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

«Если под словесностью разуместь всякое словесное выражение чувства, мысли и знания, в том числе науку о религии и ее вековую основу — св. писание, ясно будет для всякого, что христианская иконопись почерпает все свое существенное содержание из памятников словесности, именно из св. писания и из отцов и учителей церкви: все памятники древнейшего христианского искусства в катакомбах суть или орнаменты, которые еще нельзя считать иконописью, или символы, уже выработанные вероучением, или, наконец, изображения св. лиц и событий Ветхого и Нового завета». Это писал еще А. Кирпичников в его известном

труде «Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной».¹

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

Иллюстрации и житийные иконы (особенно с надписями в клеймах) могут указывать на существование тех или иных редакций и служить для установления их датировок и обнаружения не дошедших в рукописях текстов. Лицевые рукописи и клейма икон могут помочь в изучении древнерусского читателя, понимания им текста особенно переводных произведений. Миниатюрист как читатель иллюстрируемого им текста — эта тема исследования обещает многое. Она поможет нам понять древнерусского читателя, степень его осведомленности, точность проникновения в текст, тип историчности восприятия и многое другое. Это особенно важно, если учесть отсутствие в Древней Руси критики и литературоведения.

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

Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности. Оно подчинялось слову... В силу своей связи с письменностью

¹ Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890, т. II, М., 1895, с. 213.

² См.: Розов Н. Н. Миниатюрист за чтением Псалтири. — ТОДРА, т. XXII. М.—Л., 1966.

изобразительное искусство Древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность.

В зависимости от словесных произведений находилось даже водчество. Известны случаи построек по данным литературных источников. Борис Годунов задумал, например, построить храм, который «своим видом и устройством походил бы на храм Соломона... Мастера тотчас же принялись за работу, причем обрацались к книгам священного писания, к сочинениям Иосифа Флавия и других писателей...».¹

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

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

¹ Сказания Массы и Геркмана. СПб., 1874, с. 270; ср.: Массе Исаак. Известие о Московии в начале XVII в. М., 1937, с. 63.

Новъград держу, а когда сия рука моя распространится, тогда граду сему скончание».

Много внимания уделяется памятникам искусства в произведениях новгородской литературы: в хождениях в Царьград, в новгородских летописях, в житиях новгородских святых, повестях и сказаниях. Искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством Древней Руси не только через памятники письменности, но и через памятники фольклора. В изобразительное искусство проникают фольклорные трактовки событий (ярчайший пример: сцена убийства Андрея Боголюбского, изображенная в Радзивилловской летописи).¹

Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости, должно «видеть себя» в некоем зеркале. Литература нового времени «видит себя» в критике и литературной науке. Литература Древней Руси не имела своего «антагониста» в критике и литературоведении. Она отражалась в изобразительном искусстве и сама отражала это изобразительное искусство как в противопоставленных зеркалах. Литература проверяла и комментировала себя в живописи всех видов.



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

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

¹ Воронин Н. Н. Рец. на кн.: Арциховский А. В. Древнерусская миниатюра как исторический источник — Вестн. АН СССР, 1945, № 9.

«Заговорить» стремятся не только житийные клейма, но и изображения святых в средниках икон и на стенах храмов. Изображения святых обращаются к молящимся, показывая им раскрытые книги, развернутые свитки. Свитки с текстами держат Кирилл Белозерский (икона Русского музея конца XV в., № 2741), Александр Свирский (икона Русского музея 1592 г.). Никола держит обычно Евангелие — раскрытое или закрытое. Пророки держат свитки, на которых написаны их главнейшие пророчества о Христе. Христос в композиции деисус держит Евангелие с обращением к судьям и судимым: «Не судите на лица сынове человечести, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру мерите — възмерится вам». Христос сам судья на Страшном суде, и он подает пример судьям человеческим. Иногда такие традиционные надписи не заканчиваются, даются только их начальные слова: молящиеся знают их продолжение. Но все равно изображение Христа в деисусе неотделимо от слов: изображение и слова тесно связаны. Иоанн Креститель обычно держит свиток со словами: «Покайтесь, приближи бо ся царство небесное». На иконе «О тебе радуется» у подножия Богоматери обычно изображается стоящий Иоанн Дамаскин с развернутым свитком в руках. На нем начало песнопения: «О тебе радуется обрадованная всяк...» Святая Параскева Пятница держит в руках начало текста «Символа веры»: «Верую во единого Бога Отца...». Параскева — исповедница. Этими словами она показывает молящемуся, за что отдала свою жизнь.

Тексты, написанные в раскрытых Евангелиях и развернутых свитках, могут и меняться. Так, например, в композиции «Спас в силах» развернутое Евангелие обычно имеет тот же текст, что и в деисусе: «Не на лица судите...». Но у Андрея Рублева и Дионисия «Спас в силах» держит Евангелие с другим текстом: «Приидите ко мне вси тружующиися и обремененные».¹ И это знаменательно: Рублев мягче и человечнее своих предшественников. Он исполнен любви к людям, а не угрозы.

Иногда композиции имеют поясняющий текст, но текст этот написан не на свитке. Он помещен рядом с изображением, на золотом, охряном или киноварном фоне. Так, на новгородской иконе Покрова конца XIV—начала XV в., хранящейся в Третьяковской галерее, слева от Богоматери в композицию включена киноварная надпись: «Андрее каже Елифану святую Богородицу, моля се за хрестени на воздуси».

Тексты, писавшиеся в свитках праотцов и пророков, очень часто заключают в себе обращения к Богу и самохарактеристики, в которых праотцы и пророки говорят о своих «вечных» признаках,

¹ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 227 и 276. Текст надписи у Рублева сокращен, у Дионисия — полный.

главных деяниях. В свитке у Иакова стоит: «Бог мой явился мне. Се лествица утвержена на земли и ангели Божии восхождаху и нисхождаху по ней». У Мелхиседека в свитке значатся слова: «Аз навыхох жертву бескровною приносить богу во славу имени твоему святому». В свитке у Ионы обычно написано: «Возопих в скорби моей ко Господу Богу: „Услыши мя ис чрева китова вопль мой“. И услышах». И т. д.

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

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

По своей природе произнесенное или прочитанное слово возникает и исчезает во времени. Будучи «изображенным», слово само как бы останавливается и останавливает изображение.¹

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

¹ «Изображение» слова возрождается в XX в. во всех видах условного искусства. Ж. Брак первый обратился в 10-е года XX в. к аналитическому кубизму. В своей композиции «Le Portugais» он впервые применил печатные (типографского типа) буквы. С тех пор применение букв и коротких надписей вошло в художественную ткань произведений всех кубистов. Многие из картин Дж. Северини буквально испещрены надписями. Буквы и надписи служили напоминанием о предметно-идейном мире и уничтожали чисто декоративный характер произведений. Гри стал впервые применять вырезки из газет (в «Papiers collés»): прием, впоследствии широко распространившийся (особенно в поп-арте). Вырезки из календаря в композиции К. Швиттера «Deutschland» превращали картину в сувенир, стремящийся закрепить памятное мгновение. Ясно читаемые вывески широко применяет М. Шагал, а перед тем — М. Ларионов, И. Машков, Д. Бурлюк и др. Тема слова в «условной живописи» очень важна и многосторонняя. О текстах в средневековых фресках см.: *Радолчић Св. Текстови и фреске. Матица Српска, 1966.*

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

Надо проникнуть в психологию и идеологию средневековья, чтобы понять во всей глубине эстетическое значение надписей в изобразительном искусстве средневековья. Слово выступало не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе. И не только слово вообще, но и данное слово данного текста. Оно тоже было в какой-то мере «вневременно». Вот почему надписи так органически входили в композицию, становились элементом орнаментального украшения иконы. И вот почему так важно было текст рукописей украшать инициалами и заставками, создавать красивую страницу, даже писать красивым почерком. Молитвы твердились, тексты повторялись, произведения читались по многу раз. Именно поэтому еще они должны были быть красиво написаны, как должны были красиво быть написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение человека. Это порождало особое отношение к слову, как к чему-то драгоценному, священному. Разумеется, это касалось по преимуществу слова в возвышенном стиле, в стиле высокой церковной литературы. Слова эти — праздничные одежды, которые не следует надевать по будням. Не будем на этой теме задерживаться. К вопросу о возвышенном стиле и его особых связях с изображением и рукописной украшенностью мы еще вернемся в дальнейшем.

* * *

Изучение связей литературы и изобразительного искусства не следует ограничивать поисками и установлением общих сюжетов,

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

Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки, общую идейную и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом.

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

повторяемости тем и сюжетов, в канонах литературы и изобразительных искусств. Легко привести многие другие примеры синхронности развития литературы и других искусств. Не заботясь о полноте этих примеров и систематичности в их перечислении, упомянем лишь самые показательные. Так, например, в XVI в. усиление роли канонов и литературных образцов, литературного этикета совершается одновременно с введением иконописных подлинников и с попытками развить и упорядочить церковные обряды и систему росписей. Усиливается назидательность литературы и изобразительных искусств, делаются попытки создать энциклопедические системы в так называемых «обобщающих предприятиях» XVI в. (Великие четыре минеи, Домострой, Лицевой свод, Степенная книга и пр.) и в энциклопедических по своему характеру росписях Золотой палаты. Эти энциклопедические системы стремятся замкнуть круг тем, мыслей, самих допускаемых для чтения и рассмотрения произведений в общей борьбе с нарастающим свободомыслием. В том же XVI в., возможно в связи с тем же стремлением к ограничению духовной жизни грубой фактографией и нетворческими художественными методами, намечается возрастание повествовательности в литературе и изобразительных искусствах.¹ Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопорожними восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства.²

Внимательное изучение общих областных черт в литературе и других искусствах, общности их судеб и содержания областных, центробежных тенденций, их одновременного преодоления и сочетания с центростремительными силами способно прояснить процесс постепенного складывания единой литературы. Местные оттенки начинают одновременно исчезать в XVI в. в различных областях художественной культуры: в литературе, в зодчестве и в живописи. На основе экономического и политического объединения отдельных русских земель происходит унификация всей русской культуры в той последовательности и с той степенью быстроты, которые подсказывались самой социально-политической действительностью.

Общие достижения в различных искусствах не всегда, однако, так показательны и «дисциплинированы». Самый обычный, ставший избитым пример общих для литературы и других искусств

¹ О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: История русского искусства, т. III. Под ред. И. Грабаря, В. Кеменова, В. Лазарева. М., 1955.

² См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970, с. 97—103. *Idem.* Der Mensch in der altrussischen Literatur. Dresden, 1975, S. 145—152.

областных черт — пресловутый новгородский лаконизм, якобы одинаково сказывающийся в новгородском летописании, новгородском водчестве и новгородском изобразительном искусстве, — может быть, окажется при более внимательном его изучении не таким уж показательным и простым, как он представлялся за последние сто лет искусствоведам и литературоведам, занимавшимся Новгородом.

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

Появление и выявление национальных черт также идет неравномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе. В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед водчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское водчество в XVII в., создав ряд всемирно известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же веке усиленно развиваются отдельные стороны литературы.

Сопоставительное изучение различных искусств, и в первую очередь литературы в ее отношениях к другим искусствам, имеет огромное значение и для характеристики сущности иностранных влияний, их смен, их обусловленности определенными общественными потребностями в том или ином случае.

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

* * *

Следует различать два понятия стиля в литературе: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная система формы и содержания.

Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Стилеобразующая система может быть вскрыта во всех элементах произведения. Художественный стиль объединяет

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

До XIX в. понятие «барокко» применялось только к архитектуре.¹ Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вёльфлина² помог выявить общие черты стиля барокко для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки.³ В настоящее время мы можем говорить о стиле барокко как о стиле эпохи, в той или иной степени сказывающемся во всех видах художественной деятельности в известных хронологических пределах и географических границах.⁴

Во все ли времена существует то, что мы можем называть «стилем эпохи»?⁵ На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай.⁶ Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только не-

¹ Термин «*barosso*» еще раньше в схоластической номенклатуре силлогизмов означал четвертый вид второй фигуры, то есть силлогизм: «Каждый А есть Б; некоторые В не есть Б; следовательно, некоторые В не есть А».

² *Wölfflin H. Renaissance und Barock. München, 1888; Idem. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.*

³ Термин «барокко» в приложении к литературе применялся уже Г. Вёльфлином (см. его книгу «*Renaissance und Barock*», S. 83—85), но более специально о литературе барокко стали говорить в 10-х и 20-х годах XX в. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: *Ambros W. August. Geschichte der Musik. Bd. 4. Breslau, 1878, S. 85—86.*)

⁴ См.: *Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven — London, 1963, p. 69—172.* («The Concept of Baroque in Literary Scholarship»).

⁵ Нет, кстати, никаких оснований объявлять понятие «стиля эпохи» «порочным», или идеалистическим. Признание «стиля эпохи» не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Все дело в том, что нельзя только абсолютизировать понятие «стиля эпохи» и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.

⁶ *Klanczay Tibor. Styles et histoire du style. — Études de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie. Budapest, 1964.*

которыми видами художественной деятельности человека. Так, например, с одной стороны, Т. Кланицай пишет, что романтизм охватывал собой литературу, живопись, скульптуру, музыку, парковое искусство, отчасти моды в одежде, но только частично захватил зодчество (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладное искусство. С другой стороны, Т. Кланицай отмечает, что реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и в драме), живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве, и он очень поверхностно проник в прикладное искусство и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии. Еще меньшее число искусств охватывают одновременно стили и направления начала XX в. (символизм, экспрессионизм, сюрреализм и пр.).

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

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

Попутно отмечу, что не следует смешивать понятия Предвозрождение и Проторенессанс. Проторенессанс — это «Перворенессанс», наиболее раннее его проявление, ничем, в сущности, принципиально не отличающееся от самого Ренессанса; разве только своей «первородностью». Проторенессанс в Италии был отделен от Ренессанса периодом поздней готики. Предвозрождение же предшествует Возрождению непосредственно, но еще не является Возрождением по самому своему характеру. Предвозрождение в Италии — это не столько Проторенессанс XIII в., сколько поздняя готика, которая стоит между Проторенессансом и Ренессансом.

В России Предвозрождение ближе к поздней готике, заключающей в себе элементы Возрождения, но коренным образом от него отличающейся своим ярко выраженным религиозным характером.

Русское Предвозрождение не дало Возрождения. Этому воспрепятствовали исторические обстоятельства. История знает немало случаев, когда начавшееся большое культурное движение было внешне заторможено неблагоприятной обстановкой.

Но вернемся к проблеме «стиля эпохи». Возникает вопрос: то, что мы называем «романским стилем» IX—XIII вв., не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Восточная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? Мне кажется, что когда будут произведены подробные и детальные исследования этого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль.¹ Общие черты могут быть вскрыты в XI—XIII вв. в Древней Руси между «монументальным стилем» в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владими́ро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем водчества того же периода. Этот стиль, несомненно, охватил собою не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь. Черты этого стиля отражены в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости «архитектурных» членений и ясности соотношения главных частей при одновременной «неточности» и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный «универсализм» видения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования. Это стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами существования, между всеми видами искусства.

Показателем этого искусства для меня является любой храм в Византии, во Франции, Италии, у южных славян или на Руси XI—XIII вв., все части которого символизируют собой вселенную, церковную организацию и церковное устройство и человеческую природу. Росписи храма охватывали собой всю священную историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, деисус). Совершаемое в этом храме богослужение, включавшее в себя литературные, театральные, музыкальные и изобразительные стороны, напоминало молящимся о всей священной и церковной истории. В этом храме крайняя обобщенность

¹ *Mâle E. L'Art religieux du XII s. en France. 2-e éd. Paris, 1924.* Э. Маль хорошо проследил связи между отдельными искусствами в недрах этого стиля.

форм и «объяснений» сочеталась с разнообразием проявлений этих форм, общая симметрия в крупном плане — с частной асимметрией деталей.

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

* * *

От явлений «стиля эпохи» мы должны строго отличать отдельные идейные направления — какой бы широкий круг явлений они ни охватывали. Так, например, стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и в XV в. водчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.,¹ но само по себе это явление не образует особого стиля. Не образуют особого стиля и многочисленные проникновения на Русь ренессансной культуры. Ренессанс, который на Западе был и явлением стиля, в России оставался только умственным течением.²

В определении того, что мы условно можем называть «стилем эпохи», огромную роль должны сыграть уточнения и самого этого понятия и близких к нему эстетических представлений, а также совершенствование методических приемов анализа стиля, выяв-

¹ См.: Дмитриев Ю. Н. К истории новгородской архитектуры. — В кн.: Новгородский исторический сборник, вып. 2. Новгород, 1937; Воронин Н. Владимиро-суздальское наследие в русском водчестве. — Архитектура СССР, 1940, № 2; Лихачев Д. Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л., 1945.

² О проникновении на Русь элементов западноевропейского Ренессанса и античного наследия в разное время и по разному поводу писали Ф. И. Буслаев, Д. В. Айналов, В. Н. Перетц, Н. К. Гудзий, П. Н. Сакулин, В. Ф. Ржига, А. И. Белецкий, Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, И. И. Иоффе, А. Н. Свирин, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов и мн. др.

ление его связей с идейным содержанием и, самое главное, исследование его социальной основы, его исторической обусловленности.

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

**«ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО»
КАК ВЫРАЖЕНИЕ «ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ВРЕМЕНИ»
В ДРЕВНЕРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Когда мы говорим о связях, которые существовали между литературой и искусством в Древней Руси, мы должны иметь в виду не только то, что литература имела в Древней Руси чрезвычайно сильную зрительную изобразительность и не только то, что изобразительное искусство постоянно имело своими сюжетами произведения письменности, но и то, что иллюстраторы Древней Руси выработали чрезвычайно искусные приемы для передачи литературного повествования. Хотя по природе своей изобразительное искусство статично, изображает всегда какой-то определенный момент, неподвижный, оно постоянно стремилось к преодолению этой неподвижности — либо к созданию иллюзии движения, либо к повествовательности, к рассказу. Стремление к рассказу было необходимо миниатюристам, и они пользовались чрезвычайно широким кругом приемов для того, чтобы превратить пространство изображения во время рассказа. И эти приемы сказывались и в самом литературном произведении, где очень часто повествователь как бы подготавливает материал для миниатюриста, создавая последовательность сцен — своеобразную «кольчугу рассказа». Но обратимся к повествовательным приемам древнерусских миниатюристов.

* * *

Повествовательные приемы миниатюристов, иллюстрировавших летописи, были выработаны ими применительно к содержанию летописей и хроник. Изображения сопровождали рассказы о походах, победах и поражениях, о вторжениях врагов, нашествиях, угонах пленных, плавании войска по морю, рекам и озерам, о вокняжении на столе, о крестных ходах, выступлениях князя в поход, об обмене послами, сдаче городов, посылке послов и прибытии послов, переговорах, выплатах дани, похоронах, свадебных пиршествах, убийствах, пении славы и т. д. Работа миниатюриста была облегчена тем, что события чаще живописно «назывались», чем описывались, поэтому они могли быть переданы более или менее условно одинаковыми приемами, но и усложнена тем, что часто события охватывали большое пространство действия,

требовали изображения на одной миниатюре целого города или даже нескольких городов, рек, храмов и пр.

Миниатюрист мог показать почти всякое действие, о котором говорилось в летописи. Не мог он изобразить только то, что не имело временного развития. Так, например, он не иллюстрировал тексты договоров русских с греками, тексты проповедей и поучений. В целом же круг сюжетов, которые миниатюрист брался передать, был необычайно велик и широко было пространство изображаемого — диапазон действия. Достигалось это благодаря чрезвычайно емкой системе, которая была выработана веками и благодаря которой миниатюрист мог охватить огромное количество повествовательных сюжетов в летописном изложении. По существу миниатюрист создавал второй рассказ о мировой или русской истории, параллельный рассказу письменному.

Можно было бы многое сказать о разнообразии и богатстве с которым преломлялся письменный текст в изображениях средних веков.¹ Наша цель состоит, однако, только в том, чтобы рассмотреть способы, которыми древнерусские миниатюристы стремились преодолеть повествовательную статичность изобразительного искусства в передаче развивающегося действия, развить повествовательные возможности живописи и создать в живописи некоторое «преодоление времени». Удобнее всего показать это на примерах двух знаменитых произведений иллюстративного искусства: Радзивилловской летописи XV в. и Лицевого свода Грозного середины XVI в.²

* * *

Особенно интересны миниатюры Радзивилловской летописи. Сама Радзивилловская летопись относится к XV в., но в основе ее миниатюр лежат миниатюры более древние. А. А. Шахматов утверждает, что миниатюристы Радзивилловской летописи копировали иллюстрированный оригинал XIII в.³ М. Д. Приселков уточнял, считая, что миниатюры восходят к Владимирскому своду 1212 г.⁴

¹ Литература о миниатюрах русских исторических рукописей обильна. Наиболее обстоятельное исследование принадлежит О. И. Подобедовой «Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания» (М., 1965; в сносках к этой книге указана предшествующая литература). Однако наша задача ограничивается указанной темой: миниатюры и текст, повествовательные приемы миниатюристов.

² Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись. I. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902. Лицевой свод Грозного, отдельные тома которого хранятся в разных библиотеках Москвы и Ленинграда, фотомеханического воспроизведения не имеет.

³ Шахматов А. А. Исследование о Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи. — В кн.: Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись. II. Статьи о тексте и миниатюрах рукописи. СПб., 1902, с. 103.

⁴ Приселков М. Д. Лаврентьевская летопись. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, 1940, № 32, с. 121.

В Радзивилловской летописи нет роскошных инициалов и заставок. Она писана довольно небрежно и ее миниатюры при всей их многочисленности составлены «быстро», в эскизной манере. Но этим обстоятельством отнюдь не отменяется художественная ценность Радзивилловской летописи. Она демонстрирует нам необыкновенное искусство живописного повествования. Почти каждая страница имеет одну или даже две и три миниатюры, а на большинстве миниатюр изображены два или три сюжета или какой-то значительный временной ряд событий; каждое изображение растянуто во времени, а не передает кратковременный момент. Иначе говоря, миниатюра стремится охватить более или менее длительное развертывание события. Миниатюрист стремится преодолеть ограниченность изображения во времени и передать дядшееся время.

Как это достигается? Прежде всего укажу, что стремление изобразить возможно больший промежуток времени связано у миниатюриста со стремлением охватить и возможно большее пространство. Время и пространство для него в какой-то мере соединены. Допустим, миниатюристу необходимо показать переезд князя из одного города в другой. Он изображает на миниатюре оба города и князя в сопровождении войска между двумя городами. Тем самым ему удастся в миниатюре сообщить своему зрителю о походе в целом, а не о каком-то одном, отдельном моменте похода.

Основной прием, который использует миниатюрист, — это «повествовательное уменьшение». Я называю это уменьшение «повествовательным», ибо есть разные причины уменьшения. Иногда уменьшение делается для того, чтобы выдержать иерархию значимости того или иного объекта изображения. На иконах, например, святой может быть больше по размерам, чем обыкновенные люди. Этим подчеркивается его значение. Но так делается в среднике, в житийных же клеймах святой будет одинакового размера с другими людьми. Там уменьшаются не люди, а архитектура, деревья, горы, чтобы подчеркнуть значимость людей вообще. В Радзивилловской летописи архитектура всегда уменьшена, чтобы обозначить место свершения событий: изображаются города, храмы, крепостные забрала — и все они приблизительно одинакового размера. Это своего рода обозначения, а не изображения. Это как бы слова некоего текста. В уменьшенных размерах даются реки, озера.¹ Даже лошади и рогатый скот показываються мелкими, и

¹ Насколько не развито и не разработано у нас понимание повествовательного языка живописи, может быть продемонстрировано на следующем примере. К иллюстрации, изображающей ктитора во фреске в церкви Спаса на Нередице, в «Истории русского искусства» (т. II. М., 1954, с. 107) сделана следующая подпись: «Князь Ярослав Всеволодович, подносящий модель [так!] храма Христу. Фреска западного нефа храма Спаса на Нередице близ Новгорода. Около 1246 г.» На самом же деле понятие «модели» не могло существовать в это время. Князь Ярослав Всеволодович (отец Александра Невского) подносит на фреске

не потому, что коровы были меньше нынешних (хотя эта возможность не исключена), а потому, что они второстепенны и правильное зрительное соотношение размеров отдельных объектов изображения не только не требуется, но и мешало бы повествованию, акцентировало бы в повествовании то, что не заслуживает этого акцентирования. В иконных изображениях важна иерархия, здесь же в миниатюрах важна не столько иерархия, сколько «повествовательная емкость». Именно поэтому в Радзивилловской летописи князь, греческий царь, святой одинаковых размеров с послами, воинами, рядовыми монахами.

Насколько сокращение размеров изображаемого позволяет расширить временной охват миниатюры, можно судить по миниатюре, рассказывающей о победе Владимира над печенегами в 992 г. (л. 69). На миниатюре изображено два войска: одно бежит, другое наступает. Посередине, между двумя войсками, — юноша-кожемяка с поднятыми в знак победы руками над поверженным печенежским богатырем. Миниатюра, как видно, показывает не один какой-то момент поединка и последующей победы, а весь эпизод в его длительности. Эпизод из осады Белгорода печенегами (л. 72 об.) передается так: русские слева варят сыту, на той же миниатюре справа печенежские послы едят ее (рис. VII). Смерть и похороны Владимира I Святославича изображены следующим образом: на левой стороне миниатюры тело Владимира спускают веревками («ужицами»), а справа — оно же лежит в храме.

Изображение двух-трех эпизодов в одной миниатюре служило тому же «пространственному преодолению» «повествовательного времени» и помогало понять событие в его временной протяженности. Каждая из миниатюр может быть разбита на ряд повествовательных единиц, и в каждой композиции может быть изображено один, два или даже три эпизода. Эпизоды разделяются между собой архитектурным стаффажем (л. 33 об., 34) или просто имеют некоторое композиционное разделение: действующие лица каждого эпизода обращены лицами к своему центру и спиной к участникам другого, соседнего эпизода. Каждый из эпизодов может иметь самостоятельный повём, свою линию горизонта и пр. В одной миниатюре согласно количеству эпизодов могут несколько раз повторяться и одни и те же действующие лица. Так, например, на л. 28 об. показана месть Ольги древлянским послам, которых несут в ладьях (первый эпизод) и затем бросают в яму (второй эпизод, рис. V). В каждом из эпизодов присутствует сама Ольга.

Действия в миниатюрах имеют однообразное изображение. Язык миниатюр, как и всякий язык, требует некоторой фор-

сам храм, самый храм дарит Спасу, а не его модель. То обстоятельство, что храм мал и князь легко держит его в руке, — это условности повествовательного языка живописца, не более.

мализации и стабильности «знаковой системы». Так, например, уплата дани всегда передается сценой вручения связки с мехами (л. 169). Это не значит, разумеется, что дань уплачивалась во всех случаях только мехами. Это просто условное обозначение уплаты дани. Но обозначение это в некоторой мере все же считается с реальностью, ибо когда речь идет об уплате дани греками Святославу, то греки платят ее не мехами, а слитками серебра — гривнами (л. 34 об.).

Имеются в миниатюрах и некие условные обозначения места действия. Так, например, князь, сидящий на столе, обычно изображается перед зданием, где князь находится, что, очевидно, означает, что он восседает на столе внутри этого здания. Интересно изображение Игоря Ольговича, стоящего у обедни (л. 178 об.): Игорь стоит у дверного проема храма и «прячет» голову в храм. Видна только его спина. Такая же фигура с головой в дверном проеме на л. 204. Сходно изображены и убийцы, входящие в постельницу Андрея Боголюбского (л. 214 об.).

Миниатюрист находится в явном затруднении, когда в тексте передаются речи действующих лиц. Произнесение слов изображается обычно с помощью соответствующих жестов. Говорящие жестикулируют, изредка указывают пальцем. Жесты эти требуют своего изучения. Можно различить жесты извещения, жесты указания, приказания. Выделяются позы послушания, согласия и пр. Можно различить позы, в которых стоят поющие женщины — обычно со сложенными на груди руками. В сценах оплакивания, пляски и пр. рукава обычно спущены. Горе женщин передается подпирающей щеку рукой. Пляска изображается поднятыми кверху обеими руками. В такой же позе, напоминающей дирижера, поднимающего оркестр, показано ликование князя, отвечающего на приветствия придворных и народа.

Обозначением мира служат трубачи, трубящие в трубы (л. 207). Если трубит только один трубач — это символ сдачи города. Символом сдачи города может быть и меч, который побежденные дают победителям рукояткой вперед (л. 120 об.). Поднятый посох (возможно, посадничий) означает созыв народа. Здесь мы узнаем и некую конкретность. Можно по знакам представить себе, что означало, например, в древнерусском «целование»; это не поцелуи в нашем смысле: две фигуры приветствуют друг друга, обнимая за плечи (л. 174 об.). «Игрище» изображено как пляски под музыку (л. 6 об.).

Зрительная конкретизация повествования летописца была в ряде случаев довольно развернутой. Так, уже в одной из первых миниатюр Радзивилловской летописи, иллюстрирующей текст «розные языки (народы — Д. Л.) дань дают Руси», показан русский князь, сидящий на столе в княжеской круглой шалке с меховой оторочкой и принимающий от пяти иноземцев связку меховых

шкурки. Позади князя стоит молодой безбородый писец, записывающий дань на листе.

Символы и аллегории для миниатюриста это одновременно отвлечение повествования и конкретизация этих символов и аллегорий. Миниатюрист часто понимает их буквально. Так, например, воинскую формулу «взять град копием», означающую захват города приступом, миниатюрист изображает так: группа воинов подступает к башне, символизирующей город, из группы на башню направлено копьё, упирающееся в стену (само по себе действие бессмысленное), а с башни два трубача трубят в трубы, знаменуя сдачу (л. 129 об.). Символом победы служит воин на коне, пронзающий змею копьем (л. 155). Птица, сидящая на дереве, символизирует собой печаль или смерть (л. 42 — смерть Олега, л. 43 об. — несчастья Ярополка). Иногда композиция миниатюры целиком состоит из различных символов. Так, например, сцена побоища под Киевом в 1151 г. (л. 191 об.) изображена следующим образом: лежат «отторгнутый» в битве щит и упавший шлем Андрея Боголюбского; лежит стяг — символ поражения; изображена птица — символ печали, из-за лежачей горки высывается единорог — символ смерти по одной из притч «Повести о Варлааме и Иоасафе».¹

Зрительно представленное повествование требовало некоторого однообразия в «обозначениях». Миниатюрист стремился, например, выработать свои «обозначения» для тех или иных народов — чаще всего это характерные шапки. В какой мере половецкие, фряжские, греческие и прочие головные уборы соответствуют реальным, сказать трудно. А. В. Арциховский, исследовавший древнерусские миниатюры как исторический источник,² мало считался с условностью повествовательного языка миниатюриста. Между тем, чтобы выявить реальное, следует прежде всего убрать нереальное — условное, увидеть столкновение реального с условным и точно знать весь изобразительный язык миниатюриста.

Нельзя представлять себе, что миниатюрист следует только за литературными символами и метафорами: порой он создает их сам. Так, например, для характеристики образного и пространственного мышления миниатюриста представляет интерес следующая деталь. В изображении приходящих к Владимиру I Святославичу послов (лл. 48 об., 49, л. 58 об., 59) за спиной у каждого из послов некоторое пространство с лежачей горкой и деревьями.

¹ Миниатюра впервые была истолкована Н. Н. Ворониным в рецензии на книгу А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник» (Вестн. АН СССР, 1945, № 9, с. 133).

² Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.

Очевидно, это символ того, что послы откуда-то явились, прошли путь, «принадлежат» другой стране.

Повествование в Радзивилловской летописи всегда развертывается по горизонтали. Несколько сюжетов объединяются только по горизонтали, по большей части эта горизонталь в отличие от миниатюр последующего времени — одна. Два четко определенных горизонтальных яруса видны только в композиции на л. 119 об., но при этом «чтение» этой миниатюры идет как чтение строк: слева направо с переходом от верхнего яруса к нижнему, как от верхней строки к строке под ней.

Большой интерес представляет собой направление повествовательного движения. В сценах такого охвата, как охват миниатюр Радзивилловской летописи, направление движения должно в какой-то мере соответствовать и географическим представлениям своего времени. Если современный художник станет изображать движущийся из Ленинграда в Москву поезд, то можно заранее сказать, что поезд будет двигаться слева направо. Обратное движение — из Москвы в Ленинград — будет показано справа налево. Это объясняется тем, что современный человек всегда представляет себе север как бы по географической карте — наверху. Поэтому поезд, движущийся из Ленинграда, будет обращен к зрителю правым боком, а из Москвы в Ленинград — левым. Иное в миниатюрах Радзивилловской летописи. Миниатюрист и его зритель «читают» миниатюры в том же направлении, что и текст, поэтому наступательное движение — это направление слева направо; временная последовательность в миниатюре, если она охватывает несколько событий, также слева направо, то есть более ранние события изображаются слева, более поздние — справа. Действие при этом, разумеется, разворачивается в плоскости книжного листа. Редко действие направляется в сторону к зрителю или от зрителя. Поэтому профильные изображения людей (для фигур), коней, всего, что движется, преобладают над фасными. Неподвижные же предметы (здания, деревья, горки) передаются преимущественно фасно, так как именно фасное изображение позволяет представить предмет наиболее репрезентативно как неподвижный.

Людские лица, особенно у главных действующих персонажей, повернуты к зрителю на три четверти. Происходит это потому, что движение требует профильного изображения, а цели «узнавания» — фасного. Главные действующие лица всегда как бы обернуты к зрителю целиком, если они неподвижны (князь, сидящий на столе), и в три четверти, если они движутся. Второстепенные же движущиеся персонажи всегда профильны (послы, направляющиеся к сидящему князю (рис. IV), слуги, воины, идущие или едущие группами, бесы).

Если князь возвращается из похода, бежит от врага, то это обратное движение изображается обычно справа налево (л. 203

об., л. 38 об. низ, л. 224, 236 об., 228). Впрочем, миниатюрист не всегда может точно выразить свое отношение к движению: понимает ли он его как движение вперед или назад. Так, например, одно из возвращений Святослава на Русь идет справа налево (л. 38 об. низ), а другое — слева направо (л. 40). Возможно, это было связано для него с оценкой движения: первое возвращение миниатюрист воспринимал как поражение, а второе было для него победным. Во всяком случае, если одна группа войск преследует другую, то восприятие этого движения как движения вперед (слева направо) или назад (справа налево) было связано с тем, на чьей стороне были его симпатии.

Отсутствие точных географических представлений у миниатюриста при изображении движения может быть продемонстрировано и на следующем примере: посылая послов к Святославу, греческий царь сидит слева миниатюры (следовательно, Царьград находится слева; л. 88 об. верх, рис. VI). Когда же Святослав идет походом на Царьград, он также движется слева направо (л. 38 верх), следовательно, в данном случае Царьград находится справа.

Повествовательное пространство доминирует в миниатюрах над географическим. Можно сказать больше — в миниатюрах господствует повествовательная последовательность над возможной реальной. Первая же миниатюра Радзивилловской летописи (л. 3), изображающая постройку Новгорода (рис. I), ведет свое «повествование» слева направо. С левого края дровосечей рубит лес для постройки, правее — двое несут срубленное бревно, справа миниатюры двое «рубят» самый город. Сухие слова летописи о постройке Новгорода развернуты в изобразительное повествование слева направо. Процесс постройки разбит на несколько последовательных моментов.

Третья миниатюра Радзивилловской летописи (л. 4) буквально следует за повествованием летописи (рис. II). Вот текст, который она иллюстрирует: «И быша братья, единому имя Кий, другому Щек, а третьему Хорив. И сестра их Лыбедь. И седяше Кый на горе, где ныне Зборичев, а Щек седяще на горе, идеже ныне Щековица, а Хорив на 3-й горе, от него же провася Хоривица. И сотвориша городок въ имя брата их старшего и нарекоша Киев». Перечисление братьев передано миниатюристом в обычной «временной» последовательности, то есть слева направо. Все три брата в буквальном смысле сидят каждый на своей горке. Слева Кий, потом посередине Щек, справа Хорив. Еще правее условно изображен город и написано «град Киев». Старший брат Кий, на миниатюре первый слева, сидит в церемониальной позе с поднятыми руками («жест дирижера, поднимающего оркестр»). Чтобы показать, что Киев построен для Кия, перед последним стоит человек, не упомянутый в тексте, пальцем указывающий Кию на

Киев. Современный читатель, естественно, считал бы, что город Киев построен именно на той горе, на которой сел Кий и, возможно, что так считал и летописец, но для миниатюриста весь текст зрительно развернут слева направо и поэтому Кий, с которого начинается текст, сидит слева, а город Киев, которым заканчивается повествование, изображен с правого края.

В тех редких случаях, когда миниатюрист не может определить направление движения или движения нет, он изображает всадника в ракурсе, анфас (л. 187; этим, очевидно, выражено колебание Изяслава — куда ему ехать; и л. 158 об.). Характерно, что и иконописцы, и миниатюристы изображали статую Юстиниана Великого в Константинополе обычно анфас,¹ обозначая этим, что статуя недвижима.

* * *

Еще более развитой характер носят повествовательные приемы миниатюр Лицевого свода XVI в. «Лицевая» (т. е. иллюстрированная) редакция Никоновского летописного свода была составлена в 70-х годах XVI в. как завершение летописной работы над так называемой Никоновской летописью (название это позднейшее — по имени патриарха Никона, владевшего ее томами). Почти каждая страница Лицевого свода была снабжена миниатюрами. В основу текста Лицевого свода был положен текст списка Оболенского Никоновской летописи. Первая часть Лицевого свода посвящена всемирной истории и обнимает собой три тома. Русская история представлена в шести огромных томах: Лаптевском (когда-то принадлежавшем купцу Лаптеву) в Публичной библиотеке в Ленинграде, два Остермановских тома в Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде (когда-то принадлежали сподвижнику Петра I — графу Остерману), Шумиловский том, пожертвованный в начале XIX в. купцом Шумиловым в Публичную библиотеку в Ленинграде, Голицынский (находился в имении Архангельском князя Голицына под Москвой) ныне в Публичной библиотеке в Ленинграде и Синодальный в Историческом музее в Москве (из Синодальной библиотеки).

Общее количество миниатюр в одних только этих шести томах, посвященных русской истории, достигает огромной цифры — свыше 10 000. Если считать число тем миниатюр, то их, по всей вероятности, до 40 тысяч. Лицевой свод в его дошедшей до нас части обнимает события русской истории с 1114 по 1567 г. Первая часть русской истории этого свода до 1114 г. не сохранилась.

¹ Такое изображение см. в левом верхнем углу на иконе «Покров» Русского музея бывш. собрания Н. П. Лихачева; Некрасов А. И. О явлении ракурса древнерусской живописи. — Труды Отделения искусства РАНИОН, т. 1. М., 1926.

Над миниатюрами Лицевого свода трудились несколько миниатюристов, но в целом их работа была подчинена одному стилю и выполнялась в общих чертах одинаковыми приемами. Композиции рисовались первоначально свинцовым карандашом. Они проверялись редакторами, вносящими свои изменения, причем редакторы следили главным образом за содержательной частью миниатюр. После рисунки обводились тушью и раскрашивались. Краски разводились для нескольких рисунков сразу, мы можем проследить, как акварель постепенно загрязнялась и сменялась свежеразведенной. В некоторых своих частях рисунки не были закончены раскраской. Главную роль, однако, играет в Лицевом своде не раскраска, не цвет, а рисунок, композиция и линия. Перед нами не столько живописное, сколько графическое решение своей задачи художниками, хотя владение цветом, согласованность цветных плоскостей, эмоциональное воздействие цвета на зрителя достигает иногда большой виртуозности.

Так же точно, как миниатюры Радзивилловской летописи, миниатюры Лицевого свода не столько изображают тот или иной момент русской истории, сколько рассказывают русскую историю изобразительными средствами. Это параллельный изобразительный рассказ к словесному рассказу летописи. При этом каждая миниатюра, как многие в Радзивилловской летописи, представляет собой не одно изображение, а сразу несколько. Миниатюры как бы стремятся перебороть статичность изображения, развернуть его во времени, показать как можно больше отдельных элементов того или иного события, а самые элементы дать в охвате нескольких разновременных моментов. Например, воины посекают побежденных: мечи еще только занесены над головами врагов, но враги уже лежат мертвыми. С нашей точки зрения изображение непоследовательно, но для миниатюриста оно изображено последовательно — согласно его принципам: для нападающего воина характерно поднятое оружие, оружие в действии, о врагах же говорится в тексте летописи, что их посекали, поэтому они лежат посеченные с закрытыми глазами и с отрубленными головами. Миниатюрист не останавливает действия, чтобы его изобразить, он изображает именно действие, поэтому охватывает движение за целый промежуток времени. Но и этот промежуток времени кажется ему слишком малым, поэтому каждая миниатюра в свою очередь делится на несколько меньших. В одной миниатюре он соединяет несколько элементов сюжета, не останавливаясь перед тем, чтобы показать несколько раз одних и тех же действующих лиц.

Чтобы сжать свой рассказ, сделать его возможно более лаконичным и не опустить ни один из важнейших элементов повествования — дать изображение рассказа, сведенное до минимума, почти до простого обозначения, у миниатюриста существует не-

сколько излюбленных способов. Миниатюры Лицевого свода «читаются», они расшифровываются в своей повествовательной манере, как и миниатюры Радзивилловской летописи. При этом, однако, Лицевой свод идет еще дальше Радзивилловской летописи в разнообразии своих повествовательных приемов.

Прежде всего необходимо указать на то, что назначение так называемых лещадных горок и архитектурного окружения — «палатного письма» в Лицевом своде усложнилось. Действие вне города обычно разворачивается в гористой местности — среди скал и обрывов. Однако лещадные горки — символ природы, их функция в миниатюре не изображать, а исключительно «обозначать», что действие происходит вне города, «на природе». Если в тексте летописи говорится, что событие произошло в поле (на Куликовом поле или на Кучковом поле), то лещадные горки объединяются сверху одной плавной линией. В остальных же случаях лещадные горки служат кулисами, из-за которых выступают группы людей или отдельные люди, с помощью которых лаконично изображены те или иные события. Лещадные горки позволяют сократить число фигур, служат своего рода «многоточием», чтобы оставить только часть группы или даже часть фигуры, иногда даже одни головы. Они — средство разделения миниатюры на отдельные изображения и средство сокращения многолюдных сцен или отдельных человеческих фигур. С помощью лещадных горок можно изобразить только «знак» события, спрятав за них то, что показалось миниатюристу лишним.

Если сцена происходит в городе, то этим же целям служит палатное письмо. Миниатюрист не ставит себе целью изобразить реальную архитектуру или даже просто возможную. Столп может упираться в крышу нижестоящего здания. Одна архитектурная форма может переходить в другую или просто входить в нее. Например, крепостная стена неожиданно входит в проем здания. Очень часто изображаются ворота, чтобы указать, что войско, те или иные лица, гонцы уезжают или приезжают в Москву, но ворота эти совершенно условны, малообъемны, и фигуры людей, которые в них въезжают или из них выезжают, как бы обрезаны ими: они не видны с противоположной стороны ворот, хотя по размерам и ворот, и людей, и лошадей они должны были бы быть видны. Крепостные стены были основным признаком города. Изображались они чаще всего в нижней части миниатюры. Их линии обычно не совпадали с горизонтальным нижним краем миниатюры. Они слегка приподнимались к правому и левому краю миниатюры, обозначая этим, что стены окружают город, и придавая всей композиции некую компактность и замкнутость.

В передаче отдельных сцен на миниатюре следует отметить стремление изобразить в происходящем самое главное и не скрывать это главное за пределами изображения. Ни толпы людей,

ни группы войска или архитектурные детали никогда не закрывают или обрезают главного действия. Лещадные горки или архитектурные детали всегда только ограничивают внимание зрителей, направляют его, но никогда не заслоняют самого содержания. Все на виду и вместе с тем нет ничего, что бы было за пределами повествования! Художник аскетически воздерживается от сообщения зрителю чего-то такого, чего нет в тексте летописи. Все подчинено рассказу. Действующие лица слегка позируют художнику. От этого их жесты, их движения кажутся как бы повисшими в воздухе. Каждый жест «остановлен» художником именно в тот момент, который наиболее выразителен для события: занесена сабля, рука поднята для благословения или для указания, указующий перст четко вырисовывается над группой людей. Руки в миниатюрах играют первостепенную роль. Их положения символичны. Когда персонажи обращаются друг к другу с какими-нибудь словами, об этом мы узнаем не по раскрытому рту и не по выражению лица, а по жестам рук. Жест благословения — это еще античный ораторский жест, и в миниатюре он часто является знаком говорения. Менее всего подвижны князь, епископ, митрополит: им не пристало суетиться. К ним обращаются, но их собственные ответы всегда скупы. Они держатся с достоинством.

Когда ноги персонажей видны зрителю, они всегда изображены условно и в них не чувствуется реальной опоры на почву, на пол. Фигуры людей не стоят, а как бы парят в воздухе. Во всей композиции миниатюр чувствуется некоторая «невесомость». Эта «невесомость» нужна потому, что сцены располагаются одна над другой и верхние не должны давить на нижние. Вместе с тем «невесомость» придает некую геральдическую замкнутость изображению.

В каком же порядке располагаются отдельные сцены в миниатюре? Обычная последовательность рассказа в европейских миниатюрах — снизу вверх. Наиболее ранние события располагаются внизу; над ними изображается то, что совершается позднее. Вместе с тем верхний план — задний план. Отчасти поэтому в Лицевом своде миниатюры имеют обрамление снизу и с боков, а кверху они открыты, открыты потому, что рассказ еще продолжается, действие русской истории не завершено. «Продолжение следует», — как бы говорит этим миниатюрист. Эту последовательность рассказа в миниатюрах снизу вверх непременно надо иметь в виду зрителю. Но нередко она нарушается. Дело в том, что в миниатюрах низ имеет еще значение главного места действия — своеобразного «просцениума». Поэтому основной эпизод изображаемого рассказа летописи может быть помещен внизу даже тогда, когда он завершает рассказ. Кроме того, наверху может изображаться мотивировка, историческая параллель, различные видения. Миниатюрист объединяет в единой композиции знамение и события им предве-

ценные, действие и его интерпретацию летописцем, изображает сюжеты, о которых упоминают в своих речах действующие лица и т. д. Сцены, в которых совершаются небесные знамения, также изображаются только наверху. Низ миниатюры соответствует ближайшему к зрителю плану, ближайшему — и во временном и в пространственном отношении. От миниатюриста зависит, что признать преобладающим. Так, например, на миниатюре 15 первого Остермановского тома наверху изображены предшествующие события в Пскове, а внизу — последующие события в Москве. Хотя по временному признаку надо было бы изобразить внизу более ранние события в Пскове, миниатюрист предпочел тем не менее изобразить внизу Москву — она ближе и она значительнее.

Однако отдельные исключения не меняют общего направления движения в миниатюрах — снизу вверх. Кроме этого основного направления есть более слабое движение повествования — горизонтальное. Обычно приезд, поход врагов, возвращение войска совершается, как и в Радзивилловской летописи, слева направо. Выступление в поход русского войска, отправление послов, отъезд — справа налево. Но есть, конечно, и исключения, особенно тогда, когда отъезжающие едут в Царьград.

Расположение отдельных сцен в миниатюре привлекает внимание и еще одной своей любопытной стороной. В целом последовательность летописного рассказа и исторических событий совпадает, но когда летописец обращается к старым, уже ранее происшедшим событиям, то миниатюрист соблюдает не историческую последовательность, а последовательность летописного рассказа.

Все исторические события всегда изображаются снаружи зданий. Долгое время считалось, что древнерусские художники просто «не умели» изображать интерьеры. Это не так. Изобразить событие внутри зданий было бы даже легче, чем снаружи, избавив при этом художника от необходимости равными знаками показывать, что действие происходит именно внутри того здания, перед которым оно изображено. Это происходит от особого видения художником всего происходящего в мире. Он видит все события в большом масштабе, как бы панорамным зрением. Охват живописцем пространства так велик, что изображать интерьеры было, конечно, невозможно. Миниатюрист должен был ясно показать, где происходит событие, обозначить здание, а это можно было сделать только изображением наружного вида здания. Это соответствовало повествовательности его творчества. Художника вполне устраивало обозначить то, что действие происходит внутри здания, раскрыв в нем темный проем и показать действие на фоне этого проема. Это определенная система изображения, а не простое «неумение». Если действие происходит в соборе, он должен изобразить и этот собор, с его знаками и признаками. Интерьер для

древнерусского художника всегда имеет один устойчивый признак — темноту. Если действие происходит в ложнице князя, миниатюрист показывает его палаты, делает большой темный проем со сводчатым верхом и ложе князя как бы прислоняет к этому темноте проему; этого достаточно. Показать, что действие происходит внутри зданий с помощью сводчатых темных проемов — одно из немногих правил, которым миниатюрист следует неукоснительно. Такие темные проемы изображаются в миниатюрах довольно часто. Они служат к тому же хорошим фоном для поднятой руки с указующим или благословляющим жестом.

Миниатюры каждого тома и в известной мере всех томов выдержаны в едином художественном типе. Это миниатюры одного характера, одного знакового кода, одного, я бы сказал, ритма.

Миниатюры эти связаны с текстом страницы. На каждой странице помимо миниатюры есть и куски текста. Слегка наклонный каллиграфический полуустав этого текста создает ощущение движения, которое присутствует и в каждой миниатюре, поскольку миниатюрист рассказывает, изображает по преимуществу действие. Каждая миниатюра, хотя и является в известной мере «сводом» различных сцен, едина по композиции, по одному, охватывающему эту композицию ритму. Фигуры людей, всадников, группы воинов ритмично падают, ритмично мчатся. Ритм подчеркивается одинаковостью одежд, сходством лиц и их расположением на одном уровне (сходны не только лица, но и фигуры людей, одинаковые по росту). Известную ритмичность придает изображениям и общий ритм одежд, шишаков, шапок. Ритм создается прямыми линиями на одеждах воинов, напоминающими стежки в древнерусском шитье, параллельностью летящих стрел, несомых копий, занесенных над головами мечей и сабель. Этот ритм совпадает с ритмом фантастического и очень разнообразного палатного письма или лецадных горок.

Не все композиции выдержаны, однако, в одном ритме. Есть композиции, в которых преобладают горизонтальные линии, в других случаях композиции строятся по диагонали, тяготеют к восьмиугольности. В некоторых случаях округлые линии сочетаются и контрастируют с прямыми. Люди противостоят ритму палатного письма или подчиняются тому же ритму (наклоненные спины людей могут вторить кривым линиям сводов).

Наконец, следует отметить эмоциональную выразительность композиций. Эмоциональное содержание композиций передано обилием равномерно располагающихся темных проемов в сценах смертей, застылостью, известной статичностью всей композиции в сценах грозных предзнаменований. Отмечу, что гибель войска в битве никогда не производит угнетающего впечатления. Битвы, даже неудачные для русских, выдержаны в мажорных тонах и темпах. Напротив того, известия о гибели русского войска, сцены

оплакивания погибших или отпевания покойных всегда скорбны по композиции, по цветам раскраски. Четкий горизонтальный ритм создает впечатление волевого усилия. Вертикальное построение миниатюры говорит о стремлении миниатюриста внушить мысль о провиденциальном значении событий, создать у зрителя «вышшение духовное».

Графическое начало преобладает в миниатюрах над живописным. Это и понятно, так как стиль миниатюр связан с характером текста, с каллиграфическим полууставом. Линия преобладает и подчиняет себе цвет. Но цвет, так же как композиция и линия, передает настроение, хотя настроение миниатюр условно и этикетно. Оттенки эмоций не передаются, передаются только основные — настроение торжества, скорбь, страх перед грозными предзнаменованиями, смятение, благочестивость и т. п.

Если бы мы попытались в нескольких словах определить главную художественную суть миниатюр Лицевого свода, то можно было бы сказать так: это церемониальное обряжение и изображение русской истории, своеобразный «парад истории». Этой церемониальности соответствует и стремление не пропустить ни одного события, изобразить как бы геральдически символы всего происходящего, создать последовательное «изобразительное повествование», сохранив весь подобающий событиям повествовательный этикет. Это своеобразная историческая риторика в лицах.

Однако это не значит, что в миниатюрах нет богатого материала, дающего представление о различных реалиях XV—XVI вв. Достоверные детали вторгались в фантастическое палатное письмо. Среди условной архитектуры нет-нет и попадутся детали, свидетельствующие о том, что миниатюрист видел то или иное здание собственными глазами. Так, например, на миниатюре 105 первого Остермановского тома (здесь и далее примеры из этого тома) изображен московский Архангельский собор с наиболее характерной его особенностью, которую придал ему итальянский строитель Алевиз Новый, — раковинами в закомарах. Деревянная церковь, которую распорядился поставить Сергей в монастыре на Стромьне на Дубенке, показана на миниатюре 14 шатровой с одной главой, в сходных формах ее изображение повторено на миниатюре 19. Наряду с условно изображаемыми воротами есть ворота с реальными особенностями (на миниатюре 16 изображены деревянные ворота с верями, кровлями, вбитыми в доски гвоздями и пр.; на миниатюре 110 показаны каменные ворота с герсами, подъемный мост и пр.). По изображению деревянных стен монастырей можно до известной степени судить об их устройстве в XVI в. Это ряды горизонтальных плах, заведенных в пазы вертикально стоящих столбов.

Следует, впрочем, всегда помнить, что миниатюрист изображает не само здание, а лишь его символ, знак, поэтому воспроизводит

его в целом, не ограничивается двумя-тремя характерными для него деталями. Даже когда говорится о разрушении здания, оно все-таки показывается в целом, неповрежденном состоянии, а вместе с тем тут же изображается и его разрушение. Так, в рассказе о падении церкви в Коломне показана церковь целой, но от нее непосредственно с высоты свода сыплется на землю огромная груда камней, неизвестно откуда взявшихся (миниатюра 29): изображен как бы знак Коломенской церкви вместе со знаком ее разрушения.

Русские изображаются в шляпах с косыми отворотами, литовцы — в шляпах с прямыми отворотами (миниатюры 46—48), князья — в круглых шапках с меховой опушкой, и миниатюрист не делает особого различия при изображении татар и русских. Так, Мамай до той поры, пока не становится самодержцем в Золотой Орде, носит такую же круглую шапку с меховой опушкой, какую носят и русские князья, и получает от миниатюриста царский венец с пятью лепестками, только став золотоордынским царем.

Есть хорошие бытовые изображения: писцов, пишущих под диктовку (миниатюры 44), переправы через реки в ладьях (при этом лошади плывут рядом с ладьями, миниатюра 41) и по наскоро сделанным мостам (это мосты без перил, на вбитых в дно кольях, с поперечными плахами, миниатюры 135 и 136). Можно заметить и такую деталь: когда татары ведут пленников, то все мужчины идут со связанными позади руками, а женщины не связаны. Показано, как в ларях везут кольчуги, которые затем перед боем надевают воины (миниатюра 135). Хорошо изображены седла, сбруя, оружие, одежда, некоторые орудия труда (топоры, мастерки каменщиков), трубы трубачей. Труднее вопрос о том, насколько точно стремится миниатюрист передать реальные черты того или иного исторического лица. Можно сказать с уверенностью только одно: миниатюрист тщательно следит за тем, чтобы главные особенности исторических персонажей передать во всех миниатюрах одинаково, особенно в том, что касается формы бороды. По форме бороды легко узнать Мамаю, Дмитрия Ивановича, митрополита Киприана и мн. др. Лица простых воинов (всегда безбородых), крестьян толпы, малозначительных персонажей всегда передаются одинаково. Довольно хорошо передан иконографический тип Владимирской Богоматери и ряда других икон.

Зритель получает в миниатюрах Лицевого свода материал для бесконечных наблюдений, предугадать или исчерпать которые невозможно.¹ Миниатюры — это окна в историю и при этом окна,

¹ Реалии миниатюр лицевых сводов довольно хорошо, но, конечно, не исчерпывающе выяснены в двух указанных выше работах: А. В. Арциховского и О. И. Подобедовой.

открывающие нам вид не только на те или иные события русской истории, на ее реалии, но и окна в эстетические представления своего времени, в мировоззрение миниатюристов и их отношение к русской истории. Только учитывая эти эстетические принципы древнерусских миниатюристов и стремясь смотреть на их произведения их глазами, мы сможем в полной мере оценить достоинства Лицевого свода. Это искусство, далеко отстоящее от искусства нового времени, — искусство церемониальное, искусство повествующее, искусство условное и искусство, видящее мир с высокой моральной, исторической и провиденциальной точки зрения, искусство панорамного зрения и панорамной оценки русской истории.

* * *

Было бы интересно сравнить, хотя бы в самой предварительной форме, повествовательные приемы древнерусских иллюстраторов летописей с повествовательными приемами других средневековых летописей, например латинской Иллюстрированной хроникой венгерской истории и Хроникой Константина Манассии в болгарском иллюстрированном Ватиканском списке. Обе хроники изданы фототипически,¹ а поэтому сравнение их с русскими лицевыми летописями вполне удобно.

Прежде всего следует отметить, что обе хроники по своей насыщенности иллюстрациями значительно уступают русским. Это, очевидно, объясняется другим назначением иллюстраций: они в первую очередь служат украшению рукописей и только во вторую — предназначены для того, чтобы зрительно конкретизировать их текст. Особенно это следует сказать о роскошной рукописи Иллюстрированной венгерской хроники. В ней широко применяется золото, миниатюры выполнены с особенной тщательностью и изысканностью. Иллюстрации в ней соединены с роскошными инициалами и частично переходят внутрь этих инициалов. Почерк необыкновенно изящен и тщателен. Приемы «сокращения пространства» частично те же, что и в русских рукописях: изображения городов условны и невелики, деревья уменьшены, встречаются условные горки, аналогичные русским лежачим горкам, но миниатюра не включает нескольких сюжетов и «одномоментность» изображенного выступает довольно определенно. Повествовательные приемы и способы изобразительного преодоления времени в Иллюстрированной венгерской хронике гораздо менее разнообразны.

Подбор сюжетов для иллюстрирования почти тот же: коронации, смерти, битвы, встречи, переговоры и пр. Та же система жестов,

¹ *Keres Kronika. Hasonmas Kiadas. Magyar Helikon Könyvkiadó, Budapest, 1964, t. I—II; Die Ungarische Bilderchronik. Budapest, 1961; Летописца на Константин Манаси. Фототипно издание на Ватиканския препис на среднобългарския превод. Увод и бележки от Иван Дуйчев. София, 1963.*

поз, но выражения лиц, их реалистическая типичность гораздо более разнообразна, чем в русских миниатюрах.

Почти нет соединения в одной композиции нескольких сюжетов по горизонтали, как это имеет место в Радзивилловской летописи. Миниатюры обычно поэтому коротки и, поскольку текст писан в ней в две колонки, не выступают за пределы той колонки, текст которой иллюстрируют.

Среднеболгарский список XIV в. Хроники Манассии гораздо слабее насыщен иллюстрациями, чем русские иллюстрированные летописи: всего 69 миниатюр со 109 отдельными сценами. На первый взгляд, система иллюстрирования близка к той, которая представлена в русских летописях, но это не так. Все-таки перед нами не столько рассказ о событиях, сколько украшения рукописи и раскрытие зрительного содержания отдельных сцен. Отбор сюжетов для иллюстрирования тот же, что и в русских лицевых летописях, то же уменьшение отдельных объектов изображения, стремление вместить возможно больше деталей события, изобразить событие целиком, во всем его объеме. Однако уменьшение служит не только повествовательности. Монархи изображены крупнее, чем рядовые действующие лица (л. 137 об. и др.), и в этом отражается знакомый нам по иконам иерархический принцип уменьшения второстепенных объектов изображения. Архитектурный стаффаж не только облегчает рассказ, но и явно употребляется для разрешения композиционных проблем: архитектура обрамляет миниатюру, очерчивает ее границы, велумы обрамляют изображение сверху (л. 145 об.) и т. д. Расположение различных сюжетов в миниатюре идет по горизонтали по тем же принципам, что и в Радзивилловской летописи, но есть также двухъярусные и трехъярусные миниатюры с таким же направлением их «чтения», что и в тексте. В целом миниатюры Ватиканского списка производят впечатление написанных опытным иконописным мастером, тогда как миниатюры обеих рассмотренных нами русских летописей сделаны специалистами именно в области миниатюры, причем миниатюры повествовательной.

Миниатюры обеих русских летописей (однотомной Радзивилловской и десяти томной Лицевой XVI в.) свидетельствуют о большом опыте повествовательного (назовем именно так эту технику) иллюстрирования.

Миниатюрист Радзивилловского списка работал быстро и явно не стремился создать парадную рукопись. Миниатюры Лицевого свода XVI в. написаны на высоком профессиональном уровне, они церемониальны, но они также явно не парадны. Об этом свидетельствует не только отсутствие золота, но и небрежная раскраска. Миниатюрист не спешил менять разведенные краски, работал иногда грязными красками или грязной кистью.

Может возникнуть вопрос, не служили ли Радзивилловская летопись или тома Лицевого свода XVI в. своего рода учебным пособием для не знавших грамоту, не рассказывалась ли по миниатюрам история для детей?

В свое время было высказано предположение, почему часть томов Лицевого свода оказалась в Потешном дворце: учитель малолетнего Петра, будущего императора, Зотов обучал его русской истории «по картинкам».¹ Лицевой свод мог служить наглядным пособием по русской истории не для одного Петра, и ту же роль могла выполнять для чьих-то детей и Радзивилловская летопись. По этим миниатюрам рассказывалось и должна была запоминаться русская история. Вот почему их так много и почему в них так сильна повествовательность.

Зримое рассказывает — рассказываемое зримо.

ОТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ МЕЖДУ СОБОЙ

Категория литературного жанра — категория историческая. Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы «вечным», — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху. Современное деление на жанры, основывающееся на чисто литературных признаках, появляется сравнительно поздно. Для русской литературы чисто литературные принципы выделения жанров вступают в силу в основном в XVII в. До этого времени литературные жанры в той или иной степени несут, помимо литературных функций, функции внелитературные. Жанры определяются их употреблением: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы) и т. д.

Сходные явления мы наблюдаем в фольклоре, где внефольклорные признаки жанров имеют очень большое значение, особенно в древнейшие периоды (в обрядовом фольклоре, в историческом, в сказке и т. п.).

Поскольку жанры в каждую данную эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках,

¹ Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки Академии наук. М.—Л., 1956, с. 20.

перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменения самой системы жанров.

Подобно тому как в ботанике мы можем говорить о «растительных ассоциациях», в литературоведении существуют жанровые ассоциации, подлежащие внимательному изучению.

Лес — это органическое соединение деревьев с определенного вида кустарниками, травами, мхами и лишайниками. Разные виды растительности входят в сочетания, которые не могут произвольно меняться. Так же точно и в литературе и в фольклоре жанры служат удовлетворению целого комплекса общественных потребностей и существуют в связи с этим в строгой зависимости друг от друга.¹ Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом.

К сожалению, жанры каждой данной эпохи литературного развития не рассматривались в их взаимоотношениях между собой как система, призванная обслуживать определенные литературные и нелитературные потребности и обладающая некой внутренней устойчивостью. В литературе каждой эпохи существует «равновесие» жанров внутри определенной системы, постоянно нарушаемое извне и постоянно восстанавливаемое на новой основе, вступающее, в свою очередь, в своеобразные сочетания с отдельными видами письменности, с жанровой системой фольклора и с отдельными видами других искусств. Этому равновесию не мешает наличие ведущих жанров, преобладающих в ту или иную эпоху, как не мешает растительному равновесию преобладание той или иной породы деревьев в лесу. «Равновесие» жанров существует и в русской литературе XI—XVII вв.

В будущем, когда жанровые системы Древней Руси будут внимательно рассмотрены, мы сможем решить не только целый ряд вопросов историко-литературного развития, но и ряд вопросов

¹ С. Ф. Вольман возражает против «приравнивания» «жанровых ассоциаций» к «растительным ассоциациям», но речь у меня идет не о «приравнивании», а лишь о некоторой аналогии, позволяющей глубже понять взаимоотношения и взаимозависимость разнородных литературных структур (см.: Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию академика В. В. Виноградова. М., 1965, с. 347).

истории русской культуры XI—XVII вв. Так, например, для того чтобы определить, какие из элементов — светские или церковные — преобладают в культуре Древней Руси и в какой мере те и другие сказываются в литературе, характерны для нее, первостепенную роль будет играть изучение жанровой системы древнерусской литературы. Не менее важную роль в объяснении причин, почему в русской литературе XI—XVI вв. было слабо развито стихотворство и театральные жанры, будет, как мы это и покажем в дальнейшем, играть выяснение взаимоотношений систем литературных жанров с фольклорными. Изучение систем литературных жанров поможет раскрыть характерные для Древней Руси особенности связей литературы и других видов искусства (в частности, музыки и живописи), литературы и науки, литературы и различных видов деловой письменности. Не перечисляем других вопросов, которые находятся в тесной связи с проблемой изучения литературных жанров как определенных, находящихся в сложном взаимодействии явлений.

Обычно жанры Древней Руси воспринимаются с известной долей модернизации, и это крайне вредит их исследованию. Приступая к предварительному рассмотрению жанровых систем Древней Руси, мы должны прежде всего отвлечься от наших современных представлений о жанрах.

Прежде всего необходимо изучить самые названия жанров, которые могут быть извлечены из материала средневековой письменности. Задача эта, конечно, необыкновенно трудна и, думается, никогда не будет разрешена в полной мере и с бесспорной ясностью.

Действительно, жанровые указания в рукописях отличаются необыкновенной сложностью и запутанностью: «азбуковник», «алфавит», «беседа», «бытие», «воспоминания» (например, записи о святом или рассказ о происшедшем чуде: «Воспоминания о бывшем знамени и чюдеса иконы... богородицы... еже в Великом Новеграде»), «главы» («Главы о послусах», «Главы отца Нила», «Главы поучительны» и пр.), «двоесловие», «деяние», «диалог», «епистолия», «житие», «житие и жизнь», «завет» и «заветы» («Завет Данов о ярости и о лжи», «Завет Иосифов о премудрости», «Заветы двенадцати патриархов»), «избрание», «изборник», «исповедание», «исповедь», «история», «летовник», «летопись», «летописец», «моление», «моление и мольба», «обличение», «обличительное списание», «описание», «ответ», «память», «повесть», «позорище», «показание», «послание», «похвала», «прение», «притча», «размышление», «речи», «речь», «сказание», «слово», «спор», «творение», «толкование», «хождение», «чтение» и др.

Точное перечисление всех названий жанров дало бы цифру примерно в пределах сотни. Характерно, что в древней русской литературе постоянно происходит интенсивное самовозрастание

количества жанров. Это длится до тех пор, пока в XVII в. принципы средневековой системы жанров не начинают частично отмирать и на месте средневековой системы не появляется новая система — система жанров новой русской литературы.

Из вышеприведенного перечисления древнерусских названий жанров видно, что названия эти различаются между собой далеко не точно. Под одним названием могут находиться совершенно различные произведения (см., например: «Слово о полку Игореве», «Слово на антипасху» Кирилла Туровского и «Слово похвальное» инока Фомы). Поэтому книжники очень часто ставят в заглавие произведения одновременно по два жанровых определения, а иногда и больше: «Сказание и беседа премудра...», «Сказание и видение...», «Сказание и начертание епистолиям...», «Сказание и повесть...», «Сказание и послание...», «Сказание и поучение...», «Повесть и писание...», «Повесть и чюдеса...», «Наказание или поучение к сыну...», «Повесть, сказание о великом царе Дракуле Мыгьянские земли», «Житие и деяние и хождение известно и вся избранная славнейшаго и премудрейшаго добродетелна и велеумна мужа самодержьда Александра, великаго царя макидоньскаго», «Житие и повесть досточюдно и дивно о макидонском цари Александре, иже к воинству устремляющимся», «Повесть, сиречь история, о великом и храбром Александре, царе макидонском», «История, сиречь повесть или сказание, о русских царях и князьях от Владимира Святого до Алексея Михайловича», «Житие и жизнь преподобных отец наших Варлаама и Иосафа», «Житие и хождение Даниила Рускыя земли игумена», «Моление ко царю инока и страдальца Авраамия, сиречь челобитная» и др. Иногда одно и то же произведение в разных списках имело различные жанровые определения: так, например, «Послание к брату столпнику» и «Словом к брату столпнику» озаглавлено одно и то же произведение Илариона Великого. Житие Александра Невского в разных списках определяется то как «житие», то как «сказание», то как «повесть».

Соединение нескольких жанровых определений в названиях произведения указывает не только на колебания книжника — какое определение выбрать, но является иногда результатом того, что древнерусские произведения действительно соединяли в себе несколько жанров. Одно и то же произведение могло состоять, например, из жития, за которым следовала служба святому, посмертные чюдеса и т. д. Множество произведений «нанизывали» на одну тему отдельные, различные по своему жанру, более мелкие произведения, например: «Сказание и страсть и похвала святою мученику Бориса и Глеба», где были действительно соединены житие («сказание и страсть»), с «похвалой»; или «Почтение к ленивым, иже не делают, и похвала делателем». Составной характер имеют и многие церковные жанры. Так, на-

пример, канон состоит из соединения в одно целое нескольких песен, а каждая песня представляет собой соединение нескольких стихов: первого — ирмоса, последующих — тропарей и последнего — катавасии.¹

Однако главная причина смешения и неясного различения отдельных жанров в древнерусской литературе состояла в том, что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение. В самом деле, жанровые определения Древней Руси очень часто соединялись с определениями предмета повествования: «видение», «житие», «подвизи», «страсть», «мучение», «хождение», «чюдо», «деяния» и пр. (ср. «Мучение Варвары и Иулиании», «Мучение Елеазарово», «Мытарства Феодоры», «Видение Григория»).

В судьбе многих названий русских жанров можно проследить, как постепенно определение предмета повествования обрастало совокупностью литературных признаков, с которыми этот предмет должен был быть связан по средневековому литературному этикету, и только тогда становилось жанровым определением в собственном смысле этого слова. Возьмем хотя бы такое хорошо известное название жанра, как «житие». Из обычных сочетаний в названии произведений — «житие и мучения», «житие и терпение», «житие и жизнь и представление» — ясно, что древнерусский книжник вкладывал в понятие «житие» несколько иное содержание, чем вкладываем мы. Для древнерусского книжника слово «житие» было очень часто не столько указанием на жанр произведения, сколько указанием на предмет повествования. Только впоследствии (не ранее XIV в.) «житие» начинает твердо обозначать определенный жанр повествовательной литературы. Процесс разграничения между определением жанра и определением предмета повествования был очень сложным. Надо надеяться, что лексикологи со временем помогут литературоведам в исследовании истории жанровой терминологии Древней Руси.

* * *

Произведения древнерусской письменности находятся в сложных отношениях взаимопроникновения. Подобно тому как в феодальном обществе каждая политическая ячейка составляет часть более крупной, в древнерусской письменности одни произведения входят в состав других. Соответственно и жанры не равноправны и не однородны, а составляют своеобразную иерархическую систему. Есть «жанры-сюзерены» и «жанры-вассалы».

¹ См.: Никольский К. Обзорение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу. СПб., 1858, с. 23.

В научной литературе обычно принято называть более или менее крупные объединения письменных произведений сборниками — устойчивого и неустойчивого состава. Обратим внимание на другое: и устойчивые и неустойчивые сборники различаются по жанру, некоторые из них не могут даже быть названы просто сборниками — настолько устойчив их тип: патерики, четьи минеи, хронографы, прологи, торжественники, цветники, азбуковники и пр. Я перечислил едва ли десятую часть всех тех типов сборников, каждый из которых также может рассматриваться как определенный жанр. Состав их может быть весьма различен, но тип сохраняется неизменным. Эти типы сборников, в свою очередь, могут быть разделены на подтипы. Несколько подтипов имеют четьи минеи, патерики, азбуковники, палеи, летописи и т. д. Все эти типы и подтипы сборников должны также рассматриваться как жанры, но жанры особые — объединяющие другие жанры, «жанры-сюзерены». Включаемые в состав этих объединяющих жанров произведения отнюдь не однородны по жанру. Жанр сборника только отчасти определяется жанрами входящих в него произведений: если бы мы попытались определить жанровый состав произведений, входящих в хронографы, четьи минеи, летописи, то нам пришлось бы перечислить почти все первичные жанры древнерусской письменности. Сложный состав таких объединяющих жанров подчеркивается иногда в самих названиях произведений. Вот, например, как определяется «Дорофея, митрополита Монемавасийского, хронограф»: «Книга историчная, или Хронограф, сиречь Летописец, объемля вкратце различныя и изрядныя истории, сиречь повести...».¹ Или определение содержания Синайского патерика: «Патерик, сиречь Отечник, святыя горы Синайския: жития и словеса, поучения и чюдеса живущих там отец».² Иногда сложный и пестрый характер сборников отражается в самих их названиях: «Вертоград», «Виноград» (то есть сад), «Венец» (например, «Венец молитв»), «Цветослов» (например, «Анфологион, сиречь Цветослов»), «Брашно духовное» (под таким названием известен сборник слов, изданных Иверским монастырем в 1661 г.), «Пчела» и др. Метафора, заключенная в каждом из этих названий, указывает, что перед нами произведение собранное, составное, соединяющее лучшее и полезнейшее.

Отдельные объединяющие жанры включают первичные жанры в определенной пропорции. Так, например, в состав хронографа, летописи, степенной книги входят годовые статьи, исторические повести, жития, грамоты, поучения и пр., но пропорции их в

¹ Востоков А. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842, с. 167—168.

² Строев П. М. Библиографический словарь и черновые к нему материалы. СПб., 1882, с. 94.

каждом из упомянутых объединяющих их жанров будут особые. Годовые статьи будут преобладать в жанре летописи, жития — в жанре степенной книги, историческое сюжетное повествование — в жанре хронографа и т. д. Кроме того, при включении первичных жанров в объединяющие жанры первые очень часто приспособляются для вторых. Иногда это приспособление выражается в изменении заглавия произведения, в других случаях — его объема (при включении в летопись из жития часто отбрасывались «чудеса», риторические вступления и пр.), в третьих случаях изменялся самый стиль произведения, в четвертых — из произведения извлекались лишь определенные сведения. В результате литературные памятники изменялись иногда до неузнаваемости, почти всегда включение произведения в состав объединяющего его «сборника» сопровождалось идеологической его проверкой — произведение подчинялось идейной направленности сборника в целом.

В XVI и XVII вв., когда иерархия жанров начинает претерпевать значительные изменения и частные произведения из состава объединяющих их крупных произведений начинают переписываться отдельно, принадлежность их к составу объединяющих жанров настолько еще ощущалась, что в названии произведения очень часто указывали тот объединяющий жанр, из которого они были взяты: «Из книги степенной...», «От книг бытеевских», «От книги глаголемья Библии», «Из Лимониса», «От Шестодневника переписано», «От соборника азбучнаго», «История из Римских деяний переведена ново», «От книги летописной повесть о царе Мамере» («Сны Шахаиши»), «Притча о богатых от болгарских книг», «Выписано из летописи, в которое лето прииде благоверный великий князь Владимир Святославичь Киевский в Залескую землю», «Выписано из рымских кронномов повесть о царе древнем Дариане, како хотя назватися богом» (Повесть об Адриане) и пр. Исследователи рукописей знают, однако, что эти определения могут быть и ложными, что в степенной или патерике могут вовсе и не найтись данные произведения; их там могло и не быть вовсе. Очень часто эти указания следует рассматривать как указания на жанровую принадлежность, и только.

Сложные структурные взаимоотношения жанров составляют характерную особенность древней русской литературы, резко отличающую ее от новой литературы, где существует своеобразное «равноправие» жанров. Правда, и в новой литературе мы можем встретить вставные новеллы в романе («Пиквикский клуб» Диккенса) или лирическую песнь в драме, но это включения иного типа — они не составляют системы и тем или иным образом должны быть мотивированы автором (повесть в романе рассказывает один из героев, лирическую песнь поет действующее лицо драмы и т. д.). В средневековой же русской литературе мы находим включение одних произведений в состав других без внешней мотивировки,

как особенность самой жанровой структуры произведения. Хронограф, патерик,¹ торжественник потому включают в свой состав произведения других первичных жанров, что такова сама природа их жанров. Это особенность жанрового сосуществования в Древней Руси, своеобразной «феодалной иерархии» жанров.

Объединяющие и подчиненные им жанры различаются не только «иерархически», но и с точки зрения своих внутренних, структурных особенностей. Это различные жанры, типы которых в каждом отдельном случае подчинены своей особой поэтике. Ведь даже с точки зрения новой русской литературы, где «иерархия» жанров представлена слабо, различаются по своим структурным особенностям жанры крупные и мелкие.

Ю. Тынянов писал: «Величина конструкции определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — большая форма. „Поэма“ от просто „стихотворения“ — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции — имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка».²

Установить структурные различия в поэтике жанров объединяющих и подчиняемых — задача будущих исследователей древнерусской литературы. Мы не можем сейчас на этом останавливаться.

* * *

В Древней Руси не было руководств по написанию литературных произведений, не было в собственном смысле этих слов литературной критики и литературной науки. Мы можем лишь говорить об элементах того и другого. Каким же образом древнерусские книжники могли все же разобраться в великом множестве жанров и поджанров, находившихся к тому же в сложных иерархических взаимоотношениях между собой? Каким образом это многообразие не превращалось в хаос? Каковы были те ориентиры, которые помогали древнерусским книжникам легко находить нужный жанр для составления новых произведений и определять жанр уже написанных? Эти ориентиры были в основном внелитературного порядка. Они находились в бытовом укладе феодального общества и поэтому обладали в известной мере и бытовой же, «этикетной» принудительностью.³

¹ В своей работе о жанрах в древнерусской литературе Д. Чижевский, кстати, совершенно правильно отмечает, что в литературоведении патерики часто ошибочно рассматриваются как сборники житий. На самом деле в патерики входят не только жития, а жанрово еще не определенные рассказы из жизни монахов данного монастыря (*Čiževsky Dm. On the Question of Genres in Old Russian Literature. — Harvard Slavic Studies. Cambridge, Mass., 1954, vol. II, p. 111—112*).

² Тынянов Ю. О литературном факте. — ЛЕФ, 1924 № 2, с. 102.

³ О принудительности «литературного этикета» см. в разделе «Литературный этикет».

Литературные жанры Древней Руси имеют очень существенные отличия от жанров нового времени: их существование в гораздо большей степени, чем в новое время, обусловлено их применением в практической жизни. Они возникают не только как разновидности литературного творчества, но и как определенные явления древнерусского жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле слова.

Вряд ли мы можем усмотреть в литературе нового времени существенное различие между рассказом и романом по их употреблению в обиходе. Тот и другой предназначены для индивидуального чтения. Несколько более существенны в литературе нового времени, с точки зрения обиходного употребления, различия между лирикой и художественной прозой — в совокупности всех ее жанров. Это сказывается, в частности, в возрастных различиях интереса к лирике. Лирикой больше интересуются в сравнительно молодом возрасте. Роль лирики в обиходе несколько иная, чем роль других жанров (лирику и стихи вообще не только читают про себя, ее декламируют). Однако даже при всех различиях «употребления» жанров последнее не составляет их коренной особенности.

Иное — в русской средневековой литературе: жанры различаются по тому, для чего они предназначены. Слова произносятся в церкви, и в зависимости от того, по каким дням они произносятся, можно различать отдельные их поджанры. Жития святых также связаны с церковным богослужением и монастырским обиходом. Мы можем различать жития минейные и проложные не по тому только, что первые включаются в четьи минеи, а вторые в прологи, но и по тому, что первые и вторые читаются в различной обстановке. Священное писание было в ходу в виде сборников с указаниями, что и когда читать при богослужении. Не случайно, что полный перевод Библии появился только в конце XV в. при Геннадии Новгородском. Ветхий завет до конца XV в. был у нас известен только в переработке для церковного чтения (паримейники, палеи и пр.). Творения отцов церкви также располагались в сборниках по периодам церковного года (сборники «Златоструй», «Златая цепь», «Златоуст», «Торжественник» и др.). Кроме того, до нас дошли сборники церковных служб, молитв, песен, житий святых (прологи, патерики, различных типов минеи), толкований на отдельные книги священного писания, изречений, церковных законов, а также кормчие, номоканоны, уставы, требники и т. д. — все в той или иной степени определявшиеся в своем составе потребностями церковного обихода. Многие виды церковных песнопений различались не по форме и содержанию, а по тому, в какой церковной службе и в какой части этой службы они исполнялись. Другие виды — по тому, как они исполнялись (троичные гласы, трижды исполнявшиеся на утрене после шестопсалмия и ектении, антифоны, певшиеся попеременно на двух клиросах). Некоторые виды церковных песнопений на-

зывались по тому, как положено было вести себя при их исполнении. Таковы седальны (при пении их начинали садиться),¹ катавасия (последний стих, для которого певцы сходились на середину церкви).² В Древней Руси существовали разные виды Апостола в зависимости от его употребления в церковном обиходе. Существовали и равные виды Псалтири, также возникшие из потребностей церковного уклада:³ 1) Псалтирь с следованием, Псалтирь с восследованием, Псалтирь следованная, 2) Простая псалтирь, Псалтирь малая, или Псалтирь келейная, 3) Псалтирь гадательная.⁴

Служебный характер жанров выразительно демонстрируется преобладанием евангелий апракос над евангелиями тетр. По подсчетам Н. В. Волкова, почти все списки дошедших до нас пергаменных евангелий (всего их в конце XIX в. было известно 139) во главе с Евангелием Остромировым 1057 г. представляют собой евангелия для служебных чтений — апракос, тогда как тетраевангелий сохранилось всего несколько, из них древнейшее — Галицкое 1144 г.⁵

В книжности светской мы также заметим ее подчиненность быту, обиходу, деловым интересам. Состав светских жанров в большей мере отличался в Древней Руси от византийского, поскольку светский быт Древней Руси был более своеобразен, чем быт церковный. Формирование новых жанров в Древней Руси, особенно в первые века ее существования, было в основном подчинено практическим, деловым потребностям. В отношении некоторых жанров это выяснено в последние, послевоенные годы с полной достоверностью и обстоятельностью: возникают различные жанры путешествий (хождения,⁶ статейные списки⁷); происходит формирование особых жанров под влиянием жанров деловых грамот и деловой переписки,⁸ рождаются различные жанры демо-

¹ См.: *Никольский К.* Обзорение богослужебных книг..., с. 31.

² См.: Там же.

³ См.: Употребление книги Псалтирь в древнем быту русского народа. — Православный собеседник. Казань, 1857, кн. 4.

⁴ См.: *Сперанский М.* Гадания по Псалтири. — В кн.: Памятники древней письменности и искусства, № 129. СПб., 1899.

⁵ См.: *Волков Н. В.* Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв. — В кн.: Памятники древней письменности, № 123. СПб., 1897, с. 41. *Жуковская Л. П.* Памятники письменности традиционного содержания как лингвистический источник (их значение и методика исследования). — В кн.: Исследования по лингвистическому источниковедению. М., 1963; *Жуковская Л. П.* Памятники русской и славянской письменности в книгохранилищах СССР. — Советское славяноведение, 1969, № 1.

⁶ См.: *Даншлов В. В.* О жанровых особенностях древнерусских «хождений». — ТОДРА, т. XVIII. М.—Л., 1962.

⁷ См.: *Каган М. Д.* «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII в. — Там же, т. XI, 1955.

⁸ См.: *Дробленкова Н. Ф.* Новая повесть о преславном Российском царстве и современная ей агитационная патриотическая письменность. М.—Л., 1960; *Каган М. Д.* Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. — ТОДРА, т. XIII. М.—Л., 1957; *Робинсон А. Н.*

кратической сатиры из пародирования документов, церковных служб и пр.¹

Возникновение жанра летописи требует дополнительных разысканий. В этом отношении очень много может дать исследование обстоятельств, при которых та или иная летопись начала составляться. Некоторые летописи возникли в связи с вокняжением того или иного князя, другие — в связи с учреждением епископства или архиепископства, третьи — в связи с присоединением какого-либо княжества или области, четвертые — в связи с построением соборных храмов и т. д. Все это наводит на мысль, что составление летописных сводов было моментом историко-юридическим; летописный свод, рассказывая о прошлом, закреплял какой-то важный этап настоящего. Что представляло собой это летописное закрепление настоящего, не совсем ясно. Оно было, по-видимому, не только явлением исторического сознания, но в какой-то мере юридического и художественного. Для истории самого жанра летописи очень важно точно выяснить, при каких обстоятельствах обращались к летописям, определить функции этого жанра.² Мы знаем, что летописцами были по преимуществу официальные лица: служащие княжеские и владычные, уставщики, псковские посадники, впоследствии — дьяки. Летописание велось при княжеских и епископских дворах, в монастырях, затем — в Посольском приказе, в XVII в. был создан особый Записной приказ. Важно отметить, что когда летописание начинает применяться для частного чтения, оно меняет свой характер: становится беллетристичнее и назидательнее.

Ясно также, что употребление хронографов было иным, чем употребление летописи. Хронографы предназначались для неофициального, индивидуального чтения, и поэтому элементов беллетристичности, внешней занимательности, философских и общеисторических назиданий в них гораздо больше, чем в летописи. Когда летопись приближается к частному чтению, в ней усиливаются «хронографические» приемы изложения (в XV—XVII вв.).³

Существенный интерес представляет выяснение причин возникновения жанра повестей о княжеских преступлениях в XI—XIII вв., таких, как «Повесть об ослеплении Василька Теремовль-

Поэтическая повесть об Азове и политическая борьба донских казаков в 1642 г. — Там же, т. VI, 1948; Назаревский А. А. О литературной стороне грамот и других документов Московской Руси начала XVII в. Киев, 1961.

¹ См.: Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.—Л., 1937 («Праздник кабацких ярыжек», «Калязинская челобитная», «Лечебник, как лечить иноземцев» и пр.).

² Истории летописи как истории определенного литературного жанра посвящена моя книга «Русские летописи и их культурно-историческое значение» (М.—Л., 1947).

³ См. подробнее: Лихачев Д. Русские летописи..., с. 331—353.

ского», «Повесть об убийстве Игоря Ольговича», «Повесть боярина Петра Бориславича о клятвопреступлении Владимирки Галицкого», «Повесть об убийстве Андрея Боголюбского» и пр. Все эти повести возникли из потребностей феодальной борьбы: для доказательств нравственной и юридической справедливости войны одного князя против другого, виновности одних и правоты других.¹ Характерно, что одно из первых русских житий — житие Бориса и Глеба — с самого начала было в жанровом отношении деформировано этими потребностями: оно приближалось по своему типу к повестям о княжеских преступлениях. Основное место в нем заняло описание убийства святых братьев Святополком. Перед этим описанием преступления Святополка отступили на второй план традиционные жанровые признаки жития. В дальнейшем рассказы о княжеских преступлениях полностью или частично эмансипировались от житийного жанра.

То же самое произошло и с летописью. Первое произведение этого жанра на русской почве еще тесно примыкало к жанру патерика, но патерика, деформированного историко-юридическими задачами.² В дальнейшем эта деформация привела к кристаллизации жанра летописи. Аналогичную картину возникновения хроник видим мы и в чешской литературе.³

Преобладание в Древней Руси обиходных, «обрядовых», «деловых» жанров сказалось, между прочим, на одной их особенности, резко обозначившейся в их стиле: все они рассчитаны на произнесение вслух.⁴ Это сказывается в ритме, рассчитанном для пения или для чтения вслух, в обилии ораторских оборотов речи, ораторских обращений к слушателям и т. д. Этим объясняется, между прочим, что риторики даже в XVII в. играли роль поэтик.

В силу своего внелитературного употребления, служебной предназначенности жанры литературы выходили за пределы литературы и имели тесные контакты с жанрами других искусств: живописи, архитектуры и в особенности музыки.

Контакты с жанрами живописи и формами архитектуры могут на первый взгляд показаться странными, однако я напомню о литературном жанре «чудес от икон», «сказаний об иконах»,

¹ См. подробнее: там же, с. 247—267.

² См.: там же, с. 35 и след.

³ См.: Кралик О. Повесть временных лет и Легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле. — ТОДРЛ, т. XIX. М.—Л., 1963.

⁴ В Слове Иоанна Златоуста «О лживых учителях» специально предписывалось читать книги вслух для других: «Горе же тому, иже не почитает св. книг писания пред всеми, но яко Иуда скрываяй талант, рекше учение господне, сведению, толкованию испытывающу, яко Арий безумный, ино храняще книги... и моряще инех гладом духовным» (Яковлев В. А. К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования «Измарагда». Одесса, 1893, с. 46—47).

иконах и росписях на сюжеты песнопений или рассказов «Лимониса», других патериков, подписей в житийных клеймах, подчинении росписей храмов в их целом литературным схемам, подчинении архитектуры церемониальным схемам богослужения и пр. Все эти контакты жанров и видов различных искусств требуют внимательного изучения. По этому вопросу опубликовано сравнительно много статей в разделе «Литература и искусство» Трудов Отдела древнерусской литературы. К сожалению, однако, у нас все еще мало изучаются связи жанров литературы и музыки. Это особенно важно для древнерусского стихотворства, и об этом напомнил в своей книге «Зачем и кому нужна поэзия» Н. Н. Асеев.¹

Отмечая единство жанров музыкально-словесных, А. В. Преображенский писал: «На месте своего происхождения этот поэтический материал неизбежно облакался немедленно же, если не под пером одного и того же автора, в форму музыкально-певческую, ибо это было „песно-пение“, гимно-графия. Здесь гимн как хвала не мог оставаться исключительно в оболочке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества в конце концов приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в основу словесного. Поэтому, например, лежавший в основе конструкции псалмов словесный параллелизм целиком отражался и в музыкальной форме, так должно было быть и в христианских стихирах. Элементами необходимого контраста выступали дополнительные части в виде запевов, припевов, вводных и заключительных частей».²

Отсюда ясно, что изучение жанров музыкально-словесных не может ограничиваться только их словесной стороной. Это особенно важно в тех случаях, когда дело касается возникновения стихотворных жанров.

* * *

Для образования новых жанров не менее существенным был стимул познавательный. Он в известной мере наличествовал уже в первые века русской письменности и затем все более и более увеличивался, способствуя развитию индивидуального чтения. Познавательный характер многих жанров, интерес к познавательной стороне отдельных произведений может быть замечен даже по их названиям. Вот несколько типичных: «Сказание чего ради Великого Новагорода архиепископы на главах носят белые клобуки...», «Исповедание въкратце како и коего ради дела

¹ См.: Асеев Н. Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961, с. 94—95.

² Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924, с. 10. (Рядка моя. — Д. Л.).

отлучишася от нас латыни...»,¹ «Повнати, как кружали держати»,² «О городах, где которые стоят, или острова».³

Познавательная струя в русской литературе сильно возрастает в XV, XVI и XVII вв. Это заметно по составу сборников XV—XVII вв., так называемых сборников неустойчивого содержания, создаваемых писцами для себя или для продажи, но и в том и в другом случае предназначенных для индивидуального, необрядового чтения, сильно распространяющегося в это время. В сборниках этих, объединяющих равнородный материал, очень часто познавательный интерес является преобладающим. Появляются сборники, посвященные истории того или иного города, всемирной истории, сборники, объединяющие географические статьи, отражающие интерес к некоторым религиозным вопросам, и т. д. Такие сборники включают самый равнообразный в жанровом отношении материал, а иногда дают даже неполный текст произведения, выбирая из последнего только то, что имеет познавательное значение. Это все сборники неопределенного состава, количество которых особенно сильно увеличивается в XV—XVII вв. В их составе отражаются не столько бытовые и обрядовые потребности, сколько познавательные интересы и литературные вкусы их составителей.

Характер жанров Древней Руси отнюдь не следует объяснять особенностями «средневекового мышления». Мне представляется, что постановка вопроса об особом характере средневекового мышления вообще неправомерна: мышление у человека во все века было в целом тем же. Менялось не мышление, а мировоззрение, политические взгляды, формы художественного видения, эстетические вкусы. При этом, конечно, следует иметь в виду, что средневековая христианская эстетика отрицала искусство как источник эстетического наслаждения. Поэтому христианская эстетика в значительной степени прикладная.

Усиленное развитие в средние века обряда и церемониала⁴ подчинило процессы жанрообразования церемониальной стороне феодального быта. Сказывались также познавательные интересы средневекового читателя. Тот и другой стимулы сохранения старых жанров и образования новых не противоречили друг другу, они были взаимосвязаны.

Если возникновение и существование жанров в литературе Древней Руси определяются в основном внелитературными причи-

¹ Востоков А. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума, с. 41.

² Музейное собрание рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, т. 1. М., 1961, с. 160.

³ Там же.

⁴ Об этом см. в разделе «Литературный этикет».

нами, то означает ли это, что и самые жанры средневековой письменности — явление в основном нелитературное? Если бы все дело сводилось к проблеме «средневекового мышления», то ответ был бы именно таким: литературы нет, есть явления внелитературные, заключающие в себе элементы литературности. Положение же, однако, в действительности гораздо сложнее. Оно почти парадоксально.

Несмотря на преобладание внелитературных факторов жанрообразования, специфически литературный характер жанров сказывается очень сильно. Можно даже сказать, что он имеет чрезвычайное значение, и роль жанров в литературном развитии средневековой Руси исключительно велика, как и роль чисто литературных признаков в самих средневековых жанрах.

Попытаюсь объяснить и обосновать свою мысль. Прежде всего отмечу, что чисто литературные различия жанров сказываются в Древней Руси иногда даже сильнее, чем в литературе нового времени.

Так, например, в отличие от литературы нового времени, в Древней Руси жанр определял собой образ автора. В литературе нового времени мы не встречаем единого образа автора для жанра повести, другого образа автора для жанра романа, третьего единого образа автора для жанра лирики и т. д. Литература нового времени имеет множество образов авторов — индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере независимых от жанра. Произведение нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора. Иное в искусстве средневековья. Оно стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит. Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение. Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя». Один образ автора — в проповеди, другой — в житиях святых (он несколько меняется по поджанровым группам), третий — в летописи, иной — в исторической повести и т. д. Индивидуальные отклонения по большей части случайны, не входят в художественный замысел произведения. В тех случаях, когда жанр произведения требовал его произнесения вслух, был рассчитан на чтение или на пение, образ автора совпадал с образом исполнителя — так же, как он совпадает в фольклоре.

Я лишен сейчас возможности подробно остановиться на проблеме образа автора в древней русской литературе. Это потребовало бы специальных больших исследований. В мою задачу входит только указать, что проблема жанра в литературе Древней Руси тесно связана с устойчивыми, «жанровыми» образами автора.

В связи со сказанным мне хотелось бы напомнить о проблеме образа автора «Моления Даниила Заточника». Попытки найти в этом образе черты реального автора, как мне представляется, противоречат художественному методу древнерусской литературы, выставляющему всегда «жанровый образ» автора. Даниил Заточник — образ, типичный для определенного жанра произведений, жанра, проникшего в литературу из фольклора. Это образ скомороха — балагура и умного попрошайки. Это образ, типичный для скоморошских произведений¹ и отчасти схожий с возникшим в той же ситуации образом певца-поэта средневекового Запада. Е. В. Аничков пишет: «Сколько произведений трубадуров, труверов и миннезингеров тратят пафос своего поэтического вдохновения, чтобы просьбами, угрозами, лестью, примерами, воображаемыми или достоверными, легендами и прямым наставлением заставить тех „богачей и баронов“, от которых они зависели, проникнуться этим правилом светской жизни, что „широта“, как они выражались, т. е. расточительность, — показатель и высшая добродетель знатности; у нас „Моление Даниила Заточника“, особенно первой версии, где он вовсе не представляет себя заточенным на озере Лач, а лишь бедняком и „нищим мудрым“, силится „извитием словес“ убедить своего князя оценить и оплатить работу служилого человека, который „на рати не хоробр“, зато силен в „сладости словесной“».²

Литературная структура жанров резко выступает и в следующем явлении: древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени.³ Мы можем говорить о единстве стиля праздничного слова, панегирического жития, летописи, хронографа и пр. Нас поэтому не удивят выражения «житийный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения и черты развития. Для литературы нового времени было бы совершенно невозможно говорить о стиле драмы, стиле повести или стиле романа вообще. Следовательно, и в этом отношении средневековые жанры обладают более резкими, чисто литературными различиями, чем жанры нового времени. Они вбирают в себя большее количество литературных признаков. Характерно также, что раз-

¹ См.: Лихачев Д. С. Социальные основы стиля «Моления Даниила Заточника». — ТОДРА, т. X. М.—Л., 1954.

² Аничков Е. В. Западные литературы и славянство. Очерк 1. Прага, 1926, с. 68.

³ Об этом пишет и Д. Чижевский. См.: On the Question of Genres in Old Russian Literature. — Harvard Slavic Studies Cambridge, Mass., 1954, vol. II, p. 105 и след. Д. Чижевский правильно указывает, что различие в стиле поучений Феодосия Печерского и Луки Жидяты не территориальное (один — киевлянин, а другой — новгородец), как это обычно считается, а жанровое.

личные жанры по-разному относились к проблеме авторской собственности. «Чувство авторства» было различно в жанре проповеди и в жанре летописи, в жанре послания и в жанре повести. Первые предполагают индивидуального автора и часто надписывались именами своих авторов, а при отсутствии данных об авторе приписывались тому или иному авторитетному имени. Вторые очень редко имели имена авторов; авторской принадлежностью их читатели мало интересовались.

Можно отметить различное отношение к художественному времени в проповеднической литературе и в летописи и даже различное отношение в пределах каждого жанра к решению некоторых мировоззренческих вопросов. Литературное развитие совершается иногда по-разному в пределах отдельных жанров. Есть жанры более консервативные и менее консервативные, придерживающиеся традиционных форм и менее зависимые от традиции.¹

* * *

Древнерусские жанры были хорошо «организованы»; они обычно декларативно обозначались в самих названиях произведений: «Слово Ивана Златоустаго о глаголющих, яко несть мощно спастися живуцим в мире», «Сказание о небесных силах», «Книга глаголемая Временник, Никифора патриарха Цариграда, сиречь Летописец, изложен вкратце», «Простительная грамота к мощам Филиппа митрополита», «Книга Патерик, Слова душеполевна, извещение преподобному отцу нашему Макарию Египтянину», «Страсть святого мученика Иякова Персиянина» и т. п. Иногда о жанре произведения читатель мог судить по вступительным строкам, по отметке — когда и где читать данное произведение: «Августа в 3 день, преподобнаго отца нашего Антония Римлянина, иже в Великом Новеграде новаго чюдотворца», «Слово 2-е Кирилла Александрийскаго в неделю мясопустную», «Слово на Дмитриев день, да избудем зла» и т. п.

Название жанра выставлялось в заглавии произведения, очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы.

Дело вот в чем. Традиционность литературы затрудняла использование неожиданного образа, неожиданной художественной детали или неожиданной стилистической манеры как художественного приема. Напротив, именно традиционность художественного выражения настраивала читателя или слушателя на нужный лад. Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определен-

¹ См. об этом: Лихачев Д. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. — Русская литература, 1958, № 2.

ного настроения. Стереотип не был признаком бездарности автора, художественной слабости его произведения. Он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы. Искусство средневековья ориентировалось на «знакомое», а не на незнакомое и «странное». Стереотип помогал читателю «узнавать» в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы. Это искусство обряда, а не игры. Поэтому читателя необходимо было заранее предупредить, в каком «художественном ключе» будет вестись повествование. Отсюда эмоциональные «предупреждения» читателю в самих названиях: «повесть преславна», «повесть умильна», «повесть полезна», «повесть благополезна», «повесть душеполезна» и «зело душеполезна», «повесть дивна», «повесть дивна и страшна», «повесть изрядна», «повесть известна», «повесть известна и удивлению достойна», «повесть страшна», «повесть чудна», «повесть утешная», «повесть слезная», «сказание дивное и жалостное, радость и утешение верным», «послание умильное» и пр. Отсюда же и пространные названия древнерусских литературных произведений, как бы подготавливающие читателя к определенному восприятию произведения в рамках знакомой ему традиции. Той же цели «предупреждения» читателя служат названия произведений, в которых кратко излагается их содержание: «О некоем злодее, повелевшем очки купити», «О невесте, которая двое детей своих порезала, абы замужем была», «О житии и о смерти и о Страшном суде» (Слово митрополита Даниила), «Повесть о блаженем старце Германе, спостнице преподобным отцем Зосиме и Саватию, како поживе с ними на острове Соловецком». Той же подготовке читателя к определенному восприятию произведения служат и предисловия к произведениям. Вот начальные стихи одного из многих: «Приидите честное и святое постник сословие, приидите отци и братиа, приидете правдолюбци, приидете овчата духовная, приидете стадо христоименитое, всяка бремена мирьских вещей отвергше и чести непорочьному да явимся. Се бо съвыше наше звание прииде, се духовная трапеза предлежить, се хлеб неистоцаемыа пища, и масло милованиа, се целомудрьнаа пьшеница, и вино тело и душу веселяще...».¹ В этом выступлении, которое, впрочем, мы не привели полностью, указывается адресат произведения — читатели и слушатели, а также в самой общей форме — предмет повествования и восхваления, но, самое главное, сообщается тот эмоциональный ключ, в котором должно восприниматься все дальнейшее. Читатель как бы подготавливался к дальнейшему чтению.

Приготовление к чтению занимало в Древней Руси серьезное место. В одном из слов о книжном учении «Измарагда» читаем:

¹ Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908, с. 44 (вступление к Житию Сергия Радонежского).

«Сядящу ти на почитании и послушающу божественных слов, то первее помолися богу, — да ти отверзет очи сердечныя, не токмо написанное чести, но и творити я, и да не во грех себе учения святых прочитаем».¹ Чтение книг входило в обиход жизни, во многих случаях было связано с обрядом и обычаем; поэтому не всякое произведение и не во всякое время можно было читать; читатель должен был быть предуведомлен в названии произведения: о чем в нем пойдет речь, какого жанра произведение и на какой лад следует настроиться. Многие произведения читались в определенные календарные дни, другие — в определенные дни недели.

Можно было бы указать и иные признаки, по которым древнерусский читатель мог «узнавать» жанр произведения, его стилистическую и сюжетную принадлежность, его эмоциональную настроенность. Жанры обладали различными собственными атрибутами, как обладали ими изображения святых.

Средневековое искусство есть искусство знака. Знаки принадлежности произведения к тому или иному жанру играли в нем немаловажную роль. При этом бывали случаи, что знак жанра употреблялся в самом прямом смысле этого слова — как особый фигурный значок. Отмечу, что в Типиконе и в Месячной минее отдельные «последования»² имеют знаки («знамения»), указывающие на то, к какому разряду они принадлежат, как должны совершаться (крест в круге, крест с полукружием, один крест, три точки полуокруженные; знаки эти красные и черные).³

Если сравнить литературные жанры с родами оружия в войске, то можно сказать, что войско средневековой литературы отличалось обилием и разнообразием оружия. Все роды оружия несут различные знаки: здесь и хоругви, выносные кресты и иконы церковных жанров, и различные стяги и знамена светских жанров. Среди них можно различить и «черленую челку» «Слова о полку Игореве»; тут и крупные знамена объединяющих жанров и значки первичных жанров и поджанров. Каждый род оружия одет в свою форму, то есть обладает своим стилистическим строем, «жанровым мундиром». Парчовые облачения церковных жанров и военные доспехи воинских повестей перемежаются более бедными, обиходными формами светских, деловых жанров.

Выше уже указывалось, что жанры средневековой литературы подчинены определенной иерархии: есть жанры объединяющие и жанры первичные. Поэтому, продолжая сравнение, можно было бы сказать, что средневековая литература и построена, как некое

¹ Яковлев В. А. К литературной истории древнерусских сборников, с. 42.

² «Последования» — собрания расположенных в определенном порядке псалмов, молитв, славословий и пр., по ним совершается церковная служба.

³ См.: Никольский К. Обзорение богослужбных книг..., с. 61 и след.

войско: роды оружия группируются в войсковые объединения, входят в состав более крупных и т. д. Вся эта пышная армия литературы церемониально проходит перед нами, строго подчиненная церковному уставу, феодальному светскому этикету, значение которого не менее велико для определения природы древнерусских литературных жанров, чем для выяснения других сторон древнерусской литературы. Сравнение можно продолжить. Литературное войско обладало громадной силой сопротивляемости. Оно «не впускало» произведения чуждых жанров, защищая себя от наплыва жанров переводной, иностранной литературы, не связанных с книжным обиходом Древней Руси.

В самом деле. Произведения других жанров, не похожих на те, которые имели хождение на русской почве в те или иные века, почти не могли проникнуть на Русь. Прививалось лишь то, что так или иначе было уже знакомо по жанру. А. С. Орлов писал о переводной литературе: «Принимались, должно быть, преимущественно книги, по темам, сюжетам и формам напоминавшие привычную старую книжность».¹ Далее А. С. Орлов приводит следующие примеры. К нам пришли сродные с летописью «кроники» и анналы, сходные с Козьмой Индикопловом, статейными списками и хождениями космографии, сходные с Домостроем нормативные книги частного, профессионального и общественного уклада: «Экономики Аристотелесовой, сиречь домостроения, книги две (польское печатное издание 1603 г.), «Гражданство обычаев детских», «Рейнгарда Лорихия книги о воспитании и наказании всякого начальника» (польское печатное издание 1558 г.) и пр. По образцу сборников, служивших материалом для проповедников, к нам перешли «Римские деяния», «Великое зеркало», «Звезда пресветлая», «Небо новое» Галятовского и пр. То же отмечает и Е. В. Петухов относительно Синодика, когда говорит о той «горячей готовности», с которой древнерусские книжники «брали новый иноземный материал, поскольку он мог служить выражением старых тенденций».²

Самозащитой жанровой системы должно быть объяснено и то обстоятельство, что в XVII в. западная литература проникла к нам далеко не в новых образцах, а в образцах устаревших для Запада жанров. Эти устаревшие жанры были стадильно близки русской литературе: рыцарские романы, второстепенные произведения провинциального театра, «Римские деяния», которые уже не пользовались ко времени их успеха на Руси особой популярностью в Чехии и Польше, и др.

¹ Орлов А. С. Книга русского средневековья и ее энциклопедические виды. — Докл. АН СССР, 1931, с. 49.

² Петухов Е. В. Очерки из литературной истории Синодика. СПб., 1895, с. 284.

Перевод произведения на древнерусский язык был одновременно и его приспособлением к системе жанров Древней Руси. Характерно, что такой замечательный византийский памятник, как поэма о Дигенисе Акрите, утратил в древнерусском переводе (вернее, переделке) черты принадлежности к жанру героических народных поэм византийского типа, которых не было в древнерусской литературе, и стал в одном ряду с такими произведениями повествовательной прозы, как «Александрия» или «Повесть о разорении Иерусалима».

Средневековая литература других стран также знала подобные приспособления к действующей системе жанров. «Переходы» произведения из одного жанра в другой мы найдем, например, в различных национальных версиях сюжета о Тристане и Изольде: в английской литературе «*Sig Tristram*» выполнен в манере английской народной баллады, в исландской — «Сага о Тристане и Изольде» выполнена в жанре исландских семейных саг. Мировая литература знает многочисленные примеры переделок поэм в романы, народных рассказов в новеллы и пр. Грузинский средневековый роман «Висрамиани» (XII в.) является переделкой таджикской поэмы «Вис и Рамин» Гургани (XI в.).

Литературы средневековья обладали гораздо более строгими, замкнутыми и «агрессивными» жанровыми системами, чем литературы нового времени.

* * *

Вопрос о взаимоотношении системы литературных жанров Древней Руси и системы жанров фольклорных — сложный и ответственный вопрос. Без ряда больших предварительных исследований вопрос этот не только не может быть разрешен, но даже более или менее правильно поставлен.

Попытаюсь все же указать на некоторые особенно важные стороны этого вопроса. Прежде всего обращу внимание на следующее. Если литература нового времени в своей жанровой системе независима от системы жанров фольклора, то того же нельзя сказать о системе литературных жанров Древней Руси. В самом деле, мы видели уже, что система литературных жанров определялась в значительной мере потребностями обихода — церковного и светского. Однако светский обиход обслуживала не только литература, но и фольклор. Высшие слои общества в Древней Руси в эпоху феодализма продолжали еще пользоваться фольклором. Они не были свободны от язычества,¹ они частично участвовали в исполнении традиционных обрядов, слушали и пели лирические песни, слушали сказки и пр. Конечно, фольклор, бытовавший в

¹ См. об этом в исследовании В. Л. Комаровича «Кульг Рода и Земли в княжеской среде XI—XIII вв.» (ТОДРА, т. XVI. М.—Л., 1960).

господствующем классе общества, был особым, отобранным, может быть измененным. Само собой разумеется, что фольклор в целом был очень далек от мировоззрения господствующего класса. В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Проблема взаимоотношения в Древней Руси литературы и фольклора — это проблема соотношения двух мировоззрений и двух художественных методов, то сближавшихся до полного совпадения, то расходившихся по своей принципиальной непримиримости».¹

Фольклор и литература противостоят друг другу не только как две в известной мере самостоятельные системы жанров, но и как два различных мировоззрения, два различных художественных метода. Однако как бы ни были различны фольклор и литература в средние века, они имели между собой гораздо больше точек соприкосновения, чем в новое время. Фольклор, и часто однородный, был распространен не только в среде трудового класса, но и в господствующем. Одни и те же былины мог слушать крестьянин и боярин, те же сказки, те же лирические песни исполнялись повсюду. Несомненно, были произведения, которые не могли исполняться для представителей феодальной верхушки: некоторые языческие обрядовые песни, сатирические произведения, песни разбойничьи и т. д. Те произведения, в которых «мировоззрение фольклора» оказывалось антифеодальным, не могли быть распространены в господствующем классе, однако это были только некоторые произведения, отнюдь не все. Бытование фольклора в среде господствующего класса облегчалось тем, что феодальное мировоззрение по самой своей природе было противоречивым. В нем могли уживаться элементы идеалистические и натуралистические, разные художественные методы. Этой пестротой могли быть пронизаны даже отдельные памятники. Вот почему некоторые фольклорные произведения могли исполняться и для господствующего класса, иногда с теми или иными пропусками.

Давно обращавшее на себя внимание отсутствие в древней русской литературе некоторых жанров — любовной лирики, развлекательных жанров (романа, авантюрных повествований), театра и пр. — объясняется, как мне представляется, не тем, что русская литература была подавлена церковностью (другие светские жанры существовали и достигали зрелого развития, например летопись), а тем, что из этих областей еще не отступил фольклор.

В самом деле, почему до XVII в. у нас не было регулярного театра? Мне представляется, что театр образовался в XVII в. не потому, что его кто-то более или менее случайно «перенес» с Запада или самобытным способом «изобрел» в России, а потому, что в XVII в. в нем появилась потребность. До XVII в. потребность

¹ Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. (К постановке проблемы). — ТОДРА, т. VII. М.—Л., 1949, с. 5.

в театре еще не выкристаллизовалась, не отделилась от других потребностей в самостоятельную область. «Театральность» была «равлита» во многих фольклорных жанрах, смешана с ними; элементы театральности пронизывали собой лирические песни и обрядовые, сказку и былины; театральность была представлена и искусством скоморохов.

Когда в XVII в. под влиянием углубления классовой дифференциации общества и роста городов фольклор отступил из господствующей части общества, перестал исполняться в городе, те стороны эстетической жизни общества, которые питались фольклорными жанрами, потребовали для себя замены. Новые жанры появляются в XVII в. в результате вакуума, созданного отступлением фольклора. Конечно, причины появления новых жанров не только в этом, они многообразны. Однако отступление фольклора должно быть принято во внимание.

Рыцарский роман в известной мере приходит на место былины и сказки. Именно поэтому он воспринимает черты обоих этих фольклорных жанров. Занимательные рассказы «Римских деяний», «Звезды пресветлой» и т. д. также в известной мере восполняют недостаток сказки.

Потребность в сатире перестает удовлетворяться одним фольклором, и в литературе создается демократическая сатира, с одной стороны, и «аристократическая сатира» Симеона Полоцкого — с другой.

Записи былин в XVII в. начинают производиться потому, что в некоторой верхушечной части общества былину перестают слушать. Исполнение былин все более ограничивается сельской местностью и городским посадом.

Если система жанров фольклора была системой цельной и законченной, была способна в какой-то мере полно удовлетворять потребности народа, в массе своей неграмотного, то система жанров литературы Древней Руси была неполной. Она не могла существовать самостоятельно и удовлетворять все потребности общества в словесном искусстве. Система литературных жанров дополнялась фольклором. Литература существовала параллельно фольклорным жанрам: любовной лирической песне, сказке, историческому эпосу, скоморошьим представлениям. Именно поэтому в литературе отсутствовали целые виды литературы, и прежде всего лирическое стихотворство.

Мы знаем, что даже в XVII в. при царском дворе жили старики-сказочники, а Дмитрий Пожарский покровительствовал скоморохам. Сказочники и скоморохи восполняли недостаточное развитие некоторых жанров в литературе.

Совершенно ясно, почему для Ричарда Джемса были записаны русские песни. Они были записаны прежде всего потому, что он хотел записи их увезти с собой в Англию, где был лишен воз-

возможности их слушать. Не позволяет ли этот факт предположить, что многие записи народных произведений в XVII в. были сделаны также потому, что в какой-то мере (пусть самой малой) в известной среде их трудно было уже услышать и они становились редкостью. Люди начинают записывать, собирать, коллекционировать тогда, когда предмет их записывания и собирания выходит из обихода. Обыденное и распространенное не фиксируется, а даром предвидения и историческим сознанием собиратели обычно не обладают. Их исторический интерес направлен только на прошлое и не может предугадать будущего.

Появление в городской демократической среде, связанной с фольклором, демократической литературы явно зависело от того, что с развитием городов фольклор отступил за пределы городской черты. На смену фольклору пришла его замена — записи фольклора и демократическая, полуфольклорная по своему происхождению, литература. Вот почему до XVIII в. систему литературных жанров мы не можем рассматривать как самостоятельную. Она дополнялась системой жанров фольклора. Если мы говорим об отсутствии в литературе XI—XVI вв. любовной лирики, то это не значит, что русские люди не имели этой лирики вообще. Как только из некоторой части общества ушла фольклорная лирика, появились любовные песни П. А. Квашнина-Самарина. Явления начинают фиксироваться тогда, когда они уходят, грозят исчезнуть из памяти.

Удивлявшее исследователей обстоятельство, что в народном фольклорном стиле пишет дворянин, аристократ П. А. Квашнин-Самарин, не только не должно нас удивлять, но само по себе очень показательное: в сочинениях фольклорных по своему характеру песен нуждался прежде всего тот, для кого исполнение и слушание их было затруднено в пышных стенах боярских хором. По той же причине именно при царском дворе и в палатах бояр Милославских¹ начинает заводиться театр.

Конечно, не только в аристократической среде появились записи фольклора или замены фольклора новыми литературными жанрами. Мы уже говорили о демократической сатире и о появлении ее вследствие отступления фольклора из города. В данном случае это отступление надо уточнить. Церковь преследовала скоморохов. Из крупных городов они были изгнаны. Тем самым церковь сама подготовила почву для своего гораздо более сильного врага — театра.

¹ Фактически в доме И. Д. Милославского представлений не было, хотя помещение отделялось.

ПРЕДИСЛОВИЕ

М. М. Бахтина я встречал в частных домах на собраниях интеллигенции, которые тогда процветали в общественной жизни Петербурга-Ленинграда в двадцатых годах. В частности, я встречал его и в кружке «Хельфернак» Ивана Михайловича Андреевского. Он плохо запомнился мне внешне, может быть, потому, что был совсем не похож на фотографии последующих лет. Выступал он редко, обычно не спорил — просто высказывал свою точку зрения и замолкал. Когда начались аресты «кружковцев», одна мысль запомнилась мне своею необычностью: время полифонической культуры прошло, наступила монологичность, ассоциировавшаяся в его представлениях со влым началом.

Не знаю — насколько созрели в нем мысли о карнавальном начале, но мы, студенты, провозгласили тогда принцип «веселой науки» — науки озорной, парадоксальной, облеченной в шутливые формы. Тогда была организована нами, восемью студентами различных высших учебных заведений, «Космическая Академия Наук».¹

С тех пор интерес к карнавальному и смеховому началу в культуре не покидал меня.

Впервые моя работа «Древнерусский смех» увидела свет четверть века назад в сборнике, посвященном М. М. Бахтину, «Проблемы поэтики и истории литературы», Саранск, 1973 (стр. 73—90). Впоследствии к изучению древнерусского смеха примкнул А. М. Панченко, написавший интересную работу «Смех как зрелище», опубликованную совместно с моей под одним переплетом в книге: Д. С. Лихачев и А. М. Панченко «Смеховой мир древней Руси», Л., 1976, а еще позднее — Н. В. Понырko, создавшую исследование «Святочный и масленичный смех», а также опубликовавшую ряд основных древнерусских смеховых произведений в книге Д. С. Лихачев, А. М. Панченко и Н. В. Понырko «Смех в древней Руси», Л., 1984.

¹ О ней подробнее: Д. С. Лихачев. «Воспоминания», СПб., 1995, стр. 136—140.

СМЕХ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ

«СМЕХОВОЙ МИР» ДРЕВНЕЙ РУСИ

Разумеется, сущность смешного остается во все века одинаковой, однако преобладание тех или иных черт в «смеховой культуре» позволяет различать в смехе национальные черты и черты эпохи. Древнерусский смех относится по своему типу к смеху средневековому.

Для средневекового смеха характерна его направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия. Этот смех чаще всего обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным.

Направленность средневекового смеха, в частности, и против самого смеющегося отметил и достаточно хорошо показал М. М. Бахтин в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Он пишет: «Отметим важную особенность народно-правдничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся».¹ Среди произведений русской демократической сатиры, в которых авторы пишут о себе или о своей среде, назовем «Авбуку о голом и небогатом человеке», «Послание дворительное недругу», «Службу кабаку», «Калявинскую челобитную», «Стих о жизни патриарших певчих» и др. Во всех этих произведениях совершается осмеивание себя или по крайней мере своей среды.

Авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой. Они представляют себя неудачниками, нагими или плохо одетыми, бедными, голодными, оголяются целиком или заголяют сокровенные места своего тела. Снижение своего образа, саморавооблачение типичны для средневекового и, в частности, древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, «валяют дурака», делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными, дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе. Это их «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы», которая состоит в том, чтобы «дурить» и «воздурять» все существующее. «В песнях поносных воздуряем тя», — так пишет автор «Службы кабаку», обращаясь к последнему.²

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 15 (далее ссылки — в тексте: Бахтин).

² Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.—Л., 1937, с. 80 (далее ссылки — в тексте: Очерки).

Смех, направленный на самих себя, чувствуется и в шуточном послании конца 1680-х годов стрельцов Никиты Гладкого¹ и Алексея Стрижова к Сильвестру Медведеву.

Ввиду того что «нелитературный» смех этот крайне редко встречается в документальных источниках, привожу это письмо полностью; Гладкий и Стрижов шутливо обращаются к Сильвестру Медведеву:

«Пречестный отче Селивестре! Желая тебе спасения и здравия, Алешка Стрижов, Никитка Гладков премного челом бьют. Вчерашняя ноца Федора Леонтьевича проводили в часу 4-м, а от него пошли в 5-м, да у Андрея сидели, и от Андрея пошли за два часа до света, и стояли утренюю у Екатерины мученицы, близь церкви, и разошлись в домишки за полчаса до света. И в домишках своих мы спали долго, а ели мало. Пожалуй, государь, накорми нас, чем бог тебе по тому положит: меня, Алешку, хотя крупенею, а желаю и от рыбки; а меня, Никитку, рыбкою ж по черкасски. Христа ради накорми, а не отказывай! Писал Никитка Гладков, челом бью.

Желая против сего писания, Алешка Стрижов челом бьет».

Гладкий и Стрижов «валяют дурака»: требуют себе изысканных яств под видом обычной милостыни.

В древнерусском смехе есть одно загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в Древней Руси могли в таких широких масштабах терпеться пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т. п. Считать всю эту обильную литературу просто антирелигиозной и антицерковной мне кажется не очень правильным. Люди Древней Руси в массе своей были, как известно, в достаточной степени религиозными, а речь идет именно о массовом явлении. К тому же большинство этих пародий создавалось в среде мелких клириков.

Аналогичное положение было и на Западе в средние века. Приведу некоторые цитаты из книги М. Бахтина о Рабле. Вот они: «Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («Josa топасогит»), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они создавали пародийные и полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке... В дальнейшем

¹ Никита Гладкий был приговорен вместе с Сильвестром Медведевым к смертной казни за хулы на патриарха. Так, он, идя мимо палат патриарха, грозил: «Как де я к патриарху войду в палату и закричу, — он де у меня от страху и места не найдет». В другом случае Гладкий бахвалился, что «доберется» «до пестрой ризь». Впоследствии Гладкий был помилован. Текст письма см.: Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Т. I. СПб., 1884, столб. 553—554.

развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублиеты буквально на все моменты церковного культа и верования. Это так называемая «*ragodia sacra*», то есть «священная пародия», одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии («Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и др.), пародии на евангельские чтения, на церковные гимны, на псалмы, дошли трагедии различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные заветания («Заветание свиньи», «Заветание осла»), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой «пасхального смеха» или «рождественского смеха», часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с «праздником дураков» и, возможно, исполнялась во время этого праздника... Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные «*ragodia sacra*»: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые «*sermons joieux*», т. е. «веселые проповеди» во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и трагедии, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «прославления») и др. Карнавальный смех звучит в фавлье и в своеобразной смеховой лирике вагантов (бродячих школяров)» (Бахтин, с. 17—19).

Аналогичную картину представляет и русская демократическая сатира XVII в.: «Служба кабаку» и «Праздник кабацких ярыжек», «Калявинская челобитная», «Сказание о бражнике».¹ В них мы можем найти пародии на церковные песнопения и на молитвы, даже на такую священнейшую, как «Отче наш». И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. Напротив, некоторые снабжались предисловиями к «благочестивому читателю».

¹ О шутовских молитвах в XVIII и XIX вв. см.: Адрианова-Перетц В. П. Образцы общественно-политической пародии XVIII—нач. XIX в. — ТОДРА, 1936, т. III.

Дело, по-моему, в том, что древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле. Это пародии особые — средневековые.

«Краткая литературная энциклопедия» (т. 5, М., 1968) дает следующее определение пародии: «Жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния» (с. 604). Между тем такого рода пародирования с целью осмеяния произведения, жанра или автора древнерусская литература, по-видимому, вообще не знает. Автор статьи о пародии в «Краткой литературной энциклопедии» пишет далее: «Литературная пародия „передразнивает“ не самую действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях» (там же). В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуацию, создающуюся внутри самого произведения. Пародируется не индивидуальный авторский стиль или присущее данному автору мировоззрение, не содержание произведений, а только самые жанры деловой, церковной или литературной письменности: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, путники, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы и т. д., и т. п. Пародируется сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками — знаковой системой.

В качестве этих знаков берется то, что в историческом источниковедении называется формуляром документа, т. е. формулы, в которых пишется документ, особенно начальные и заключительные, и расположение материала — порядок следования.

Изучая эти древнерусские пародии, можно составить довольно точное представление о том, что считалось обязательным в том или ином документе, что являлось признаком, знаком, по которому мог быть распознан тот или иной деловой жанр.

Впрочем, эти формулы-знаки в древнерусских пародиях служили вовсе не для того только, чтобы «узнавать» жанр, они были нужны для придания произведению еще одного значения, отсутствовавшего в пародируемом объекте, — значения смехового. Поэтому признаки-знаки были обильны. Автор не ограничивал их число, а стремился к тому, чтобы исчерпать признаки жанра: чем больше, тем лучше, т. е. «тем смешнее». Как признаки жанра они давались избыточно, как сигналы к смеху они должны были по возможности плотнее насыщать текст, чтобы смех не прерывался.

Древнерусские пародии относятся к тому времени, когда индивидуальный стиль за очень редкими исключениями не осознавался

как таковой.¹ Стиль осознавался только в его связи с определенным жанром литературы или определенной формой деловой письменности: был стиль агиографический и летописный, стиль торжественной проповеди или стиль хронографический и т. д.

Приступая к написанию того или иного произведения, автор обязан был примениться к стилю того жанра, которым он хотел воспользоваться. Стиль был в древнерусской литературе признаком жанра, но не автора.

В некоторых случаях пародия могла воспроизводить формулы того или иного произведения (но не автора этого произведения): например, молитвы «Отче наш», того или иного псалма. Но такого рода пародии были редки. Пародируемых конкретных произведений было мало, так как они должны были быть хорошо знакомы читателям, чтобы их можно было легко узнавать в пародии.

Признаки жанра — те или иные повторяющиеся формулы, фразеологические сочетания, в деловой письменности — формуляр. Признаки пародируемого произведения — это не стилистические «ходы», а определенные, запомнившиеся «индивидуальные» формулы.

В целом пародировался не общий характер стиля в нашем смысле слова, а лишь запомнившиеся выражения. Пародируются слова, выражения, обороты, ритмический рисунок и мелодия. Происходит как бы искажение текста. Для того чтобы понять пародию, нужно хорошо знать или текст пародируемого произведения, или «формуляр» жанра.

Пародируемый текст искажается. Это как бы «фальшивое» воспроизведение пародируемого памятника — воспроизведение с ошибками, подобно фальшивому пению. Характерно, что пародии на церковное богослужение действительно пелись или произносились нараспев, как пелся и произносился и сам пародируемый текст, но пелись и произносились нарочито фальшиво. В «Службе кабаку» пародировалась не только служба, но и самое исполнение службы; высмеивался не только текст, но и тот, кто служил, поэтому исполнение такой «службы» чаще всего должно было быть коллективным: священник, дьякон, дьячок, хор и пр.

В «Азбуке о голом и небогатом человеке» тоже был пародируемый персонаж — учащийся. «Азбука» написана как бы от лица заучивающего азбуку, думающего о своих неудачах. Персонажи эти как бы не понимали настоящего текста и, искажая его, «проговаривались» о своих нуждах, заботах и бедах. Персонажи — не объекты, а субъекты пародии. Не они пародируют, а они сами не понимают текст, оглушают его и сами строят из себя дураков, неспособных учеников, думающих только о своей нужде.

¹ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 203—209.

Пародируются по преимуществу организованные формы письменности, деловой и литературной, организованные формы слова. При этом все знаки и признаки организованности становятся бессмысленными. Возникает «бессистемность неблагополучия».

Смысл древнерусских пародий заключается в том, чтобы разрушить значение и упорядоченность знаков, обесмыслить их, дать им неожиданное и неупорядоченное значение, создать неупорядоченный мир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий, — и сделать это по всем статьям и с наибольшей полнотой. Полнота разрушения знаковой системы, упорядоченного знаками мира, и полнота построения мира неупорядоченного, мира «антикультуры»,¹ во всех отношениях нелепого, — одна из целей пародии.

Авторы древнерусских пародий находятся во власти определенной схемы построения своего антимира — определенной его модели.

Что же это за антимир?

Для древнерусских пародий характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир «антикультуры». В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором — босы, наги, либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, рогоженные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, «мятутся меж двор», кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги, и т. д. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в «нормальном мире».

Это мир кромешный — мир недействительный. Он подчеркнуто выдуманный. Поэтому в начале и конце произведения даются нелепые, запутывающие адреса, нелепое календарное указание. В «Росписи о приданом» так исчисляются предлагаемые богатства: «Да 8 дворов бобыльских, в них полтора человека с четвертью, — 3 человека деловых людей, 4 человека в бегах да 2 человека в бедах, один в тюрьме, а другой в воде».² «И всево приданова почитают от Яузы до Москвы-реки шесть верст, а от места до

¹ См.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970 (см. особенно статью «Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков»). — Отмечу, что древнерусская противопоставленность мира антимиру, «инишнему царству» — не только результат научного исследования, но и непосредственная данность, живо ощущаемая в Древней Руси и в известной мере осознаваемая.

² Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и коммент. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1954, с. 124 (далее ссылки — в тексте: Русская сатира).

места один перст» (Русская сатира, с. 127). Перед нами небылица, небывальщина, но небылица, жизнь в которой неблагополучна, а люди существуют «в бегах» и «в бедах».

Автор шутовской челобитной говорит о себе: «Ис поля вышел, из леса выполз, из болота выбрел, а неведомо кто» (Очерки, с. 113). Образ адресата, т. е. того лица, к которому обращается автор, также нарочито нереален: «Жалоба нам, господам, на такого же человека, каков ты сам. Ни ниже, ни выше, в твой же образ нос, на рожу сполз. Глаза нависли, во лбу звезда, борода у него в три волоса широка и окладиста, кафтан ...ной, пуговицы тверския, в три молота збиты» (там же). Время также нереально: «Дело у нас в месиде саврасе, в серую субботу, в соловой четверк, в желтой пятюк...» (там же). «Месяца китовраса в нелепый-день...», — так начинается «Служба кабаку» (там же, с. 61). Создается нагромождение чепухи: «руки держал за пазухую, а ногами правил, а головою в седле сидел» (там же, с. 113).

«Небылицы» эти «перевертывают», но даже не те произведения и не те жанры, у которых берут их форму (челобитные, судные дела, росписи о приданом, путники и пр.), а самый мир, действительность и создают некую «небыль», чепуху, изнаночный мир, или, как теперь принято говорить, «антимир». В этом «антимире» нарочито подчеркивается его нереальность, непредставимость, нелогичность.

Антимир, небылицы, изнаночный мир, который создают так называемые древнерусские «пародии», может иногда «вывертывать» и самые произведения. В демократической сатире «Лечебник, како лечить иноземцев» перевертывается лечебник — создается своего рода «антилечебник». «Перевертыши» эти очень близки к современным «пародиям», но с одним существенным отличием. Современные пародии в той или иной степени «дискредитируют» пародируемые произведения: делают их и их авторов смешными. В «Лечебнике же, како лечить иноземцев» этой дискредитации лечебников нет. Это просто другой лечебник: перевернутый, опрокинутый, вывороченный наизнанку, смешной сам по себе, обращающий смех на себя. В нем даются рецепты нереальных лечебных средств — нарочитая чепуха.

В «Лечебнике, како лечить иноземцев» предлагается материализовать, взвешивать на аптекарских весах не поддающиеся взвешиванию и употреблению отвлеченные понятия и давать их в виде лекарств больному: вежливое журавлиное ступанье, сладколышные песни, денные светлости, самый тонкий блошинный скок, ладонное плескание, филинов смех, сухой крещенский мороз и пр. В реальные снадобья превращен мир звуков: «Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вешняго конаго топу 13 золотников, светлаго тележнаго скрипу 16 золотников, жесткого колоколнаго звону 13 золотников». Далее в «Лечебнике» значатся:

густой медвежий рык, крупное кошащее ворчанье, курочий высокий голос и пр. (Очерки, с. 247).

Характерны с этой точки зрения самые названия древнерусских пародийных произведений: песни «поносные» (там же, с. 72), песни «нелепые» (там же, с. 64), кафизмы «пустошные» (там же, с. 64); изображаемое торжество именуется «нелепым» (там же, с. 65), и т. д. Смех в данном случае направлен не на другое произведение, как в пародиях нового времени, а на то самое, которое читает или слушает воспринимающий его. Это типичный для средневековья «смех над самим собой» — в том числе и над тем произведением, которое в данный момент читается. Смех имманентен самому произведению. Читатель смеется не над другим каким-то автором, не над другим произведением, а над тем, что он читает, и над его автором. Автор «валяет дурака», обращает смех на себя, а не на других. Поэтому-то «пустошная кафизма» не есть издевательство над какой-то другой кафизмой, а представляет собой антикафизму, замкнутую в себе, над собой смеющуюся, небылицу, чепуху.

Перед нами изнанка мира. Мир перевернутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий.

«Перевернутость» может подчеркиваться тем, что действие переносится в мир рыб («Повесть о Ерше Ершовиче») или мир домашних птиц («Повесть о курице») и пр. Перенос человеческих отношений в «Повести о Ерше» в мир рыб настолько сам по себе действителен как прием разрушения реальности, что другой «чепухи» в «Повести о Ерше» уже относительно мало; она не нужна.

В этом изнаночном, перевернутом мире человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнутую нереальную среду.

Все вещи в небылице получают не свое, а какое-то чужое, нелепое назначение: «На малой вечерни поблаговестим в малые чарки, таже повзвоним в полведерышки» (Очерки, с. 61). Действующим лицам, читателям, слушателям предлагается делать то, что они заведомо делать не могут: «Глухие потешно слушайте, нагие веселитесь, ремением секитесь, дурость к вам приближается» (там же, с. 65).

Дурость, глупость — важный компонент древнерусского смеха. Смешающий, как я уже сказал, «валяет дурака», обращает смех на себя, играет в дурака.

Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира, — разоблачитель и разоблачающийся одновременно, нарушитель знаковой системы, человек, ошибочно ею пользующийся. Вот почему в древнерусском смехе такую большую роль играет нагота и обнажение.

Изобретательность в изображении и констатации наготы в произведениях демократической литературы поразительна. Кабацкие «антимолитвы» воспевают наготу, нагота изображается как освобождение от забот, от грехов, от суеты мира сего. Это своеобразная святость, идеал равенства, «райское житие». Вот некоторые отрывки из «Службы кабаку»: «глас пустошнии подобен вседневному обнажению»; «в три дня очистился до нага» (Очерки, с. 61); «перстни, человек, на руке мешают, ногавицы тяжеле носить, портки и ты их на пиво меняеш» (там же, с. 61—62); «и той (кабак) избавит тя до нага от всего платья» (там же, с. 62); «се бо нам цвет приносится наготы» (там же, с. 52); «кто ли пропився до нага, не помянет тебе, кабаче» (там же, с. 62); «нагие веселитесь» (там же, с. 63); «наг объявляешеса, не задевает, ни тлеет самородная рубашка, и пуп гол: когда сором, ты закройся перстом»; «слава тебе, господи, было, да сплыло, не о чем думати, лише спи, не стои, одно лишь оборону от клопов держи, а то жити весело, да ести нечего» (там же, с. 67); «стих: пианица яко теля наготою и убожеством процвете» (там же, с. 89).

Особую роль в этом обнажении играет нагота гузна, подчеркнутая еще тем, что голое гузно вымазано в саже или в кале, метет собой полати и пр.; «голым гузном сажу с полатеи мести во веки» (там же, с. 62); «с ярыжными спознался и на полатях голым гузном в саже повалялся» (там же, с. 64, ср. с. 73, 88 и др.).

Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает всех людей. «Братия голянская» равна между собой.

При этом дурость — это та же нагота по своей функции (там же, с. 69). Дурость — это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие. Они не понимают никаких условностей. Они правдолюбцы, почти святые, но только тоже «наизнанку».

Древнерусский смех — это смех «раздевающий», обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего. Дурак — прежде всего человек, видящий и говорящий «голую» правду.

В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды (вывороченные мехом наружу овчины), надетые задом наперед шапки. Особенную роль в смеховых переодеваниях имели рогожа, мочала, солома, береста, лыко. Это были как бы «ложные материалы» — антиматериалы, излюбленные ряжеными и скоморохами. Все это знаменовало собой изнаночный мир, которым жил древнерусский смех.

Характерно, что при разоблачении еретиков публично демонстрировалось, что еретики принадлежат к антимиру, к кро-

мешному (адскому) миру, что они «ненастоящие». Новгородский архиепископ Геннадий в 1490 г. приказал посадить еретиков на лошадей лицом к хвосту в вывороченном платье, в берестяных шлемах с мочальными хвостами, в венцах из сена и соломы, с надписями: «Се есть сатанино воинство». Это было своего рода раздевание еретиков — причисление их к изнаночному, бесовскому миру. Геннадий в этом случае ничего не изобретал,¹ — он «разоблачал» еретиков вполне «древнерусским» способом.

Изнаночный мир не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые «лучшие» объекты — мир богатства, сытости, благочестия, знатности.

Нагота — это прежде всего неодетость, голод противостоит сытости, одинокость — это покинутость друзьями, безродность — это отсутствие родителей, бродяжничество — отсутствие оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселие — церковной службе. Позади осмеиваемого мира все время маячит нечто положительное, отсутствие которого и есть тот мир, в котором живет некий молодец — герой произведения. Позади изнаночного мира всегда находится некий идеал, пусть даже самый пустяшный — в виде чувства сытости и довольства.

Антимир Древней Руси противостоит поэтому не обычной реальности, а некоей идеальной реальности, лучшим проявлениям этой реальности. Антимир противостоит святости — поэтому он богохулен, он противостоит богатству — поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету — поэтому он бесстыден, противостоит одетому и приличному — поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни.

В «Азбуке о голом и небогатом человеке» негативность положения голого и небогатого все время подчеркивается в тексте: у других есть, а у небогатого человека нет; другие имеют, но в займы не дают; хочется есть, но нечего; поехал бы в гости, да не на чем, не принимают и не приглашают; «есть у людей всево много, денег и платья, толко мне не дают», «живу я на Москве (т. е. в

¹ Я. С. Лурье пишет по этому поводу: «Была ли эта церемония заимствована Геннадием от его западных учителей или она явилась плодом его собственной мстительной изобретательности, во всяком случае новгородский инквизитор сделал все от него зависящее, чтобы не уступить „шпанскому королю“» (К а з а - к о в а Н. А., Лурье Я. С. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 130). Я думаю, что в «церемонии» казни еретиков не было ни заимствования, ни личной изобретательности, а была в значительной мере традиция древнерусского изнаночного мира (ср. вполне русские, а не испанские «материаль» одежды: овчина, мочала, береста).

богатом месте, — Д. Л.), поестъ мне нечево и купить не на што, а даром не дают»; «люди, вижу, что богато живут, а нам, голым, ничево не дают, чорт знаит их, куда и на што денги берегут» (там же, с. 30—31). Негативность мира голого подчеркивается тем, что в прошлом голый имел все, в чем нуждается сейчас, мог выполнить те желания, которые сейчас не может: «отец мой оставил мне имение свое, я и то все пропил и промотал»; «целой был дом мой, да не велел бог мне жить за скудостью моею»; «ервнул бы за волком с сабаками, да не на чем, а бежать не смогу»; «ел бы я мясо, да лих в зубах вязнет, а притом же и негде взять»; «честь мне, молодцу, при отце сродницы раздавали, а все меня из ума выводили, а ныне мне насмешно сродницы и друзи насмеялись» (там же, с. 31—33). Наконец, негативность подчеркивается вполне «скоморошьим» приемом — богатым покровом совершенно бедных по материалу одежд: «Феризы были у меня хорошия — рагоженныя, а завяски были долгиа мачальныя, и те лихия люди за долг стадили, а меня совсем обнажили» (там же, с. 31). Голый, неродовитый и бедный человек «Авбуки» не просто голый и бедный, а когда-то богатый, когда-то одетый в хорошие одежды, когда-то имевший почтенных родителей, когда-то имевший друзей, невесту.

Он принадлежал раньше к благополучному сословию, был сыт и при деньгах, имел жизненную «стабильность». Всего этого он лишен сейчас, и важна именно эта лишенность всего; герой не просто не имеет, а лишен: лишен благообравия, лишен денег, лишен пищи, лишен одежды, лишен жены и невесты, лишен родных и друзей и т. д. Герой скитается, не имеет дома, не имеет где голову приклонить.

Поэтому бедность, нагота, голод — это не постоянные явления, а временные. Это отсутствие богатства, одежды, сытости. Это изнаночный мир.

«Сказание о роскошном житии и веселии» демонстрирует общую нищету человеческого существования в формах и в знаковой системе богатой жизни. Нищета иронически представлена как богатство. «И то ево поместье меж рек и моря, подле гор и поля, меж дубов и садов и родей избранных, езерь сладководных, рек многорыбных, земель доброплодных». ¹ Описание пиршественного стола с яствами в «Сказании» поразительно по изощренности и обилию угощения (см.: Изборник, с. 592). Там же и озеро вина, из которого всякий может пить, болото пива, пруд меда. Все это голодная фантазия, буйная фантазия нищего, нуждающегося в еде, питье, одежде, отдыхе. За всей этой картиной богатства и сытости стоит нищета, нагота, голод. «Разоблачается» эта картина несбыточного богатства

¹ «Изборник». (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969, с. 591 (далее ссылки — в тексте: Изборник).

описанием невероятного, запутанного пути к богатой стране — пути, который похож на лабиринт и оканчивается ничем: «А кого перевезут Дунай, тот домой не думай» (там же, с. 593). В путь надо брать с собой все приборы для еды и оружие, чтобы «пообмахнуться» от мух — столько там сладкой пищи, на которую так падки мухи и голодные. А пошлины на том пути: «з дуги по лошади, с шапки по человеку и со всего обову по людям» (там же, с. 593).

Аналогичное напоминание о том, что где-то хорошо, где-то пьют, едят и веселятся, видно и в шуточных приписках на псковских рукописях, собранных А. А. Покровским в его известной работе «Древнее Псковско-Новгородское письменное наследие»: ¹ «через тын пьют, а нас не зовут» (Шестоднев, XIV в., № 67 (175, 1305) — Покровский, с. 278); «Бог дай съдоровие к сему богатю, что кун, то все в калите, что пьрт, то все на себе, удавися убожие, смотря на мене» (Паримейник, XVI в., № 61 (167, 1232) — Покровский, с. 273). Но подобно тому, как дьявол, по древнерусским представлениям, все время сохраняет свое родство с ангелами и изображается с крыльями, так и в этом антимире постоянно напоминает идеал. При этом антимир противопоставлен не просто обычному миру, а идеальному миру, как дьявол противостоит не человеку, а богу и ангелам.

Несмотря на сохраняющиеся связи с «настоящим миром», в этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания. Перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира. Поэтому, строя картину изнаночного, кромешного или опричного мира, авторы обычно заботятся о ее возможно большей цельности и обобщенности. Смысл «Азбуки о голом и небогатом человеке» в том и состоит, что все в мире плохо: от начала и до конца, от «аза» и до «ижицы». «Азбука о голом» — «энциклопедия» изнаночного мира.

В последовательности описания новых московских порядков как перевернутого наизнанку мира — смысл и известной ярославской летописной шутки о «ярославских чудотворцах»: «В лето 971 (1463). Во граде Ярославли, при князи Александре Феодоровиче Ярославском, у святого Спаса в монастыри во общине авися чюдотворець, князь Феодор Ростиславичь Смоленский, и в детми, со князем Константином и в Давидом, и почало от их гроба прощати множество людей безчислено: сии бо чюдотворци явишася не на добро всем князем Ярославским: простилися со всеми своими

¹ Покровский А. А. Древнее Псковско-Новгородское письменное наследие. Обзорение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ. — В кн.: Труды пятнадцатого археологического съезда в Новгороде 1911 года. Т. II. М., 1916, с. 215—494 (далее ссылки — в тексте: Покровский).

отчинами на век, подавали их великому князю Ивану Васильевичу, а князь велики против их отчины подавал им волости и села; а из старины печаловался о них князю великому старому Алекси Полуектовичь, дьяк великого князя, чтобы отчина та не за ним была. А после того в том же граде Ярославли явился новыи чудотворедь, Иоанн Огофоновичь Сущеи, совиратаи Ярославской земли: у кого село добро, ин отнял, а у кого деревня добра, ин отнял да отписал на великого князя ю, а кто сам добр, боарин или сын боярьской, ин его самого записал; а иных его чудес множество не мощно исписати ни исчести, понеже бо во плоти суде дьяшос».¹

Изнаночный мир всегда плох. Это мир вла. Исходя из этого, мы можем понять и слова Святослава Киевского в «Слове о полку Игореве», которые до сих пор не были достаточно хорошо осмыслены в контексте: «Нъ се вла — княже ми непособие: наниче ся години обратиша». Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» достаточно отчетливо документирует значение слова «наниче» — «наизнанку». Это слово совершенно ясно в своем значении, но недостаточно ясно было значение всего контекста «Слова» с этим «наниче». Поэтому составитель Словаря-справочника В. Л. Виноградова поставила это слово под рубрику «переносно». Между тем «наниче ся години обратиша» можно перевести совершенно точно: «плохие времена наступили», ибо «наничный» мир, «наничные» години всегда плохи. И в «Слове» «наничный» мир противостоит некоему идеальному, о нем вспоминается непосредственно перед тем: воины Ярослава побеждают с васапожниками одним своим кликом, одною своею славою, старый молодеет, сокол не дает своего гнезда в обиду. И вот весь этот мир «наниче» обратился.

Весьма возможно, что загадочное «инишное царство» в былине «Вавило и скоморохи» — это тоже вывернутый наизнанку, перевернутый мир — мир вла и нереальностей. Намеки на это есть в том, что во главе «инишного царства» стоит царь Собака, его сын Перегуд, его вять Пересвет, его дочь Перекраса. «Инишное царство» сгорает от игры скоморохов «с краю и до краю».²

Мир вла, как мы уже сказали, — это идеальный мир, но вывернутый наизнанку, и прежде всего вывернутое благочестие, все церковные добродетели.

¹ Полное собрание русских летописей. Т. XXIII. Ермолинская летопись. СПб., 1910, с. 157—158. — «Дьяшос» — написанное «перевертышным» письмом — дьявол.

² См. в «Толковом словаре» В. Даля: инший — иной, в значении другой, не этот. Ср. и другое толкование: «„Инишное царство“ обычно понимается исследователями как иноземное, чужое; или „инишное“ толкуется как „нищее“» (Былины. Подгот. текста, вступительная статья и коммент. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. Т. 2. М., 1958, с. 471).

Вывернутая наизнанку церковь — это кабак, своеобразный «антирай», где «все наоборот», где целовальники соответствуют ангелам, где райское житье — без одежд, без забот, и где всех чинов люди делают все шиворот-навыворот, где «мудрые философы мудрость свою на глупость пременяют», служилые люди «хребтом своим на печи служат», где люди «говорят быстро, плюют далече» и т. д. (Очерки, с. 90).

«Служба кабаку» изображает кабак как церковь, в то время как «Калявинская челобитная» изображает церковь как кабак. Оба эти произведения отнюдь не антицерковны, в них нет издевательства над церковью как таковой. Во всяком случае его ничуть не больше, чем в Киево-Печерском патерике, где бесы могут появляться то в виде ангела,¹ а то в виде самого Христа (Абрамович, с. 185—186). С точки зрения этого «изнаночного мира», нет богохульства и в пародировании «Отче наш»: это не пародия, а антимолитва. Слово «пародия» в данном случае не подходит.

Отсюда понятно, почему такие богохульные с нашей, современной точки зрения произведения, как «Служба кабаку» или «Калявинская челобитная», могли в XVII в. рекомендоваться благочестивому читателю и считались «полезными». Однако автор предисловия к «Службе кабаку» в списке XVIII в. писал, что «Служба кабаку» полезна только тем, кто не видит в ней кощунства. Если же кто относится к этому произведению как к кощунству, то читать ему его не следует: «Увеселительное аще и возмнит кто применить кощунству, и от сего совесть его, немощна суди, смущается, таковый да не понуждается к чтанию, но да оставит могущему и читати и ползоватися» (Русская сатира, с. 205). Предисловие XVIII в. ясно отмечает различие, появившееся в отношении к «смеховым произведениям» в XVIII в.

* * *

Для древнерусского юмора очень характерно балагурство, служащее тому же обнажению, но «обнажению» слова, по преимуществу его обесмысливающему.

Балагурство — одна из национальных русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит «лингвистической» его стороне. Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т. д.

В балагурстве значительную роль играет рифма. Рифма проводит сопоставление разных слов, «оглуляет» и «обнажает»

¹ Абрамович Д. Киево-Печерський патерик (вступ., текст, примітки). У Києві, 1931, с. 163 (далее ссылки — в тексте: Абрамович).

слово. Рифма (особенно в раешном или «сказовом» стихе) создает комический эффект. Рифма «рубит» рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого. Это все равно, как если бы человек ходил, постоянно пританцовывая. Даже в самых серьезных ситуациях его походка вывывала бы смех. «Сказовые» (раешные)¹ стихи именно к этому комическому эффекту сводят свои повествования. Рифма объединяет равные значения внешним сходством, оглушает явления, делает схожим несхожее, лишает явления индивидуальности, снимает серьезность рассказываемого, делает смешным даже голод, наготу, босоту. Рифма подчеркивает, что перед нами небылица, шутка. Монахи в «Калявинской челобитной» жалуются, что у них «репа да хрен, да черной чашник Ефрем» (Очерки, с. 121). Ефрем — явно небылица, пустословие. Рифма подтверждает шутовской, несерьезный разговор произведения; «Калявинская челобитная» заканчивается: «А подлинную челобитную писали и складывали Лука Мовгов да Антон Дроздов, Кирилл Мельник, да Роман Бердник, да Фома Веретенник» (там же, с. 115). Фамилии эти выдуманы для рифмы, и рифма подчеркивает их явно выдуманный характер.

Пословицы и поговорки также часто представляют собой юмор, глум: «Аз пью квас, а коли вижу пиво, не пройду его мимо»;² «Аркан не таракан: хош зубов нет, а шею ест» (Старинные сборники, с. 75); «Алчен в кухарне, жажден в пивоварне, а наг, бос в мыльне» (там же, с. 76); «Обыскал Влас по нраву квас» (там же, с. 131); «Плачот Ероха, не хлебав гороха» (там же, с. 133); «Тула випуны вдула, а Кошира в рагожи обшила» (там же, с. 141); «У Фили пили, да Филю же били» (там же, с. 145); «Федос любит принос» (там же, с. 148).

Функция синтаксического и смыслового параллелизма фраз в балагурстве «Повести о Фоме и Ереме» или балаганных дедов служит той же цели разрушения реальности. Я имею в виду построения типа следующих: «Ерему в шею, а Фому в толчки» (Русская сатира, с. 44); «У Еремы клеть, у Фомы изба», «Ерема в лаптях, а Фома в поршнях» (там же, с. 43). По существу, повесть подчеркивает только ничтожность, бедность, бессмысленность и глупость существования Фомы и Еремы, да и героев этих нет: их «парность», их братство, их сходство обезличивают и оглушают того и другого. Мир, в котором живут Фома и Ерема, — мир разрушенный, «отсутствующий», и сами эти герои ненасто-

¹ «Сказовый стих» — термин, предложенный П. Г. Богатыревым. См.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 486.

² Симони Павел. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII—XIX столетий. СПб., 1899, с. 75 (далее ссылки — в тексте: Старинные сборники).

ящие, это куклы, бессмысленно и механически вторящие друг другу.¹

Прием этот — не редкость и для других юмористических произведений. Ср. в «Росписи о приданом»: «жена не ела, а муж не обедал» (Очерки, с. 125).

В древнерусском юморе один из излюбленных комических приемов — оксюморон и оксюморонные сочетания фраз.² На роль оксюморона в искусстве балаганных дедов, в «Повести о Фоме и Ереме» и в «Росписи о приданом», обратил внимание П. Г. Богатырев. Но вот что особенно важно для нашей темы: берутся по преимуществу те сочетания противоположных значений, где друг другу противостоят богатство и бедность, одетость и нагота, сытость и голод, красота и уродство, счастье и несчастье, целое и разбитое и т. д., и т. п. Ср. в «Росписи о приданом»: «...хоромное строение, два столба в землю вбиты, а третьим покрыты» (Очерки, с. 126); «Кобыла не имеет ни одного копыта, да и та вся разбита» (там же, с. 130).

Нереальность изнаночного мира подчеркивается метатезой.³ Метатеза постоянна в «Лечебнике на иноземцев» и в «Росписи о приданом»: «Мышь бегуча да лягушка летуча», «Пара галанских кур с рогами да четыре пары гусей с руками» (Русская сатира, с. 130); «Холстинной гудок да для танцов две пары мозжевеловых порток» (там же, с. 131).

* * *

Как глубоко в прошлое уходят характерные черты древнерусского смеха? Точно это установить нельзя, и не потому только, что образование средневековых национальных особенностей смеха связано с традициями, уходящими далеко в глубь доклассового общества, но и потому, что консолидация всяких особенностей в культуре — это процесс, совершающийся медленно. Однако мы все же имеем одно яркое свидетельство наличия всех основных особенностей древнерусского смеха уже в XII—XIII вв. — это «Моление» и «Слово» Даниила Заточника.

Произведения эти, которые могут рассматриваться как одно, построены на тех же принципах смешного, что и сатирическая

¹ См. подробнее о балагурстве: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства, с. 450—496 (статья «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре»).

² П. Г. Богатырев так определяет то и другое: «Оксюморон — стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по значению слов в некое словосочетание... Оксюморонным сочетанием фраз мы навываем соединение двух или нескольких предложений с противоположным значением» (там же, с. 453—454).

³ По определению П. Г. Богатырева, метатеза — «стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например суффиксы, или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах» (там же, с. 460).

литература XVII в. Они имеют те же — ставшие затем традиционными для древнерусского смеха — темы и мотивы. Заточник смешит собой, своим жалким положением. Его главный предмет самонасмешек — нищета, нестроенность, изгнанность отовсюду, он «заточник» — иначе говоря, сосланный или закабаленный человек. Он в «перевернутом» положении: чего хочет, того нет, чего добивается — не получает, просит — не дают, стремится возбудить уважение к своему уму — тщетно. Его реальная нищета противостоит идеальному богатству князя; есть сердце, но оно — лицо без глаз; есть ум, но он как ночной ворон на развалинах, нагота покрывает его, как Красное море фараона.

Мир князя и его двора — это настоящий мир. Мир Заточника во всем ему противоположен: «Но егда веселишия многими брашны, а мене помяни, сух хлеб ядуца; или пиши сладкое питие, а мене помяни, под единым платом лежаца и зимою умираюца, и каплями дождевными аки стрелами пронзающе» (Изборник, с. 228).

Друзья так же неверны ему, как и в сатирических произведениях XVII в.: «Друзи же мои и ближнии мои и тии отвьгошася мене, зане не поставих пред ними трапезы многоразличных брашен» (там же, с. 220).

Так же точно житейские разочарования приводят Даниила к «веселому пессимизму»: «Тем же не ими другу веры, ни надейся на брата» (там же, с. 226).

Приемы комического те же — балагурство с его «разоблачающими» рифмами, метатезами и оксюморонами: «Зане, господине, кому Боголюбово, а мне горе лютое; кому Бело озеро, а мне чернее смолы; кому Лаче озеро, а мне на нем седа плачь горкии; и кому ти есть Новгород, а мне и углы опадали, зане не процвите часть моя» (там же). И это не простые каламбуры, а построение «антимира», в котором нет именно того, что есть в действительности.

Смеша собой, Даниил делает различные нелепые предположения о том, как мог бы он выйти из своего бедственного состояния. Среди этих шутовских предположений больше всего останавливается он на таком: жениться на злообразной жене. Смеяться над своей некрасивой женой — один из наиболее «верных» приемов средневекового шутовства.

«Дивней дива, иже кто жену поймаеть злообразну прибытка дея». «Или ми речеши: женися у богата тьстя чти великия ради; ту пий и яжь». В ответ на эти предположения Даниил описывает безобразную жену, приникшую к зеркалу, румянящуюся перед ним и злящуюся на свое безобразие. Он описывает ее нрав и свою семейную жизнь: «Ту лепше ми вол бур вести в дом свои, неже зла жена поняти: вол бы ни молвить, ни зла мыслить; а зла жена бьема бесится, а кротима высится (укроцаемая за-

носитя — Д. Л.), в богатстве гордость приемлет, а в убожестве иных осужает» (там же, с. 228).

Смех над своей женой — только предполагаемой или действительно существующей — был равновидностью наиболее распространенного в средние века смеха: смеха над самим собой, обычного для Древней Руси «валяния дурака», шутовства.

Смех над женой пережил и самую Древнюю Русь, став одним из любимых приемов шутовства у балаганных дедов XVIII и XIX вв. Балаганные деда описывали и свою свадьбу, и свою семейную жизнь, и нравы своей жены, и ее наружность, создавая комический персонаж, который, впрочем, не выводили напоказ публике, а только рисовали ее воображению.

Злая и влообразная жена — это свой мелкий и подручный домашний антимир, многим знакомый, а потому и очень действенный.

ЛИЦЕДЕЙСТВО ГРОЗНОГО

К вопросу о смеховом стиле его произведений

Всякое литературное произведение является общественным поступком. Литературное произведение, даже если оно ни с кем и ни с чем открыто не полемизирует, в той или иной степени самим своим существованием меняет соотношение сил на литературной арене. Это изменение сил может совершаться в плане общественной или литературной борьбы, в плане борьбы направлений и стилей — индивидуальных в том числе. Вполне возможно поэтому всякое литературное творчество в его целом изучать как общественное поведение. В сущности это и делалось, особенно в тех научных работах, в которых исследовались литературное движение и литературная борьба той или иной эпохи. Легко можно поэтому построить историю литературы как историю общественного поведения писателей, и эта история не будет совпадать с историей общественной мысли, излагаемой по литературным произведениям.

Меньше обращалось внимания на то обстоятельство, что и индивидуальный стиль писателя может рассматриваться как его поведение. Индивидуальный стиль как поведение писателя может быть понят в двух смыслах. Во-первых, в стиле может быть открыто поведенческое начало, стиль может рассматриваться как особого рода поведение писателя — «поведение в письме». Во-вторых, стиль может рассматриваться как отражение реального поведения человека, как нечто неотделимое от поведения писателя в жизни, как проявление единства его природы и его деятельности.

Я сказал — «может рассматриваться», но есть ли необходимость в такого рода рассмотрении стиля писателя как его поведения? Прибавит ли такого рода изучение стиля писателя что-либо су-

ществленное к обычному изучению его произведений? В некоторых случаях такой подход необходим. Я постараюсь показать это на примере литературных произведений Ивана Грозного.

Произведения Грозного принадлежат эпохе, когда индивидуальность уже резко проявлялась у государственных деятелей и в первую очередь у самого Грозного, а индивидуальный стиль писателей еще не был развит и проявлялся очень слабо.¹ Исключение составляет стиль произведений Грозного. Чем это можно объяснить? Ниже я постараюсь показать, что то, что обращает на себя внимание как индивидуальный стиль произведений Грозного, есть прежде всего отражение его индивидуального поведения — властно заявленной им его жизненной позиции.

Для поведения Ивана Грозного в жизни было характерно притворное самоунижение, иногда связанное с лицедейством и переодеванием. Вот несколько фактов.

Когда в 1571 г. крымские гонцы, прибывшие к Грозному после разгрома его войск под Москвой, потребовали у него дань, Грозный «нарядился в сермягу, бусырь да в шубу боранью, и бояря. И послом отказал: „видишь же меня в чем я? Так де меня царь (крымский хан — Д. Л.) зделал! Все де мое царство выпленил и казну пожег, дати мне нечево царю!“»²

В другой раз, издеваясь над литовскими послами, царь надел литовскую шапку на своего шута и велел по-литовски преклонить колено. Когда шут не сумел это сделать, Грозный сам преклонил колено и воскликнул «гойда, гойда!»³

В 1574 г., как указывают летописи, «произволил» царь Иван Васильевич и посадил царем на Москве Симеона Бекбулатовича и царским венцом его венчал, а сам назвался Иваном Московским и вышел из кремля, жил на Петровке; весь свой чин царский отдал Симеону, а сам «ездил просто», как боярин, в оглоблях, и, как приедет к царю Симеону, отсаживается от царева места далеко, вместе с боярами.

До нас сохранился и текст его униженной челобитной Симеону Бекбулатовичу от 30 октября 1575 г., в которой он просит разрешения «перебраться людишек».⁴

В переодеваниях Грозного была заложена своеобразная знаковая система. Можно поверить Исааку Массе, когда он пишет о

¹ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 203 и сл.

² См.: Пискаревский летописец. — В кн.: Материалы по истории СССР. Т. II. Документы по истории XV—XVII вв. М., 1955, с. 80.

³ См.: Theiner And. Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae. Т. II. Romae, 1861, p. 755.

⁴ См.: Послания Ивана Грозного. Подгот. текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. Пер. и коммент. Я. С. Лурье. М.—Л., 1951 (далее ссылки на это издание — в тексте).

Грозном: «Когда он одевал красное — он проливал кровь, черное — тогда бедствие и горе преследовали всех: бросали в воду, душили и грабили людей; а когда он был в белом — повсюду веселились, но не так, как подобает честным христианам».¹

В своих сочинениях Грозный проявляет ту же склонность к «переодеваниям» и лицедейству. То он пишет от имени бояр, то придумывает себе шутовской литературный псевдоним — «Парфений Уродивый»² — и постоянно меняет тон своих посланий: от пышного и велеречивого до издевательски подобострастного и униженного.

Едва ли не наиболее характерной чертой стиля посланий Ивана Грозного является именно этот притворно смиренный тон и просторечные выражения в непосредственном соседстве с пышными и гордыми формулами, церковнославянизмами, учеными цитатами из отцов церкви.

Издеваясь над неродовитостью и незнатностью Стефана Батория и над его притязаниями, Грозный неожиданно принимает по отношению к нему униженный тон, пишет ему со «смирением» и заявляет, что подобно тому, как «Иезекея писал Сенахериму: „се раб твой, господи, Иезекея“, тако же и к тебе к Стефану вещаю: „Се раб твой, господи, Иван! Се раб твой, господи, Иван! Се аз раб твой, господи, Иван!“ Уже ли есмь тебя утешил покорением?»³

Притворяясь смиренным, Грозный каждый раз перенимает особенности того рода писаний, которые характерны для того, чью роль он брался играть. Так, в своей уже упомянутой выше челобитной Симеону Бекбулатовичу Грозный употребляет все наиболее уничижительные самоназвания и выражения, принятые в челобитных царю: «Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу всея Руси Иванец Васильев со своими детишками с Иванцом и с Федорцом, челом бьют...», «А показал бы ты государь милость», «Окажи милость, государь, пожалуй нас!» Соответственно со стилем челобитных уменьшительно и уничижительно навывается все, о чем просится в челобитной: «вотчинишки», «поместышки», «хлебишко» «деньжонки», «рухлядишко». Характерно, что главным содержанием челобитной служит «просьба» Грозного о разрешении ему совершить один из его самых жестоких актов: «перебрать людишек».

¹ Масса Исаак. Краткое известие о Московии в начале XVII в. М., 1937, с. 31.

² Подробнее об этом псевдониме: Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного). — В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972, с. 10—27.

³ Послание Стефану Баторию от 1 октября 1571 г. найдено и опубликовано Даниелем Во (Археографический ежегодник за 1971 г. М., 1972, с. 351—361).

В еще большей мере самоуничижительный тон вкраплен в его гневное послание в Кирилло-Белозерский монастырь, игумену Козьме. Как известно, Грозный собирался — или делал вид, что собирается, — постричься в Кирилло-Белозерском монастыре. В своем послании игумену Козьме он «играет» в чернеца («и мне мнится окаянному, яко исполу есмь чернец»), пародируя монашеское смирение. Послание начинается: «Увы мне грешному! горе мне окаянному! Ох мне скверному! Кто есмь аз на таковую высоту дерзати?» Он называет себя «окайным», «псом смердящим», «грешным и скверным», «нечистым и скверным и душегубцем», причисляет себя к «убогим духом и нищим». Свое послание он определяет как «суесловие». Покаянный и смиренный тон перемежается с яростными, высокомерными и торжественными обличениями монастырских нравов.

Свою игру в смирение Грозный никогда не затягивал. Ему важен был контраст с его реальным положением неограниченного властителя. Притворяясь скромным и униженным, он тем самым издевался над своей жертвой. Он любил неожиданный гнев, неожиданные, внезапные кавни и убийства.¹

Естественно, что на основе этой позиции царя и подданного, безграничного монарха и униженного просителя, грешного инока и духовного наставника — для посланий Грозного характерно чередование церковнославянского языка и разговорного просторечия, иногда переходящего в простую брань.

В своей очень интересной статье «Заметки о языке посланий Ивана Грозного» С. О. Шмидт отмечает: «Иван Грозный отличался редким чутьем языка, и литературный стиль его и словарь во многом зависели от адресата и характера составляемого послания: так, в первой части Послания в Кирилло-Белозерский монастырь и в краткой редакции Первого послания Курбскому особенно много церковнославянских слов, в письме к Васютке Грязному — обилие простонародных выражений, а в посланиях в Польшу постоянно встречаются полонизмы и слова, более всего употребительные в западных областях Российского государства. Знаток приказного делопроизводства, Грозный великолепно умел подражать формам различных документов, восприняв элементы художественности, имевшиеся в деловой письменности».²

Статья С. О. Шмидта включает и некоторое объяснение этой «подражательности» языка и стиля Грозного. С. О. Шмидт пишет: «Из деловой переписки и постановлений, принимаемых в ответ на челобитья, Грозный усвоил, видимо, и распространенную тогда

¹ См. об этом: Веселовский С. Б. Синодик опальных царя Ивана Грозного как исторический источник. — В кн.: Проблемы источниковедения. Сб. III. М.—Л., 1940.

² ТОДРА, 1958, т. XIV, с. 264—265.

манеру ответов на письма. В начале обычно излагалось содержание документа или части документа, на который составлялся ответ или по которому принималось решение. Изложение должно было быть кратким, по возможности близким к тексту, иногда дословно близким... Обычаем повторения в ответных документах отдельных слов или выражений адресата можно объяснить и наличие в некоторых сочинениях Грозного иностранных слов, в частности наличие полонизмов и западноруссизмов в посланиях в Польско-Литовское государство, особенно в послании Стефану Баторию.¹

Наблюдение это чрезвычайно интересно и частично объясняет то разнообразие в языке и стиле посланий Ивана Грозного, которое неоднократно отмечалось исследователями его языка. Однако частичное объяснение это не отменяет другого: зависимости стиля Грозного от его поведения, обусловленного, в частности, актерством Грозного, его своеобразным скоморошеством. На это также отчасти обратил внимание С. О. Шмидт, отметивший воздействие фольклора на язык Грозного: «Сохранились свидетельства об участии Ивана Грозного в народных обрядовых игрищах, о любви его к народным сказкам и песням, о бытовании фольклорных жанров при его дворе... Быть может, под воздействием народных театральных представлений и религиозных празднеств у Грозного и выработалась характерная для него склонность к театральным эффектам».²

Источники неоднократно говорят о том, что Грозный деятельно бранился.³ Брань, включаемая им в его сочинения, была простым перенесением в литературу его поведения в жизни. Характерно при этом, что, как это часто бывает, брань его трафаретна, бранные выражения у него часто повторяются.

На основании одного только Первого послания Грозного Курбскому можно составить довольно полный список его излюбленных ругательств: «батожник», «бедник», «бес», «бесовский», «бесовское злохитрие», «бешеная собака», «влобесное умышление», «влобесовские советники», «влобесное хотение», «влобесовский», «влобесный разум», «окаянный», «паче кала смердяй», «пес», «пес смердящий», «прокаженный», «псово лаяние», «собака», «собацкий», «собацкое умышление», «собацкое собрание», «совесть прокаженных» и пр. Многие из этих выражений встречаются и в других посланиях Грозного, например в его послании в Кирилло-Белозерский монастырь: «окаянный», «скверный», «пес смердя-

¹ ТОДРА, 1958, т. XIV, с. 258—259.

² Там же, с. 260—261.

³ См.: Скрынников Р. Г. Начало опричнины. Л., 1966, с. 188. — Летопись упоминает, что Грозный писал к шведскому королю Эрику XIV «многие бранные и подсмеятельные слова на укоризну его безумию»; Иван Тимофеев в своем «Временнике» говорит, что Грозный был «к ярости удобь подвижен».

щий», «пес злобесный», «бес»; но есть и «дополнительные»: «упырь», «дурак».

В целом надо сказать, что ругательства составляют в языке Грозного наиболее устойчивую и характерную для его языка лексическую группу.¹

Неожиданный набор ругательств мы находим только в его послании Полубенскому. После полного своего царского титула Грозный сообщает, кому он направляет свое послание: «нашего княжества Литовского дворянину думному и князю Олександру Ивановичу Полубенскому: дуде, пицали, самаре, разладе, нефирю (то все дудино племя!)». Перед нами в данном случае брань импровизированная. Полубенский «обзывается» всевозможными музыкальными инструментами («дудино племя»), очевидно, применявшимися скоморохами. Употребление небранных слов в качестве бранных сравнений обычно имеет неустойчивый характер и несет обиду в самом образе, а не в слове.²

Как у многих эмоциональных писателей, стиль Грозного сохранял следы как бы «устного» мышления. Он писал, как говорил. Возможно, он диктовал свои послания. Отсюда не только следы устной речи в его писаниях, но и характерное для устной речи

¹ См. о бранных выражениях Грозного очень интересные наблюдения в уже цитированной статье С. О. Шмидта (с. 261—264).

² По поводу этого места в моей работе А. М. Панченко, читавший ее в рукописи, пишет мне в письме следующее (привожу его письмо с сокращениями): «Слова, входящие в „Дудино племя“, употреблялись как мирские имена. Всего любопытнее, что почти весь этот набор имен встречается в семье Квашниных (данные далее взяты из кн.: С. Б. Веселовский. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии. М., 1974): „Дуда Василий Родионович Квашнин... первая половина XV в., от него Дудины“ (с. 103); „Пицаль Иван Родионович Квашнин“ (с. 246); „Самара Степан Родионович Квашнин... от него Самарины“ (с. 278). Это все — братья, от них пошел весь Квашнин род — Дудины, Невежины, Квашнины-Самарины и пр. Весь этот род пострадал от опал и казней (см. раздел „Род Квашниных“ в кн.: С. Б. Веселовский. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, с. 267). Любопытно, что опала „дудина племени“ (т. е. Квашниных) как-то связана с походом А. Полубенского на Изборск... Кроме того, размышляя над бранью Грозного в послании к Полубенскому, я вспомнил об обычае давать в одной семье имена одного семантического поля. См. об этом в предисловии к „Ономастикону“: Степан Пирог и Иван Оладьин (XVI в., род Плохого), „в роде муромских вотчинников Кравковых у Сумы Васильевича (1595 г.) сыновья Осип... и Мешок Сумины, а у Осипа Сумина сын Матвей Карман“ (с. 5); „У новгородского помещика Ивана Линя, жившего в середине XV в., были сыновья Андрей Сом... и Окунь Ивановичи“ (с. 6). Видимо, Грозный, браня Полубенского, хотел „излить“ одновременно и связанный с ним (вправду или нет — это другое дело) Квашнин род. Царь хорошо знал генеалогию и со свойственной ему живостью ума заметил, что среди мирских имен основоположников этого рода есть три „музыкальных“ — Дуда, Самара и Пицаль, пригодных для брани (дескать, носители их — скоморохи)... Все это, как кажется, может служить иллюстрацией к Вашей мысли, изложенной на следующей странице: „За его (царя) писаниями всегда стоит реальность: реальная власть, реальная жестокость, реальная насмешка. Он не только пишет, но действует... Он мучитель в жизни и в своих писаниях“».

многословие, частые повторения мыслей и выражений, отступления и неожиданные переходы от одной темы к другой, вопросы и восклицания, постоянные обращения к читателю как к слушателю. Он держит читателя «на коротком приводе» и то обращается к нему как к равному или даже к высшему, а то стремится подавить его своей эрудицией, своим высоким положением, своей родо-витостью, своим могуществом и т. д.

Грозный ведет себя в своих посланиях совершенно так, как в жизни. В посланиях у него сказывается не столько манера писать, сколько манера себя держать с собеседником. За его писаниями всегда стоит реальность: реальная власть, реальная жестокость, реальная насмешка. Он не только пишет, но действует: способен привести в исполнение свои угрозы, сменить гнев на милость или милость на гнев.

Его послания гипнотизируют читателя всеми этими своими сторонами, и многословие их — не столько простая болтливость, сколько прием, которым он завораживает и заколдовывает читателя, эмоционально на него воздействует, угнетает или расслабляет. Он мучитель в жизни и в своих писаниях, действующий в них так же, как актер, с элементами древнерусского скоморошества.

В своих посланиях Грозный постоянно играет какую-либо роль. От этого стиль его посланий очень разнообразен.

Как известно, Грозный любил вступать в устные диспуты — в диспуты о вере или по дипломатическим вопросам — с равными себе или со своими жертвами. Он стремился обосновывать свои поступки, убеждать и ижеваться, торжествовать в спорах. Устные приемы споров Грозный переносил и в свои произведения.

К числу излюбленных приемов Грозного-спорщика следует причислить постоянные иронические вопросы, с которыми он обращался к своим противникам. «Ино, се ли храбрость, еже служба ставити в опалу?» (Первое послание Курбскому); «Се ли убо пресветлая победа и одоление преславно?» (там же); «али ты чаял, что таково ж в Крыму, как у меня, стоячи за кушаньем шутити?» (Послание Василию Грязному). И т. д.

Некоторые из речей царя, занесенные в летопись, сохраняют те же характерные для Грозного иронические вопросы: «А вы, Захарьины, чего испужалися? Али чаете, бояре вас пощадят? Вы от бояр первыя мертвцы будете!»; «И яв с вами говорити много не могу, а вы свои души забыли, а нам и нашим детям служити не хотите... и коли мы вам ненадобны, и то на ваших душах...».¹ И пр.

Ирония в самых различных ее формах типична для поведения Грозного в жизни. Когда, например, Никита Казаринов Голохва-

¹ Полное собрание русских летописей. Т. XIII, ч. II. СПб., 1906, с. 525.

стов постригся с сыном в монахи, а затем принял схиму («ангельский чин»), Грозный казнил его, сказав, по словам Андрея Курбского: «Он... ангел: подобает ему на небо влетети».¹

Диктуя или как бы записывая свою устную речь, Грозный очень конкретно представлял себе своего противника. Поэтому в его посланиях присутствует скрытый диалог. Он как бы повторяет вслед за своим противником его аргументы, а затем их разбивает и торжествует победу, иронизируя, насмехаясь или отмечая, что аргументация противника и сам противник достойны только смеха: «тем же убо смеху подлежит сие» (Первое послание Курбскому), «и аще убо, подобно тебе, хто смеху быти глаголет, еже попу повиноватися?» (там же), «а что писал еси о брате своем Ирике короле, будто нам его для было с тобою война начати, и то смеху подобно» (Второе послание шведскому королю Иоганну III); «Оле смеха достойно житие наше!» (Послание в Кирилло-Белозерский монастырь), «Сего ради смеху бываем и поганым» (там же). И т. д.

Высмеять означало для Грозного уничтожить противника духовно. Вот почему в его сочинениях так часто противник опровергается тем, что его положение объявляется смешным.

В своих скрытых диалогах Грозный показывает высокую степень актерского мастерства. Он не только ясно передает все возражения противника, но и как бы переселяется в его положение, учитывает его характер. Разумеется, он упрощает и превращает в гротеск аргументы противника, но при этом остается все же в пределах возможного, вероятного.

Этот скрытый диалог есть и в посланиях к Курбскому, и в послании к Грязному, и в послании Полубенскому, и во многих других случаях.

Воображаемые возражения противника скрыты в форме вопросов, которые Грозный задает как бы от лица своего противника. Особенно характерно в этом отношении Второе послание Грозного к Курбскому. Аргументация Курбского, выдвинутая им в его послании к Грозному, развивается и расширяется Грозным в форме вопросов, которые трудно назвать «риторическими», — настолько они связаны с личностью и психологией его противника. «Писал еси, что яв разтлен разумом, яко ж ни в явыцех имянуемо, и я таки тебя судию и поставлю с собою: вы ли разтленны, или яв? Что яв хотел вами владети, а вы не хотели под моею властью

¹ Русская историческая библиотека. Т. XXXI. СПб., 1914, с. 308. — Ср. в Повести о начале Псковско-Печерского монастыря аналогичные «шутки» о казни Грозным игумена Корнилия: «от тленнаго сего жития земным царем предпослан к небесному царю в вечное жилище» (Повесть о начале и основании Печерского монастыря, взята из древних летописцев, обретающихся в книгохранильнице онаго монастыря. М., 1831, л. 4 об.). Не исключена возможность, что сарказм этой записи в какой-то мере восходит к словам, сказанным самим убийцей — Грозным.

быти, и яз за то на вас опалялся? Или вы равлнены, что не токмо похотёсте повйныи мне быти и послушны, но и мною владёте, и всю власть с меня снёте, и сами государилися, как хотели, а с меня есте государство сняли: словом яз был государь, а делом ничего не владел!» Далее следует описание жалкого положения Грозного под опекою бояр. Он пишет о всем, что причинили ему бояре, в частности о том, как его разлучили с молодой женой, и тут же предлагает смелое возражение от лица своих противников: будто бы он изменял своей жене. Он оправдывается своей человеческой природой и переходит в контрнападение, напоминая Курбскому какую-то компрометирующую его историю со стрелецкой женой: «А с женою вы меня про что разлучили? Только бы у меня не отняли юницы моя, ино бы Кроновы жертвы не было. А будет молвишь, что яз о том не терпел и чистоты не сохранил, — ино вси есмя человецы. Ты чево для понял стрелецкую жену?» Спор с Курбским переходит в воспоминание старых обид, в обличение его поведения и в хвастовство своими победами в Литве, заставившими Курбского бежать от него еще дальше: «И где еси хотел успокоен быти от всех твоих трудов, в Волмере, и тут на покой твой бог нас принес; а мы тут, в божиею волею сугнали, и ты тогда дальноконее поехал». В приведенном пассаже замечательно это выражение «на покой твой бог нас принес»: оно как бы повторяет с досадой сказанное Курбским, разве что Курбский мог сказать «черт» вместо «бог».

Итак, в посланиях Грозного мы встречаемся с замечательной способностью Грозного к художественному перевоплощению, к умению менять стиль изложения, подделываясь под избранную им позицию (униженного челобитчика, смиренного черноризца, обиженного царя), принимать обличие вымышленного автора — Парфения Уродивого — или живо представлять себе своего противника, писать от имени бояр. Поразительна и его способность к скрытому диалогу, при котором воображаемые возражения противника маскируются задаваемыми себе вопросами, переизлагаемыми аргументами.

Ничего даже отдаленно похожего мы не находим во всей древней русской литературе. Древняя русская литература не знает стилизации. Подражания сводились только к заимствованиям и повторениям своего источника.¹ О том, насколько несовершенными были попытки воспроизвести характер своего источника, можно судить по подложной переписке Грозного с турецким султаном.²

¹ См.: Лихачев Д. С. Niestyilizacyjne násladownictwo w literaturze staroruskiej — Zagadnienia rodzajów literackich. Łódź, 1965, t. 8, zesz. I, s. 19—40.

² См.: Каган М. Д. Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. — ТОДРЛ, 1957, т. XIII, с. 247—272. — Переписка носит бранный характер, но при этом стиль письма Грозного не отличается от стиля письма турецкого султана.

Чем же объяснить в таком случае подражательные способности Грозного как писателя? Все дело, как мне представляется, в том, что сочинения Грозного были органической частью его поведения. Он «вел себя» в своих посланиях совершенно так же, как в жизни, писал так, как говорил, обращался в посланиях к своим противникам так, будто бы они были непосредственно перед ним, в своих сочинениях с удивительной непосредственностью высказывая свой характер, свои способности к изображению и преобразению в то лицо, от имени которого он писал, свою склонность дразнить и передразнивать, издеваться и насмехаться.

Вместе с тем многие из произведений Грозного могут быть поняты только в определенной реальной жизненной ситуации, в связи с которой они были написаны. Так, например, послание Ивана Грозного Васютке Грязнóму продолжает тот тон веселой шутки, который был принят между ними за столом, но в совершенно иной для Грязнóго обстановке (Грязнóй был в плену, и ему могла грозить смерть), благодаря которой шуточный тон Ивана Грозного обращался в зловещую иронию. Эту иронию еще больше подчеркивает то обстоятельство, что письмо Грозного написано в ответ на униженное и просительное письмо Васютки Грязнóго. Иван Грозный шутит с человеком, которому решительно отказывает в просьбе.

Таких примеров, в которых истинный стиль произведений Грозного обнаруживается только при учете его реальных поступков, очень много. Сопроводить казнь шуткой, отказ шуткой, в шуточной форме просить шутовского царя Симеона совершить одну из самых крупных массовых казней — «перебрать людишек» — все это, конечно, не столько стиль произведений, сколько стиль поведения, при котором произведение — только часть создаваемой, а иногда и разыгрываемой жизненной ситуации.

Резко выраженные особенности стиля Грозного, его эмоциональность и возбудимость, резкие переходы от пышной церковнославянской речи к грубому просторечию идут не столько от усвоенной им литературной школы, литературной традиции,¹ сколько от его характера и являются частью его поведения. Они несут в себе не столько элементы литературной традиции, сколько традиции скоморошества.

РАЗДВОЕНИЕ СМЕХОВОГО МИРА

Существование смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое — не соответствующее, в высоком — низкое, в духов-

¹ Литературные традиции в стиле произведений Ивана Грозного требуют особого рассмотрения и выявления.

ном — материальное, в торжественном — будничное, в обнадеживающем — разочаровывающее. Смех делит мир надвое, создает бесконечное количество двойников, создает смеховую «тень» действительности, раскалывает эту действительность.

Эта «смеховая работа» имеет и свою инерцию. Смеющийся не склонен останавливаться в своем смехе. Характерна в этом отношении типично русская форма смеха — балагурство, о котором я уже писал выше (с. 356 и сл.). Плохо, если тот, кто взялся балагурить, остановился на первой своей шутке. Балагур как бы принимает на себя обязанность балагура, он берется не прерывать своего балагурства в течение всего вечера, всей свадьбы, всей встречи. Он должен выдержать свою роль балагура как можно дольше и «непрерывнее». В конце концов за ним устанавливается репутация балагура, и от него постоянно ждут шуток; ему стремятся подбросить «горючий» материал для его шуток. Реплики слушающих имеют большое значение в «смеховой работе» балагура. Балагур становится как бы актером в театре, где играют и сами зрители, подыгрывают во всяком случае.

Стремление к непрерывности характеризует не только «смеховую работу» балагура, но и автора смеховых произведений. Автор строит свое повествование как непрекращающееся опрокидывание в смеховой мир всего сущего, непрерывное смеховое дублирование происходящего, описываемого, рассказываемого. Создается «эстафета смеха». Это характерно для всякого «антипроизведения»: для антимолитв (смехового «Отче наш», «смешного икоса» безумному попу Саве и пр.), для антилечебников («Лечебника, како лечить иноземцев»), антисудного списка («Повесть о Ерше») и пр. На один стержень, на один сюжет нанизывается сплошное его смеховое опрокидывание, хотя в каждом смеховом произведении смеховая дублировка имеет свои особенности.

В отличие от простого балагурства, смеховое литературное произведение имеет тенденцию к единству смехового образа: либо кабак изображается как церковь, либо монастырь как кабак, либо воровство как церковная служба, и т. п. Это — представление одного в виде другого, служащее смеховому снижению. В смеховой антимолитве дублируется молитва, которую читающие или слушающие знают наизусть, и поэтому ее нет смысла вводить в текст; в «Послании дворителю недругу» всякое предложение и всякая просьба получает тут же смеховое объяснение и смеховое разрешение. В «Сказании о крестьянском сыне» «бинарные» возгласы вора, обкрадывающего ночью крестьянина. Первая половина каждого возгласа — цитата из церковной службы или из священного писания, вторая — смеховое опознание первой. «Отверзитеся, хляби небесныя, а нам врата крестьянская»; «Взыде Иисус на гору Фаворскую со ученики своими, а я на двор крестьянский с товарищи своими»; «Прикоснулся Фома за ребро Христово, а я у крестьянские

клетки за угол»; «Ввыде Иисус на гору Елеонскую помолитися, а я на клеть крестьянскую».

Когда вор начинает разбирать кровлю на клетки, он произносит: «Простирали небо, яко кожу, а я крестьянскую простираю кровлю». Спускаясь на веревке в клеть, он говорит: «Сниде царь Соломон во ад и сниде Иона во чрево китово, а я в клеть крестьянскую». Обходя клеть, вор говорит: «Обыду олтарь твои, господи». Увидев кнут, комментирует: «Господи, страха твоего не убоюся, а грех и злыя дела безпрестанно». Выбрав все в крестьянском ларце, вор произносит священные слова: «Твоя от твоих тебе приносяще о всех и за вся». Найдя у крестьянской жены «убрус» — платок, стал тем платком опоясываться и говорит: «Препоясывался Иисус лентием, а я крестьянские жены убрусом».

Надевая красные сапоги, вор говорит: «Раб божий Иван в седалия, а я обуваюсь в новые сапоги крестьянские».¹

Священными словами вор комментирует все свои действия до конца, пока он не уходит из дома; тем самым воровство противопоставлено священной службе.

В «Росписи о приданом» раздвоение касается только осмеиваемого мира. Сам смеховой мир как бы удвоен. Это сказывается в двойном построении фраз, в разбивке каждого стиха как бы на две половины:

Липовые два котла, да и те згорели до тла.
Сосновой кувшин да везовое блюдо в шесть аршин.
Дюжина тарелок бумажных да две солонки фантажных.
Парусинная кострюлька да табашная люлька.

Дехтярной шандал да помойной жбан.
Щаной деревянной горшок да с табаком свиной рожьок.
Сито с обечайкой да веник с шайкой.

Привычка к смеховому двоению мира приводит к тому, что даже автор смехового произведения указывается двойной — кот и кошка (Русская сатира, с. 127):

А вапись писали кот да кошка
в серую субботу, в соловый четверк,
в желтой пяток, канун Серпуховского заговенья,
Росписи слава, попу каровой сала.

Смеховой мир является результатом смехового раздвоения мира и в свою очередь может двоиться во всех своих проявлениях. Чтобы быть смешным, надо двоиться, повторяться.

«Смеховая работа» по раздвоению мира действительности и смеховой тени действительности (смехового мира) не знает пределов.

¹ Русская демократическая сатира XVII века. Подгот. текстов, статья и коммент. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1954, с. 110—113 (далее ссылки — в тексте: Русская сатира).

Обе половины могут быть равны, но могут быть и неравными: вопрос — ответ, загадка — разгадка. В этом раздвоении мира — мира и без того сниженного, смехового — происходит его еще большее снижение, подчеркивание его бессмысленности, «глупости». Смех делит мир, создает бесчисленные пары, дублирует явления и объекты и тем самым «механизирует» и оглушает мир.

* * *

Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий — не к простому карнавалу, а к тематическому действию, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало. Он породил даже такие апокалиптические явления, как кромешный мир опричнины. Опричнина Грозного была только порождена смеховым началом, в дальнейшем она утратила его полностью. Дело в том, что смеховой мир всегда балансирует на грани своего исчезновения. Он не может оставаться неподвижным. Он весь в движении. Смеховой мир существует только в смеховой работе. Шутку нельзя повторять; она не может застыть, она не имеет длительности. Тот или иной смеховой мир, становясь действительностью, неизбежно перестает быть смешным. Поэтому смеховой мир, чтобы сохраниться, имеет тенденцию в свою очередь делиться надвое. Это раздвоение смехового мира связано с самой сутью средневековой поэтики.

Как мне уже приходилось писать,¹ одно из своеобразнейших явлений средневековой поэтики — стилистическая симметрия. Стилистическая симметрия восходит к поэтике Библии, в частности псалмов.

Вот примеры стилистической симметрии:

«Изми́й мя от враг моих, — и от всташих на мя отъими мя».
«Избави мя от творящих беззаконье, — и от мужа
крови спаси мя».

В обеих частях каждого из этих примеров говорится об одном и том же, но в разных выражениях, в различных образах. В сопоставлении эти различия уничтожают друг друга, и остается только их самая общая и абстрактная идея.

Стилистическую симметрию нельзя смешивать с художественным параллелизмом, распространенным и в фольклоре, и в новой поэзии. Параллелизм создает конкретный образ. Он способствует конкретному восприятию излагаемого. Стилистическая симметрия, напротив, имеет целью художественное абстрагирование, столь важное в создании возвышенного мира церковной литературы в средние века. Абстрагирование — неременный участник высокого

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 185—192.

стиля литературы, мира духовного. Абстрагирование — это возвышение мира, вскрытие в мире его «вечных» основ, его духовной сущности, освобождение мира от материальности, от всего временного, единичного, конкретного. Это «дематериализация» мира.

Абстрагирование также имеет свою инерцию. Оно не может ограничиться одним каким-то явлением, одним предметом или объектом. Художник средневековья, вступив на путь абстрагирования и вскрытия в мире его духовного начала, стремится сделать это возможно полнее, последовательнее, «непрерывнее». За одним симметрическим построением следует второе, за вторым третье и т. д. Правда, такая «эстафета» стилистических симметрий не бывает долгой: подыскание стилистических симметрий — нелегкое дело.

Итак, абстрагирование создает свой возвышенный духовный двойник действительности, мир максимально «серьезный», мир, целиком подчиняющийся «литературному этикету»,¹ мир, не допускающий не только смеха, но и улыбки, мир священный, окруженный благоговением.

Смеховой мир в еще большей мере, чем действительность, противостоит этому духовному миру, строящемуся путями абстрагирования. Смеховой мир — это мир «низовой», мир материальный, мир, обнаруживающий за ширмой действительности ее бедность, наготу, глупость, «механичность», отсутствие смысла и значения, разрушающий всю «знаковую систему», созданную традицией.

Если мир, созданный абстрагированием, — это мир духовной, церковной «сверхкультуры», то смеховой мир — это находящийся на противоположном полюсе мир антикультуры, созданный путем смехового снижения.

Если в абстрагировании огромную роль играет стилистическая симметрия, то в смеховой конкретизации мира — его смеховое раздвоение. Раздвоение смехового мира — это смеховая аналогия стилистической симметрии. И тут и там раздвоение мира: в стилистической симметрии — с целью разрушения материальности и уничтожения конкретности мира, в смеховом раздвоении мира — с целью подчеркивания его материальности, бессмысленности, а также роковой предрешенности, неизбежности (например, невозможности человеку вырваться из оков нищеты, из-под власти горя, избавиться от социальной зависимости и т. д.)

Формы раздвоения смехового мира очень разнообразны. Одна из них — появление смеховых двойников. Два комических персонажа в сущности одинаковы. Они похожи друг на друга, делают одно и то же, претерпевают сходные бедствия. Они неразлучны. По существу это один персонаж в двух лицах. Таковы Фома и

¹ О «литературном этикете» см.: там же, с. 95—122.

Захотелось им, двум братьям, к обедне идти:
 Ерема вшел в церковь, Фома в олтарь,
 Ерема крестится, Фома кланяется,
 Ерема стал на крилос, Фома на другой,
 Ерема запел, а Фома завопил.

Обоих их выгоняют из церкви:

Ерему в шею, Фому в толчки,
 Ерема в двери, а Фома в окно,
 Ерема ушел, а Фома убежал.

В сущности, тема двойничества и двойников начинается в русской литературе именно в «Повести о Фоме и Ереме». Эта тема всегда связана с темой судьбы, роковой предопределенности жизни, преследования человека роком. Эта тема в той же ситуации звучит и в «Повести о Горе Злочастии», где Горе — роковой двойник молодца. Разумеется, и в данном случае, зародившись в недрах смехового мира, тема рокового двойника уже в «Повести о Горе Злочастии» становится темой трагической. Именно в этом последнем аспекте она выступит впоследствии у Гоголя («Нос»), Достоевского («Двойник» и др.), Андрея Белого («Петербург») и т. д.

* * *

Смеховое раздвоение мира — мира действительности и мира смехового — требует своей маркированности. Оно не всегда сразу заметно, и поэтому его необходимо подчеркнуть, внешне отметить, тем более что всякого рода внешние отметки подчеркивают смеховую, чисто внешнюю сущность сообщаемого. Смех — всегда смех над наружным, кажущимся, механическим.

Поэтому в смеховых произведениях часто играет огромную роль грамматическое или звуковое сходство тех двух частей, на которые распадается изложение. Внешнее сходство обеих частей еще более подчеркивает как бы марионеточный, «петрушечный» характер смехового мира. Обе части строятся синтаксически сходно, хотя синтаксическое повторение редко бывает полным повторением, счет слогов и слов в обеих частях тоже бывает разным. Одинаковым бывает в обеих частях смехового повторения положение подлежащего и сказуемого.

См., например, «Послание дворительное недругу» (Русская сатира, с. 37):

И еще тебе, господине, добро доспею, — ехати к тебе не смею.
 Живеш ты, господине, вкупе, — а толчеш в ступе.
 И то завернется у тебя в пупе, — потому что ты добре
 опалчив вкруте.
 И яз твоего величества не боюс — и вперед тебе пригожус.
 Да велел ты, господине, взяти ржи — и ты, господине,
 не учини в ней лжи.

Звуковых соответствий, которые нельзя признать рифмами, но скорей смеховыми «недослышками», довольно много в «стихотворном» варианте «Сказания о ерше» (там же, с. 18):

пришел Богдан да ерша бог дал,
 пришел Иван, ерша поймал,
 пришел Устин да ерша упустил,
 пришел Спирия да на Устина стырил,
 пришел Иван да опять ерша поймал,
 пришел Давид да начал ерша давить,
 пришел Андрей да ерша в гузна огрел,
 пришел Потап, почал ерша топтать,
 ехал Алешка на колесах да взвалил ерша на колеса;
 пришел Акины, ерша в клеть кинул,
 пришел сусед да кинул ерша в сусек,
 пришел Антроп да повесил ерша на строп...

Если значения концов близки между собой, то эта смысловая близость может полностью заменить необходимость в звуковой близости. Ср. в «Росписи о приданом» (там же, с. 124):

А как хозяин станет есть,
 так не за чем сесть,
 жена в стол, а муж под стол,
 жена не ела, а муж не обедал.

Эту своеобразную рифму смысла видим мы и в «Сказании о попе Саве и о великой его славе» (там же, с. 71):

Да прости ты, попадья, слово твое сбылося,
 уже и приставы приволоклися,
 и яко пса обыдоша мя ныне, только не сыскать
 было им меня во веки.

Или:

Мне ночесь спалось, да много виделось...

Когда построение раешного стиха ясно, оно может быть частично нарушено дополнением во второй части. Ср. в «Сказании о ерше» (там же, с. 19):

Пришел Ульян: «Да еще, молодец, я не пьян, о чем деретесь?»
 Пришел Яков да адин ерша смякал, а сам и ушел.

Надо при этом иметь в виду, что этой смысловой рифмой может служить не одно слово, а целое предложение. Например, в «Послании дворянина дворянину»:

А я тебе, государю моему, преступя страх,
 из глубины возвах, имя господине призвах...¹

«Преступя страх» является смеховым соответствием к «возвах» и «призвах».

¹ Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962, с. 118.

В целом следует сказать, что «смеховое эхо» давало дополнительный смеховой материал, служа тому же смеховому двоянию мира.

Пришедшая на смену «смеховому эху» стихотворная рифма долго несла в себе эту смеховую стихию. Лирическая поэзия включала в себя рифму с большой осторожностью, стремясь избежать любых смеховых сочетаний. Зато стихи с ярко выраженной рифмой были по преимуществу в тех жанрах, которые сохраняли элемент шуточности: стихотворные послания, эпистолии, прошения, посвящения, жалобы, предисловия к сборникам, оглавления, поучения детям («Виршевой Домострой»), поиски покровительства и т. д. Рифма отчасти воспринималась как шутка, фокус, что-то не очень серьезное, хотя иногда и «хитрое».

БУНТ КРОМЕШНОГО МИРА

Кромешный мир, антимир не всегда является миром смеховым. Он не во всех случаях несет в себе смеховое начало и не всегда разоблачает действительный, существующий мир, мир своего рода житейского благополучия. Когда летописец рассказывает под 1071 г. о верованиях белозерских волхвов, он изображает их представления о вселенной как своего рода смеховой антимир. Согласно представлениям волхвов, бог сотворил человека, когда мылся в бане (как и кабак, баня — символ антимира), из ветошки, мочалки (мочала, ветошка, как и береста, лыко — это один из смеховых «антиматериалов»), которую он бросил на землю; бог этот — «Антихрист» (т. е. в данном случае «антибог» — дьявол), и сидит он в бездне.

Эта картина мира служит возвеличению христианских представлений и разоблачает волхвов, их ложь. И это мир, конечно, смеховой, но этот смеховой антимир в данном случае служит только возвеличению мира «настоящего», «истинного» — мира христианских представлений.

Несколько иное положение в «Слове о полку Игореве». Там тоже говорится о мире, вывернутом наизнанку: «наниче ся години обратиша». Былые победы Руси противостоят печальной современности автора «Слова». Игорь пересел из золотого княжеского седла в кощеево; на реке на Каяле тьма прикрыла свет; по Русской земле простерлись половцы; хула спустилась на хвалу; нужда треснула на волю.

Поражения и несчастья русского народа не становятся, однако, смеховым миром: они реальны, они вызывают сочувствие, а не смех. Но все же в «Слове» постоянно противопоставляется нынешнее поражение и нынешнее несчастье былому благополучию Руси. Не только в «Слове о полку Игореве», но и в «Слове о погибели

Русской Земли», в «Повести о разорении Рязани Батыем» нынешние несчастья Руси, как правило, противопоставляются былой славе Руси, ее могуществу, ее процветанию и славе. Следовательно, нынешние бедствия — это антимир, однако антимир этот не только не «смеховой», но вызывающий острую боль, острое сочувствие. Для того чтобы мир неблагополучия и неупорядоченности стал миром смеховым, он должен обладать известной долей нереальности. Он должен быть миром ложным, фальшивым; в нем должен быть известный элемент чепухи, маскарадности. Он должен быть миром всяческих обнажений (отсюда один из символов антимира — баня), пьяной нелогичности и нестройности (отсюда другой символ антимира — кабаки), нереальности (отсюда смеховые антимаериалы — рогожи, береста, лыко). Поэтому реальные поражения и общественные бедствия не могут быть изображены как смеховой мир.

Тем не менее поражения и несчастья в «Слове о полку Игореве», в «Слове о погибели Русской земли», в «Повести о разорении Рязани Батыем» ощущаются все же как мир вывернутый, и нынешние времена противопоставляются в них былым временам благополучия.

Эта «вывернутость» мира русского поражения ощущалась не только автором «Слова о полку Игореве», но и его далекими читателями в XV в. Идеальный смысл «Задонщины» заключался именно в том, чтобы вернуть миру «Слова о полку Игореве» его благополучие. Все знаки, служившие в «Слове» знаками поражения, в «Задонщине» получают смысл победы. Одни знаки как бы «выворачиваются», изменяются. Солнечное затмение в «Слове», служившее предзнаменованием поражения, в «Задонщине» превращается в яркое сияние солнца — предзнаменование победы. Другие знаки обращаются к другой стороне — на «инишнее» царство Мамай: черные кости, которыми посеяна земля, уже не кости русских, а кости татар и означают татарское поражение; сам див переносится из земли врагов в землю русскую и предвещает гибель татарам, а не русским. «Задонщина» — не подражание «Слову о полку Игореве», а произведение, переворачивающее знаковую систему последнего, обращающее поражение в победу, мир несчастья в мир благополучия: это «ответ» «Слову о полку Игореве», а сама Куликовская победа рассматривается как реванш за поражение на Калке.¹

Два царства остаются, но ни одно из них не является царством смеховым.

Впрочем, в «Задонщине» есть намек на то, что мир поражения, мир татарский — в известной мере мир смешной. В конце «За-

¹ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 203—231.

донщины» говорится о бегстве Мамаю в Кафу, и это бегство несомненно рассчитано на смеховой эффект. Кафинские фряги (итальянцы, жившие в Крыму), напомнив Мамаю о былых победах татар, говорят ему: «А ныне бежишь сам девят в Лукоморье. Не с кем тебе зимы зимовати в поле. Нешто тебя князи русские горазно подчивали, ни князей с тобою нет, ни воевод. Нечто горавдо упилися на поле Куликове, на траве ковыли».¹ Кафинцы, следовательно, указывают на лишенность Мамаю признаков власти, силы, на лишенность символа победы — пира. У него нет ни сильного войска, ни полагающегося ему двора. Это хан без знаков и признаков ханской власти. Поэтому-то он и смешон.

Поражение в «Слове» не выводит Русь и князя Игоря из мира упорядоченного. Трагичность поражения подчеркнута знаками, признаками и предзнаменованиями поражения. Мир поражения «Слова» — мир, остающийся все же по-своему упорядоченным, горе «обставлено» плачем, повествование — знаками, символами и предзнаменованиями поражения. Поражение же Мамаю смешно потому, что оно изображается в обманном образе пира, как своего рода чепуха.

Следовательно, чтобы антимир стал миром смешным, он должен быть еще и неупорядоченным миром, миром спутанных отношений. Он должен быть миром скитаний, неустойчивым, миром всего бывшего, миром ушедшего благополучия, миром со «спутанной знаковой системой», приводящей к появлению чепухи, небылицы, небывальщины. В голом не отличишь признаков принадлежности к тому или иному слою людей. Пьяный ведет себя «без правил». Герой антимира — «беспутный», «непутевый», неожиданный в поступках.

Кромешный мир — смешной сам по себе. Поэтому в произведениях, изображающих этот мир неупорядоченности, нет еще до поры до времени сатирического начала. Пример тому — «Слово» и «Моление» Даниила Заточника. Мир, в котором находится Даниил Заточник, — это мир кромешной неупорядоченности: Заточник лишен положения, средств к существованию, не упорядочена и его семейная жизнь. Он, как трава в «застении», лишен света (мир кромешный — это еще и мир тьмы). Но от несчастий Заточника не становится хуже мир благополучия, в котором живет князь, и Заточник восхваляет князя до небес. «Настоящая», «подлинная» действительность князя не унижена существованием

¹ Повести о Куликовской битве. Издание подготовили М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., 1959, с. 16. — В «Задонщине» перевертывается знаковая система «Слова о полку Игореве»: знаки поражения русских переделываются на знаки победы либо становятся знаками поражения татар. Поэтому те части «Слова», которые не имеют отношения к военной тематике, не получили отражения в «Задонщине». Обратного, т. е. переделывания знаков победы в «Задонщине» в знаки поражения в «Слове», не могло быть.

«ненастоящего», смехового мира Заточника. Заточник не устает возносить хвалы своему князю.

Критика существующих порядков с помощью изображения их как мира вопиющего беспорядка начинается в местных областных летописях. Выше (с. 354) мы уже приводили пример, как в Ермолинской летописи под 1463 г. описываются действия московской администрации в Ярославле как нелепые деяния новоявившихся «чудотворцев».

В Псковской летописи как нелепые, кромешные изображаются московские порядки и в Пскове. В продолжении Погодинского списка в Псковской первой летописи под 1528 г. записано: «И быша по Мисюри дьяки частые, милосердый бог милостив до своего создания, и быша дьяки мудры, а земля пуста; и нача казна великого князя множитися во Пскове, а сами ни один не съехаша поздорову со Пскова к Москви, друг на друга воюя».¹

Не случайно, что первоначально критике подвергается хотя и действительный мир, но все же «другой», чужой: московский в Ярославле и московский в Пскове. Московская система воспринимается как кромешный, «опричный», «инишний» мир в окраинных, вновь присоединяемых провинциях.

В XVI в. при Грозном началось насильственное переустройство всей структуры русской жизни. Для этой «реальной критики» существующих порядков Грозный, склонный к шутовству и скоморошеству в широчайших размерах, реализовал схему «мир — антимир» в разделении всего Московского государства на два мира: земщину и опричнину. Шутовская и жестокая организация кромешников-опричников дезорганизовала и высмеивала земщину: ее «знаковую систему».

Затаянная Грозным опричнина имела игровой, скомороший характер. Опричнина организовывалась как своего рода антимонастырь с монашескими одеждами опричников как антиодеждами, с пьянством как антипостом, со смеховым богослужением, со смеховым чтением самим Грозным отцов церкви о воздержании и посте во время трапез-оргий, со смеховыми разговорами о законе и законности во время пыток и т. д.

Как и во всяком сложном историческом явлении, в опричнине помимо своего «содержания» (исторического значения, причин возникновения и пр.) есть и своя «форма». Грозный как человек средневекового типа любил «театрализовать» свои действия, облекать их в церемониальные или, напротив, грубо нарушающие всякие церемонии формы.

Грозный был своеобразным представителем смеховой стихии Древней Руси. Опричнина, как это показывается даже и самое

¹ Псковские летописи. Вып. 1. Подгот. к печати А. Насонов. М.—Л., 1941, с. 105.

название ее («опричный» или «опришный» — особый, отдельный, сторонний, не принадлежащий к чему-то основному), — это и есть изнаночное, перевертышное царство. Опричный двор напоминал собой шутовской Калязинский монастырь, а нравы этого двора — службу кабаку. Здесь пародировались церковные службы и монастырские нравы, монастырские одежды. Здесь были все чины государства, но особые: свои бояре, казначеи, окольниковы, дворецкие, дьяки, всякие приказные люди, дворяне, дети боярские, стольники, стряпчие, особые жильцы, ключники и надключники, сытники, повара и пр. В Александровской слободе опричники ходили в монашеских одеждах, не будучи монахами, устраивали оргии-службы. Опричина по самой своей идее должна была постоянно противостоять земщине и находиться к ней в оппозиции, враждовать с нею.

Стремление вывернуть действительность, представить ее балаганным миром видим мы и в дипломатических, и в местных посланиях Грозного, полных того самого древнерусского смеха, который легко может быть сопоставлен по характеру господствующим тем и с сатирическими произведениями XVII в., и с «Молением Даниила Заточника».

Грозный направлял смех на самого себя, притворялся изгнанным и обиженным, отрекался от царства, одевался в бедные одежды, что почти равнялось обнажению, плясал под церковные напевы, окружал себя шутовским, «изнаночным», «опришным» двором. Государственная организация, действовавшая в опричнине на обратный манер по отношению к традиционной, приобрела своеобразные и заимствованные из фольклора и литературы издательские формы «критики» существующего. К ним прибавились «действия»: казни, преследования, уничтожение богатств, целых селений и городов как в земщине, так и в опричнине. Грозный не только реализовал смеховую ситуацию, но и опрокинул ее значение, став на сторону кромешного мира, возглавив опричнину. К этому были, очевидно, серьезные основания в самом внутреннем развитии этой схемы, так как в XVII в. мы видим ее осуществление в демократической сатире, в которой автор переходит на сторону кромешного мира.

Перелом в сатирической литературе произошел в «бунташный» XVII век. В XVII в. в демократической литературе опричный и кромешный мир высмеивал, делал нелепой всю «упорядоченную систему» действительности.

Кромешный мир уже никак не мог служить восхвалению действительности, как у Заточника. Соотношение двух миров, когда-то существовавшее в «смеховой литературе», было нарушено. Кромешный мир стал активным, пошел в наступление на мир действительный и демонстрировал неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности. Для

этого уже не требовалось географического или какого-либо иного резкого размежевания. Это не были суждения христиан о язычниках, ярославцев или псковичей о москвичах и московских порядках. Появление письменности в демократической среде содействовало резкому социальному расслоению в обществе и в литературе и позволило демократическому писателю изображать верхний мир как чужой и неупорядоченный. Богатые несправедливы («черт знает, на что деньги берегут»), не знают ценности своего благополучия. Автор переходит на сторону антимира и сам заявляет о себе как о реальной жертве неупорядоченности. Повествование начинается вестись от первого лица: «Ав есмь голоден и холоден, и наг и бос, и всем своим богатством недостаточен».

Автор «Азбуки о голом и небогатом человеке» не просто конструирует свой нелепый и невозможный мир нужды и голода — он показывает, что и сам мир благополучия также нелеп, допуская несправедливость и жестокость по отношению к голому и небогатому человеку.

Эта «критика» мира благополучия стала возможна благодаря тому, что нелепый крошечный мир стал миром действительным, реальным, своим, близким, а мир упорядоченный и благополучный — чужим. Нелепость одного и нелепость другого приобрели разные функции. Мир упорядоченный и благополучный несправедлив, а поэтому вызывает ненависть, мир же бедности — свой, автор на его стороне, пишет от лица голых и небогатых и им сочувствует. «Люди богатые живут славно, а голенких не ссужают, на беду себе деньги копят»; «Есть в людях много добра, да без закладу не верят»; «Есть у людей всево много, денег и платья, только мне не дают»; «Цел бы был дом мой, да богатые вглотали, а родственники разграбили»; «Говорил мне на Москве добрый человек, посулил мне денег взаем, да не дал»; «Шел бы я в гости, да никто меня не зовет»; «Ехал бы на пир, да не примолвят, не поднесут».¹ Ясно, что для автора в равной степени, хотя и по-разному, неприемлемы оба мира: мир благополучия и мир неблагополучия. Благополучный мир неблагополучен своей несправедливостью. Неблагополучный мир, хоть и смешон, все-таки вызывает сочувствие, он свой, и герой его — жертва первого мира.

Два мира русской сатиры в XVII в. не просто противостоят друг другу — они враждебны, но при этом оба мира действительны. Активная сторона — антимир, и во главе этого мира — вымышленный автор, ведущий повествование от первого лица, критикующий мир «упорядоченный».

¹ Русская демократическая сатира XVII века. Подгот. текстов, статья и коммент. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1954, с. 30—36 (далее ссылки — в тексте: Русская сатира).

Поскольку мир нищеты, нагих и голодных людей не был уже миром нереальным и просто неупорядоченным, в нем появились элементы своеобразной системы. Поэтому понадобились знаки для обозначения того, что перед нами мир все-таки неупорядоченный, кромешный: знаки шутки, озорства. Этим знаком в XVII в. стал служить раешный стих или, по крайней мере, спорадически появляющаяся в тексте рифма, заставляющая читателя и слушателя сопоставлять различные смыслы, сталкивать значения.

Знаки смешного не редкость в юмористических текстах. Знаком смешного часто служит особая интонация, с которой произносится шутка, особая мимика,¹ особые жесты, особое поведение смешающего и смеющегося. Знаком шутки может служить сам человек. Шутить легче тому человеку, от которого ожидают шутки, чем тому, к шуткам которого не привыкли. Знаком шутки может служить условная одежда, условный грим (ср. одежда и грим клоуна, особые одеяния скоморохов).

Рифма и особый, условный ритм как знаки шутки ближе всего стоят к тому способу дразнить, который распространен среди детей: дразня, дети часто подбирают «обидные» рифмы к имени того, кого они дразнят, произносят свои дразнилки нараспев, пританцовывая, ритмически повторяя некоторые фразы, выражения, растягивая слова и т. д.

Раешный стих близок к такого рода дразнилкам. Рифмы в раешном стихе имеют «смысловый характер», сопрягая несоединимое, создавая бессмысленные и неупорядоченные сочетания, нелепые сопоставления и ассоциации, т. е. все-таки имея отношение к смыслу, служа выявлению кромешного мира, который теперь уже располагается внутри мира упорядоченного, разрушая его упорядоченность, показывая ложь и бессмысленность окружающего.

Рифма служит знаком ненастоящего, выдуманного, шутовского: «Как у царя вострая сабля, то у Ерша щетина не от большой полтины», «И садится Рак, печатной дьяк, на ременчатой стул, чтобы черт не вздул» (Русская сатира, с. 14). Особенно часты рифмы в конце потешных, сатирических произведений, служа как бы заключительным уверением в выдуманности всего рассказанного, обозначениями шутки.

Древнерусские пародии развили даже совершенно особый род рифмы: рифмы подразумеваемой. Пародия рифмовалась с произведением пародируемым — с теми строками его, которые имелись в виду в пародии. Там, где пародировался не жанр, а определенное произведение, это было вполне возможно и это поддерживало «связь» пародии с пародируемым произведением. Ср.: в «Службе

¹ Ср. своеобразную мимику, с которой произносит свои шутки в «Войне и мире» Толстого русский дипломат в Австрии Билибин.

кабаку» — «Сподоби, господи, вечер сей без побоев допьяна напиться нам» и в Часослове — «Сподоби, господи, в вечер сей без греха сохраниться нам»;¹ или «Егда славнии человецы, в животех искуснии, в разуме за уныние хмелем обвеселяхуся» и в Часослове — «Егда славнии ученицы на умовении вечери просвещахуся» (Очерки, с. 42). Часослов русские люди знали наизусть (по нему учились грамоте), поэтому-то и была возможна эта подразаемаемая рифма.

Итак, вторжение неупорядоченного мира в мир упорядоченный, «нападение» сатиры на упорядоченный мир богатых и благополучных совершалось под знаменами раешной («смысловой» или, вернее, обесмысливающей) рифмы и раешного ритма.

Причиной такого «бунта» явилось не только саморазвитие системы «мир — антимир», но и изменение отношений этого антимира с действительностью: обнищание народных масс в XVII в. было настолько сильным, что антимир стал слишком сильно походить на реальность и не мог восприниматься как антимир. Появление демократической литературы и нагого и голодного автора ее произведений довершило дело. Автор показал неблагополучие благополучия, бессмысленность знакового смысла, обнажал мир одетых. Кромешный мир антикультуры стал изобличителем неправды мира культуры.

Итак, рассматривая с точки зрения диахронии смеховую систему «мир — антимир», мы видим, как постепенно она перестает существовать. Движущей силой изменений внутри этой системы служило изменение отношений этой системы к действительности. Между каждой системой внутри литературы или фольклора и действительностью существует еще одна система взаимоотношений. Изменения действительности приводят к изменению системы отношений действительности к системам, существующим в литературе, а эти последние изменения меняют соотношения внутри литературных и фольклорных систем.

Жизнь сделала кромешный мир (мир антикультуры) слишком похожим на действительный, а в мире упорядоченном показала его фактическую неупорядоченность — несправедливость. И это разрушило всю структуру смеховой культуры Древней Руси. В процессе этого разрушения автор демократических произведений перешел на сторону кромешного мира, стал изобличителем мира благополучия, начал «смеховое наступление» на мир благополучия, чтобы не упустить смеховое начало — под смеховыми знаками рифмы и раешного стиха.

«Бунт» кромешного мира, т. е. постоянное стремление кромешного мира стать «прямым» миром действительности, встречаясь

¹ Андрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.—Л., 1937, с. 43 (далее ссылки — в тексте: Очерки).

с превращением этого «прямого» мира в мир кромешный, ведет к уничтожению смеховой культуры Древней Руси.

Слишком много оказалось кабаков («антицерквей»), где выдавали пропившимся донага пьяницам «гуньки кабацкие», сшитые из ставшего реальным «антиматериала» — рогожи, мир стал неустойчивым, массы людей скитались «меж двор», и т. д.

Своеобразие древнерусской сатиры состоит в том, что создаваемый ею «антимир», изнаночный мир, неожиданно оказывался близко напоминающим реальный мир. В изнаночном мире читатель «вдруг» узнавал тот мир, в котором он живет сам. Реальный мир производил впечатление сугубо нереального, фантастического — и наоборот: антимир становился слишком реальным миром. Подобно тому, как рогоженные одежды оборачивались реальными рогоженными «гуньками кабацкими», которые выдавали в кабаках пропившимся донага пьяницам, чтобы не выпускать их голыми на улицу, — сама гротескная биография «голового и небогатого» молодца в целом оказывалась реальной биографией тысяч скитавшихся «меж двор» молодцев. Голод и нагота стали в XVII в. реальностью для толп обездоленных эксплуатируемых масс.

В этих условиях «смеховая ситуация» становилась грустной реальностью. Сатира переставала быть смешной. Сатира в древнерусской литературе — это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности со смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным.

Смеховой мир, перестав быть смеховым, стал трагическим. Появляется «Повесть о Горе Злочастии»,¹ в котором все «смеховые знаки» настолько близки к действительности, что они уже не несут смеховых функций. Гениальная «Повесть» не смешна, а драматична.

Замечательное произведение это все, казалось бы, соткано из типичных для XVII в. смеховых тем и построено на смеховых приемах. В тематическом отношении «Повесть» очень близка «Азбуке о голом и небогатом человеке», «Росписи о приданом», «Посланию дворителю недругу» и многим другим смеховым произведениям XVII в. Тут «злая немерная нагота и босота» и «безживотие злое», рогоженные одежды (гунька кабацкая) и мотив невозможности уйти от своей судьбы. Существенную роль играет кабак как место «обнажения» и освобождения от всех условностей, место полного равенства. Как в «Азбуке о голом и небогатом человеке», у героя «Повести» не оказывается близких друзей. Все это противопоставлено богатству и порядочности его родителей в прошлом. Он и сам был когда-то богат, но отбился от отца и матери, от своего рода-племени.

¹ Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962, с. 33—44.

В конечном счете, как и в других произведениях «смеховой культуры», бедность и нагота приносят молодцу «Повести» беспечность и веселье:

а и в горе жить —
некручинну быть...

Автор иронизирует над положением молодца:

Житие мне бог дал великое,
ясти-кушати стало нечего,
как не стало деньги ни полуденьги,
так не стало ни друга не полдруга,
род и племя отчитаются,
все друзи прочь отпираются.

Судьба героя «Повести о Горе Злочастии» развивается, казалось бы, в смеховых ситуациях. Молодец — «чадо» богатых и во всех отношениях «благополучных» родителей — уходит от них в мир неблагополучия. Молодец идет к кбстарям и корчемникам и знается у них с «голями кабацкими». «Надежен друг» заывает его на кабацкий двор и заставляет его пить чару веленá вина и запивать ее чашею меда сладкого. Он упивается без памяти и, «где пил, тут и спать ложился». Просыпается он голым:

...сняты с него драгие порты,
чиры и чулочки все поснимано,
рубашка и портки все слуплено,
и вся собина у его ограблена,
а кирпичек положен под буйную его голову,
он накинут гункою кабацкою,
в ногах у него лежат лапотки-отопочки,
в головах мила друга и бливко нет.

Молодец окончательно лишается всякого видимого благополучия, а с ним и оседлости. В рогожной гуньке кабацкой и в лыковых отопочках он отправляется бродить, терпя «скудость и недостатки и нищету последнюю».

В дальнейшем он отказывается от почести, а в царевом кабаке получает и вторичное освобождение от случайно нажитого влата и серебра, пропивает снова свои «животы», скидывает свое платье гостинное (наряд купца) и снова надевает гуньку кабацкую.

Далее с грустной иронией развивается мысль, которая в демократических произведениях Древней Руси служит чисто смеховым целям:

Кабаком то Горе избудется,
да то злое Горе Злочастие останется,
за нагим то Горе не погонится,
да никто к нагому не привяжется,
а нагому-босому шумит розбой.

Сам молодец приходит к заключению:

а и в горе жить —
некручинну быть.

Но автор «Повести» приходит к другому выводу: Горе не оставляет молодца, оно преследует его неотступно.

Как будет молодец на чистом поле,
 а что злое Горе напередь зашло,
 на чистом поле молодца встретило,
 учало над молодцом гратьи,
 что злая ворона над соколом.
 Говорит Горе таково слово:
 «Ты стой, не ушел, доброй молодец!
 Не на час я к тебе, Горе злочастное, привязалось!
 Хошь до смерти с тобою помучуся!
 Не одно я, Горе, еще сродники,
 а вся родня наша добрая,
 все мы гладкие-умильные.
 А кто в семью к нам примешается,
 ино тот между нами замучится,
 такова у нас участь и лутчая.
 Хотя кинься во птицы воздушные,
 хотя в синее море ты пойдешь рыбою,
 а я с тобою пойду под руку под правую».
 Полетел молодец ясным соколом,
 а Горе за ним белым кречатом.
 Молодец полетел сизым голубем,
 а Горе за ним серым ястребом.
 Молодец пошел в поле серым волком,
 а Горе за ним с борзыми выжлецы,
 Молодец стал в поле ковыль-трава,
 а Горе пришло с косою вострою,
 да еще Злочастие над молодцом насмеялося:
 «Быть тебе, травонька, посеченой,
 лежать тебе, травонька, посеченой
 и буйны ветры быть тебе развеяной».

Избавляет молодца от Горя только монастырь, при этом настоящий — не смеховой.

Чтобы подчеркнуть трагический характер «Повести», автор предпосылает ей вступление, где говорит о том, что судьба молодца — судьба всего человечества от Адама и Евы. Тем самым мир неблагополучия объявляется единственным настоящим миром от изгнания Адама и Евы из «святого раю». За преступление Адама и Евы Господь Бог на них разгневался, «положи их в напасти великие», наслал на них «безживотие многое, сопостатные находи, злую немерную наготу и босоту и бесконечную нищету и недостатки последние». Таким образом, «Повесть о Горе Злочастии» — произведение отнюдь не смешное. Это произведение трагическое, диаметрально противоположное всему тому, что может вызывать смех.

Объяснение этому мы находим в утверждении А. Бергсона о разрушении комического под влиянием сочувствия. А. Бергсон указывает «на нечувствительность, сопровождающую обычно

смех... У смеха нет более сильного врага, чем волнение». ¹ Смешить может только то, что не вызывает сочувствия, но судьба молодца вызывала именно сочувствие. Над молодым уже нельзя смеяться так, как смеялись над авторами псковских приписок или над героем «Азбуки о голом и небогатом человеке». Смех, слишком отвечающий действительности, перестает быть смехом. Нагота и босота, голод и кабацкое обнажение оказались реальностью настолько острой, что они перестали смешить, и в «Повести о Горе Злочастии» все они трагичны.

Острая злободневность смеховых произведений XVII в. лишила юмора «Повесть о Горе Злочастии», в которой остались смеховые мотивы без их смеховой функции. Эти мотивы были слишком реальны, чтобы быть смешными.

Голый человек — это была не травестия в XVII в., а реальность. Сама жизнь переводила юмор в серьезный план. За реальностью и точностью деталей исчез смех.

В противоположность смеховым произведениям Древней Руси, где изнаночный мир нереален, нелеп, невозможен, в «Повести о Горе Злочастии» этот традиционно изнаночный мир приобрел отчетливо реальные очертания. Настоящий мир — это мир голода, босоты, кабацкий мир бродяжничества и горя. Поэтому «Повесть о Горе Злочастии» не смешна, а трагична.

* * *

Древнерусская смеховая стихия пережила Древнюю Русь и отчасти проникла в XVIII и XIX в. Проявление древнерусской смеховой стихии — коллегия пьянства и «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор» Петра Великого, действовавший под председательством князя-папы, или всешумнейшего и всешутейшего патриарха московского, кокуйского и всея Яузы, причем характерно, что здесь опять-таки повторялась как бы в опрокинутом виде вся организация церкви и государства. Петр сам сочинил для него регламент, в котором предписывалось поступать во всем обратно тому, как это следовало бы в настоящем мире, и совершать пьянодействия. Здесь были и свои облачения, молитвословия и песнопения. В шествии участвовали ряженые в вывороченных наизнанку, шерстью наружу, шубах — символы древнерусского шутовства.

К этому типу средневекового «государственного смеха» принадлежали и различные маскарады, пародические и шутовские празднества, шутовские шествия, которые любил устраивать Петр и для которых сам часто сочинял программы. Такова была свадьба шута Тургенева в 1695 г., такое же празднество в 1704 г., свадьба

¹ Бергсон А. Смех. — Собр. соч. Т. 5, СПб., 1914, с. 98.

шута Зотова в 1715 г. Он сочинял программу для пятидневного маскарада, происходившего в начале 1722 г. в Москве.

Древнерусский смеховой мир в какой-то мере продолжал жить и в XIX в. Одним из таких пережитков было балагурство балаганных дедов. В этом балагурстве мы видим попытки строить по тем же принципам смеховой мир, но мир этот лишен социальной заостренности демократической смеховой литературы XVII в. Балаганный дед высмеивает свою воображаемую жену, свою свадьбу с ней, свои неудачи — в воровстве, в лотерейной игре, в попытках честно работать цырульником, поваром, даже неудачи в своей работе балаганным дедом. Всюду мы видим те же приемы изображения антимира как мира несчастья, неудачи, что и в древнерусских смеховых произведениях, но с одним существенным отличием: в смеховом мире этом начинает играть заметную роль мелкое воровство и мелкое жульничество. То и другое камуфлируется различными иносказаниями. Полицейский участок изображается как бесплатная баня, полицейские — банщики, порка — банное мытье, прутья — банные веники.

«Приходим мы в баню. Баня-то, баня — высокая. У ворот стоят два часовых в медных шапках. Как я в баню-то вошел да глазом-то окинул, то небо и увидел. Ни полка, ни потолка, только скамейка одна. Есть полки, на котором чорт орехи толоч. Вот, голова, привели двоих парильщиков, да четверых держальщиков. Как положили меня, дружка, не на лавочку, а на скамеечку, как начали парить, с обеих сторон гладить. Вот тут вертелся, насили согрелся. Не сдержал, караул закричал. Банщик-то добрый, денег не просит, охапками веники так и носит.

Как с этой бани сорвался, у ворот с часовыми подрался».¹

Спутанность знаковой системы играет по-прежнему основную роль в изображении антимира. Те же традиционные антиматериалы: рогожи и мочала. Из рогожи шьют одежды, льком балаганный дед спивает свою разваливающуюся жену. Весь нищенский поломанный и изношенный скарб описывается как богатый и добротный:

«Чайник без крышки, без дна, только ручка одна. Из чистого белья два фунта тряпья; одеяло, покрывало, двух подушек вовсе не бывало. Серьги золотые, у Берта на заводе² из меди литые, безо всякого подмеса, девять пудов весу. Бурнус вороньего цвету, передних половинок совсем нету. Взад есть мешок, кисточки на вершок. Берестой наставлен, а зад-то на Невском проспекте за бутылку пива оставлен. Французские платки да мои старые портки, мало ношенные, только были в помойную яму брошенные» (Русская народная драма, с. 131). Все это разыгрывается в балагане в

¹ Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений. Ред., вступ. статья и коммент. П. Н. Беркова. М., 1953, с. 131 (далее ссылки — в тексте: Русская народная драма).

² Имеется в виду петербургский завод Берта.

лотерею. Этими же приемами описываются и гости на «пышной» свадьбе балаганного деда.

«Гостей-то гостей было со всех волостей. Был Герасим, который у нас крыши красил. Был еще важный франт, сапоги в рант, на высоких каблуках, и поганое ведро в руках. Я думал, что придворный повар, а он был француз Гельдант, собачий комендант. Еще были на свадьбе таракан и паук, заморский петух, курица и кошка, старый пономарь Ермошка, лесная лисица да старого попа кобылица» (Русская народная драма, с. 130).

«Роспись о приданом» напоминает описание приданого, которое дает балаганный дед за своей дочерью. По принципу «Лечебника, како лечить иноземцев» построено описание балаганным дедом блюд, подававшихся на свадьбе деда, его запасов и пр.

Искусственное убыстрение процессов всегда вызывает «остаточные явления», которые надолго застревают в развитии. Искусственное убыстрение культурного развития при Петре способствовало тому, что многие характерные черты Древней Руси сохранили свою значимость для XVIII и XIX вв., — тип смеха в их числе.

Однако «остаточные явления» древнерусского смеха в новое время не обладали уже той социальной заостренностью, которой обладал древнерусский смех в XVII в. Балагурство балаганных дедов — это смех ради смеха, лишённое какого бы то ни было сатирического характера шутовство.

ЮМОР ПРОТОПОПА АВВАКУМА

«Смеховой», или «кромешный», мир, построенный скоморохами и вообще шутниками всех разрядов, был продуктом в основном коллективного творчества. Это — коллективный образ и во многом традиционный. «Смеховой мир» был порождением того стремления к генерализации творчества, которое было так характерно для фольклора и древнерусской литературы и которое создавало в них «общие места», «законы», традиционные представления и традиционные способы выражения. Это было подведением осмеиваемого явления под некий, впрочем довольно широкий, смеховой шаблон. Наличие этого «смехового мира» не означало, однако, что юмор весь без остатка сводился только к отнесению в этот «смеховой мир» встретившихся шутнику тех или иных явлений.

При всей своей традиционности средневековый смех обладает и индивидуальными особенностями.¹ Индивидуальные особен-

¹ Отметим, кстати, что в своей превосходной книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965) М. М. Бахтин слабо учитывает свойственные тому или иному автору индивидуальные особенности его смеха.

ности как бы накладываются на общие явления, свойственные эпохе.

В предшествующих главах мы видели некоторые такие индивидуальные отличия (в частности, особенности комического у Грозного), они естественно умножаются и увеличиваются в силу по мере развития личностного начала в культуре вообще. В XVII в. резко своеобразным, индивидуальным юмором обладал протопоп Аввакум. Несомненно, им владела крайняя нетерпимость в религиозных вопросах, но он не был при этом мрачным фанатиком, как его часто воспринимают и изображают.

Юмор Аввакума не был началом посторонним его мировоззрению, неким «добавочным элементом» — пусть даже и очень для него характерным. Если для Ивана Грозного юмор был элементом его поведения, то для протопопа Аввакума юмор был существенной частью его жизненной позиции: его отношением к себе, в первую очередь, и к окружающему его миру — во вторую. Постараюсь объяснить, в чем эта позиция заключалась.

Одним из главных грехов в русском православии считалась гордыня и в особенности сознание своей праведности, непогрешимости, незапятнанности, моральной чистоты. Поэтому таким любимым чтением в Древней Руси были рассказы о «святых грешниках» в патериках и минеях — о грешниках, раскаявшихся и продолжавших осознавать себя грешниками, или о тех, кто совершал подвиги в полной тайне от других, казался другим и считал самого себя величайшим грешником; типичны в этом отношении житие Марии Египетской, житие Алексея Человека Божия и мн. др. Быть презираемым всеми и чувствовать свою греховность самому — считалось одним из величайших подвигов святого.

В рассказе Киево-Печерского патерика об Исакии Затворнике, восходящем к XI в., бесы соблазняют его тем, что имитируют явление ему Христа. Исакий поверил и попал во власть ликующих бесов.

«Повесть о бражнике» XVII в. в сущности говорила о том же. Бражник, явившийся после смерти к вратам рая, посрамляет наиболее чтимых русских святых — апостола Петра, чудотворца Николу-Угодника и других — единственно своим смирением, сознанием своей свойственной всем греховности.¹

Для Аввакума также одной из самых важных проблем была проблема гордыни — гордости своей праведностью, своим мученичеством. Аввакум всем своим традиционным православным существом противостоял греху гордыни, отвращался от любой формы самодовольства и самоудовлетворенности, стремился не допустить в себе мысли о том, что он морально выше других.

¹ «Изборник» (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969, с. 594—596.

В одном из своих писаний Аввакум говорит: «Так мне надобе себя поупасти, чтобы в гордость не войти».¹ Ему во что бы то ни стало надо было выказать свое смирение, убедить не только других, но прежде всего самого себя, в своем ничтожестве, в том, что мучения его — не мучения, что ему легко и просто нести свои страдания, что сам он греховен, жалок и смешон. Отсюда его кроткий смех над самим собой, над своими влечениями, примиряющий смех над своими врагами, соединяющийся с жалостью к ним, как будто бы именно они — его мучители — были на самом деле настоящими мучениками. Это типичный для средневековья смех над самим собой, но смех, приобретающий религиозную функцию, смех очистительный, утверждавший брэнность и ничтожество всего земного сравнительно с ценностями вечного. По-настоящему страшен лишь грех, влекущий за собой неизбежность загробных мук — мук во сто крат более сильных и страшных, чем все возможные мучения в этом мире, перенесенные во имя правого дела христианина.

Смех — не только щит против гордыни, против преувеличения своих заслуг перед Богом, но и против всякого страха. Мученичество изображается Аввакумом как мелкое бытовое явление, как комическая сценка, сами же мученики — ничтожными насекомыми.

«И оттоле и до сего времени непрестанно жгут и палят исповедников Христовых, — пишет Аввакум. — Они, миленькия, ради пресветлыя, и честныя, и страшныя Троицы, несытно пущи в глаза идут. Слово в слово, яко комары или мшицы, елико их больше подавляют, тогда больше в глаза лезут. Так же и русаки бедныя, мучителя дождавши, полками во огонь дерзают за Христа Сына Божия» (Памятники, с. 845).

Юмор смягчает страх мучений. Даже в совете о том, как идти навстречу смерти, Аввакум изображает эту смерть как комическую сцену: «да нарядяся хорошенко во одежду брачную, яко мученик Филипп, медведю в глаза, зашедши, плюнь, да изгрызет, яко мягонкой пирожок» (там же, с. 873).

Комически изображаются как нечто сугубо бытовое, домашнее и сами мучители — «слуги Антихриста»: «А о последнем антихристе не блазнитесь, — еще он, последний чорт, не бывал: нынешния бояре ево комнатныя, ближния дружья, возятя, яко беси, путь ему подстилают, и имя Христово выгоняют» (там же, с. 785).

Ободрение смехом в самый патетический момент смертельной угрозы всегда было сугубо национальным, русским явлением. Спустя столетие Суворов шутками подбадривал своих солдат перед битвой и на тяжелых переходах. И это тоже был «национальный»

¹ Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. I, вып. 1. Л., 1927, стлб. 476 (далее ссылки — в тексте: Памятники).

смех. Сейчас Аввакум поднимает насмех любые здешние страдания, перенесенные во имя старой веры, и в первую очередь свои собственные. Его «Житие» должно было не пугать, а указывать на ничтожность переносимых мук, на ничтожность и тщетность усилий властей запугать сторонников истинной старой веры.

Смех был не только жизненной позицией Аввакума — позицией, которая давала ему силы переносить гонения и муки, — он был и его мировоззрением, утверждавшим призрачность всего существующего в этом мире. «Ныне же (т. е. в этом мире, в мире действительности — Д. Л.) — в зеркале и в гадании, тамо же — со Христом лицом к лицу» (там же, с. 350). Здешний, «нынешний» мир — это и есть мир кромешный, опричный, ненастоящий, мир злой, принадлежащий сатане, противостоящий миру настоящему, миру подлинных ценностей, который ожидает человека за гробом. Мир, захваченный никонианской церковью, никонианскими властями, а за пределами России латинством, — это мир, в котором все вывернуто наизнанку, где самое страшное зло совершается в никонианской церкви, во время евхаристии, где просфора, освященная попом-никонианином, привлекает к себе бесов, служебники с никонианскими «исправлениями» радуют сатану, никонианское пение вызывает на пляску. Кабак, пьянство, человеческие экскременты — все это не сам кромешный мир, а лишь символы никонианской церкви, никонианского богослужения, никонианского причастия. Обращаясь к никонианину, Аввакум пишет: «Чему быть! И в ваходе (т. е. в нужнике — Д. Л.) на столчаке разстели литон¹ да и обедню пой, а свиньи, ядше г...на-те, слушают» (там же, с. 368). Что же настоящего в этом свете? — сама старая вера и страдания, которые несет человек за нее. Смешны усилия никониан причинить страдания, смешна и вера их в то, что страданиями можно заставить человека изменить своей вере. Ничтожна и сила этих страданий, но именно они очищают человека и дают ему уверенность в будущих наградах. «А ты, никонианин, чем похвалишься? — скажи-тко! Антихристом своим нагим разве да огнем, да топором, да виселицею? Богаты вы тем! — знаю я» (там же, с. 366).

Введение Аввакума в книге бесед «на крестоборную ересь никонианскую» начинается со следующего самоуничижительного заявления: «Беседа человека грешна, человека безобразна и безславна, человека не имуща видения, ни доброты, ниже подобия Господня. По истинне реци, яко несть и человек. Но гад есмь или свиния; яко же и она питается рожцы (жмыхами — Д. Л.), тако и я грехами. Рожцы вкус имут в гортани сладость, во чреве же бледкость. Тако и аз, яко юнейши блудный сын, заблудих от

¹ Литон, или илитон, — платок, который кладется на престоле в алтаре под антиминос — платок с частицей мощей на престоле.

дому отца моего, пасяхся со свиниями, еже есть в бесы, питаюся грехми, услаждая плоть, огорчеваяй же душу делы, и словесы, и помыслы влыми» (там же, с. 241).

Почти во всех своих писаниях Аввакуму так или иначе приходилось говорить о претерпеваемых им муках за веру. «Соблазн» ощутить себя мучеником был особенно велик в его автобиографическом «Житии». Надо было, с одной стороны, рассказать своему читателю о своих вытерпленных муках за веру, с другой — показать читателю и представить самому себе эти муки как нечто заурядное, тривиальное, «ненастоящее». Необходимо было в какой-то мере отделить переносимые мучения от своей личности, взглянуть на них сторонним глазом и не ставить себе их в заслугу. Формой такого «отстранения» себя от своих мук и был смех. Не случайно он так часто говорит о себе в третьем лице, особенно когда шутит над собой.¹ Аввакум постоянно трунит над собой и над своими мучениями. Он шутливо описывает переносимые им с женой муки, а заодно смягчает свой гнев на своих мучителей.

Юмор Аввакума был порой очень мягким. Юмор этот пронизывает его «Житие». И он неразрывно связан с отношением Аввакума к себе и к окружающему его миру. Юмор — проявление смирения Аввакума. Юмор служит ему способом изобразить его доброе отношение к окружающим его мучителям, к мучительным обстоятельствам его жизни, смягчить его страдания. Это своеобразный способ примирения с жизнью и, главное, способ изобразить свое смиренное отношение к собственным подвигам, мучениям, страданиям.

При этом шутки Аввакума совершенно просты и лишены какой бы то ни было претензии, нажима. Он никогда не перебарщивает, всегда знает меру в шутках и рассчитывает на то, что читатель поймет его с полуслова. И в этом отношении он уважителен к своему читателю.

Смех Аввакума — это своеобразный «религиозный смех», столь характерный для Древней Руси в целом. Это щит от соблазна гордыни, житейский выход из греха и одновременно проявление доброты к своим мучителям, терпения и смирения. Своих врагов Аввакум полшутливо, полуласково называет «горюны», «бедные», «дурачки», «миленькие» (Жизнеописания, с. 148—150, 161) и предлагает: «Погужити надобно о них, о бедных. Увы, бедные

¹ Аввакум часто называет себя в третьем лице «протопоп Аввакум, бедной горемыка». В этом прозвании, которое он себе дает, есть как бы и улыбка — жалостная, но не очень: «в день века познано будет всеми: потерпим до тех мест» (Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Елифания. М., 1963, с. 140 (далее ссылки — в тексте: Жизнеописания)). Иногда Аввакум поучает самого себя сентенциями вроде следующей: «Любил, протопоп, со славными внатца, люби же и терпети, горемыка, до конца» (там же, с. 152).

никонияня. Погибаете от своего влаго и непокориваго нрава» (там же, с. 168). Никона он иронически называет «друг наш» (там же, с. 146). О своем главном мучителе — Пашкове — он говорит: «Десять лет он меня мучил, или я ево — не знаю; бог розберет в день века» (там же, с. 157—158). Припомнив временное благоволение к себе царя и его бояр, Аввакум пишет: «Видиш, каковы были добры! Да и ныне оне не лихи до меня; дьявол лих до меня, а человеки все до меня добры» (там же, с. 161). Это отношение к своим врагам особенно характерно для его «Жития» — произведения, в котором он главным образом повествовал о своих страданиях от врагов.

Древняя русская литература знала немало этикетных формул авторского смирения. Ими и начинались, и заканчивались многие произведения. Однако Аввакуму как бы мало обычных, традиционных авторских самоуничижений. Самоуничижение для него не дело обычного для средних веков литературного этикета, а действие глубоко религиозного самосознания, нуждающегося в подлинном, а не этикетном самоочищении от греховной гордыни. Поэтому само этикетное самоуничижение, когда им приходится пользоваться Аввакуму, приобретает у него чрезвычайно преувеличенные формы. Аввакум сравнивает себя с свиньей, питающейся «рожцами», и превращает этот образ в конкретную (а не отвлеченную, как обычно в этикетных формулах) бытовую картину.

Типично, что самые трагические сцены приобретают в рассказе Аввакума характер скоморошьей буффонады, в которой персонажи подставляют друг другу подножки и валятся один на другого, как в известной детской игре «куча мала». Привожу полностью одно из таких мест в «Житии» Аввакума, откуда обычно берется в качестве характеристики Аввакума и его протопопы только заключительный диалог: «Таже с Нерчи реки паки навад возвратилися к Русе. Пять недель по льду голому ехали на нартах. Мне под робят и под рухлишко дал (воевода Пашков — Д. Л.) две клячки, а сам и протопопыца брели пеши, убивающесе о лед. Страна варварская; иноземцы немирные; отстать от лошадей не смеем, а за лошедами итти не посеем — голодные и томные люди. Протопопыца бедная бредет-бредет, да и повалится — кольско горавдо! 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 протопопыца кричит: „Что ты, батко, меня задавил?“ Я пришел, — на меня бедная, пеняет, говоря: „Дольго ли муки сея, протопоп, будет?“ И я говорю: „Марковна, до самыя до смерти!“ Она же, вздохня, отвеждала: „Добро, Петровичь, ино еще побредем“» (там же, с. 153).

Юмор Аввакума в писаниях был частью его поведения в жизни. Когда на реке Хилке опрокинуло дощаник, на котором

ехал Аввакум со всеми его чемоданами да сумами, Аввакум рассказывает: «Я, вышед из воды, смеюсь, а люди-те охают, платье мое по кустам развешивая». Воевода Пашков, везший Аввакума, верно определял поведение Аввакума, когда сказал ему при этом случае: «Ты-де над собою делаешь за посмех» (там же, с. 151).

Буффонадой отзывается и сцена, в которой Аввакум описывает спасение им «замотая» Василия, который перед тем чуть было не посадил его на кол. Когда Пашков начал этого Василия преследовать, тот бросился за спасением к Аввакуму, и Аввакум спрятал его у себя в судне: «...спрятал ево, положи на дно в судне, и постелею накиннул, и велел протопопице и дочери лечи на нево. Везде искали, а жены моей с места не тронули, — лишю говорят: „Матушка, опочивай ты, и так ты, государыня, горя натерпелась!“ А я, — простите, бога ради! — лгал в те поры и сказывал: „Нет ево у меня!“ — не хотя ево на смерть выдать» (там же, с. 158). Аввакум вообще очень живо ощущает комичность ситуации, положения, комичность того или иного действия, комичность чьего-либо обличия. В нравоучении «Как нужно жить в вере?» Аввакум рисует великолепную картину того, как ведут себя блудник и блудница: «Ох, ох, безумия! не зрит внутрь души своея наготы и срамоты яко вместо риз благодатных скверनावыми ризы оболчен и помазан блудною тиною и вонею злосмрадною повит. И бес блудной в души на шее седит, кудри бедной разчесывает и ус разправливает посреде народа. Силно хорош, и плюнуть не на ково. А прелюбодейца белилами, румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны niskи, слова гладки, вопросы тихи, ответы мямки; приветы сладки, взгляды благочинны, шествие по пути изрядно, рубаха белая, ризы красныя, сапоги сафьянныя. Как быть, хороша — вторая египтяныня Петефрийна жена, или Самсонова Диалида-блядь. Посмотри-тко, дурка, на душу свою, какова она красна. И ты, кудрявец, чесаная голова! Я отселе вижу в вас: гной и червие в душах ваших кипят...» (Памятники, с. 541—542).

У Аввакума было, как я уже сказал, особое чувство комичности ситуации, комичности действия и характеров, специфическая наблюдательность. Аввакум был своеобразным комедийным режиссером. В своих советах — как вести себя православному «старолюбцу» со священником-никонианином в тех или иных случаях — он дает подробные указания прямо-таки театрального характера. Так, например, в «Ответе о причастии» Аввакум предлагает следующий шуточный выход из положения, когда от «старолюбца» потребуют исповеди и причастия в никонианской церкви: «А исповедатца пошто итти к никониянину? Аще нужда и привлечет тя, и ты с ним в церкви-той сказки сказывай: как лисица у крестьянина куры крада, — прости-де, батюшко, я-де не отгнал; и как собаки

на волков лают, — прости-де, батюшка, я-де в конуру собаки-той не запер. Да он сидя исповедывает, а ты ляг перед ним, да и ноги вверх подыми, да слюны испусти, так он и сам от тебя побежит: черная-де немоч ударила. Простите-су, бога ради, согрешил я пред вами. А што?» (там же, с. 839). Последний вопрос удивителен: Аввакум как бы ищет реакции читателя на свою комическую сцену: выполнима ли она.

Или вот другой шуточный совет (своего рода «режиссерский план») — как обойтись с никонианским священником, если он придет со святой водой святить дом «старолюбца»: «А с водою-тою как он приидет, так ты во вратех-тех яму выкопай, да в ней роженья натычь, так он набрушится тут, да и пропадет. А ты охай, около ево бегая, бытто ненароком. А буде который яму-ту и перелевет, и, в дому том быв, водою-тою намочит, и ты после ево вымети метлою, а робятам-тем вели по-за печью от него спрятаться. А сам в женою ходи тут, и вином ево пой, а сам говори: прости, бачко, ночесь в женою спал и не окачивались, недостойны ко кресту. Он кропит, а ты рожу-ту в угол вороти, или в мошну в те поры полез, да денги ему давай. А жена бы — и она собаку испод лавки в те поры гоняй, да кричи на нея: он ко кресту вовет, а она говори: бачко, недосуг, еде собаку выгоняю, тебя же заест; да осердись на него раба Христова: бачко, какой ты человек, аль по своей попадье не равумеешь, — не время мне. Да как-нибудь, что собаку, стжените ево. А хотя омочит водою-тою, душа [бы] твоя не хотела. Велика-то-су и есть вам нужда-та от них, от лихоманов, мочно внать. Да что же, светы мои, делать?» (там же, с. 840—841).

Перед нами замысел спектакля, который должна дать крестьянская семья никонианскому священнику, вводя его в действие и превращая его в буффонную, скоморошью фигуру с падением в яму и другими комическими положениями, в которые его ввергали обманы, устраиваемые ему мужем и женой крестьянами.

По-режиссерски видел Аввакум и свое изменившееся обличье, когда волосы его были сострижены. «И бороду враги божи отрезали у меня. Чему быть? Вольки то есть, не жалеют овцы! Оборвали, что собаки, один хохол оставили, что у поляка, на льбу (разрядка моя — Д. Л.)» (Жизнеописания, с. 165).

Талант комедийного режиссера виден и во всех его пересказах событий священной истории или в его толкованиях к псалмам. События священной истории он воспринимает как жанровые ситуации. Он перекладывает эти события в комедийные и даже фарсовые сценки. То, что Аввакум рассчитывал именно на смех, показывает прямая трактовка им сцен как смеховых. Вот, например, как восприняла в объяснении Аввакума жена Авраама — Сарра — слова Господа, что у нее родится сын Исаак: «„смех ми Господи сотвори, еже есть: я-де баба лет в 90, како будет се!“»

Господь же рече: „не смейся, будет тако“» (Памятники, с. 346). О смехе в самой Библии нет, разумеется, ни слова.

Комментируя библейские рассказы, Аввакум не только превращает их в своих пересказах в бытовые жанровые картинки, но и сопровождает их своеобразными параллелями из современной ему жизни. Вот как, например, излагается им библейский рассказ о грехопадении Адама и Евы.

«И позавиде дьявол чести и славе Адамли, восхоте у Бога украсти. Вниде во змию, лучшаго зверя, и оболга Бога ко Адаму, рече: завистлив Бог, Адаме, не хоцет вас быти таковых, якоже Сам. Аще вкусите от древа, от него же вам заповеда (запретил — *Д. Л.*), будете яко бови. Адам же отказал, помня заповедь Зиждителю. Змия же, отклоняся от Адама, прииде ко Еве: ноги у нее (у змеи — *Д. Л.*) были и крылье было. Хороший зверь была, красной, докаместь не своровала. И рече Евве теже глаголы, что и Адаму. Она же, послушав змии, приступи ко древу: взем грезнь (ягоду — *Д. Л.*) и озоба (съела, — *Д. Л.*) его, и Адаму даде, понеже древо красно видением и добро в снесь (для еды — *Д. Л.*) смоковь красная, ягоды сладкие, слова междо собою льстивые: оне упиваются, а дьяволь смеется в то время. Увы, невовдержания, увы небрежения Господни заповеди! Оттоле и доднесь творится та же лесь в слабоумных человеках. Потчивают друг друга зелием неразворенным, сиречь зеленым вином продеженным и прочими питии и сладкими брашны (едой — *Д. Л.*). А опосле и посмехают друг друга, упившагося до пьяна, слово в слово, что в раю бывает при дьяволе и при Адаме.

Бытия паки: и вкусиста Адам и Ева от древа, от него же Бог заповеда, и обнажистася. О, миленькие! одеть стало некому; ввел дьявол в беду, а сам и в сторону. Лукавой ховяин накормил и напоил, да и в двора спехнул. Пьяной валяется на улице, ограблен, и никто не помилует. Увы, безумия и тогдашнева и нынешнева!» (там же, с. 669—671).

Стиль поведения Аввакума отчасти (но не полностью) напоминает собой юродство — это стиль, в котором Аввакум всячески унижает и умаляет себя, творит себя бесчестным, глупым.

На судившем его соборе, когда Аввакум отошел к дверям и «набок повалился», чтобы показать свое презрение к православным патриархам, в ответ на упреки патриархов Аввакум прямо говорит: «Мы уроди Христа ради! Вы славни, мы же безчестни! Вы сильны, мы же немощни!» (Живнеописания, с. 168). Даже о молитве своей Аввакум говорит с добродушной усмешкой. Рассказывая, как трудно было ему исполнять молитвенные правила, Аввакум говорит: «побьюся головой о землю, а иное и заплачется, да так и обедаю» (там же, с. 162). О молитве Исусовой он говорит, что ее надо «грызть» (Памятники, с. 395), — перед нами как бы опрошение и снижение всего священного. Аввакум «играет» и сам об этом

говорит. Свою жизнь в страшной земляной пустоверской тюрьме Аввакум называет игрою: «Любо мне, что вы охаете: ох, ох, как спастися, искушение прииде... А я себе играю, в земле-той сидя: пускай, реку, дьявол-от сосуды своими (т. е. оружием, орудиями пыток — Д. Л.) погоняет от долу к горнему жилищу...» (там же, с. 836).

Аввакум не только сам «играет», ища в себе и в тех жизненных ситуациях, в которые он попадал, комическое, несерьезное, как бы пустое, но приглашает и других «играть» — и, в частности, самого царя. В своей знаменитой четвертой челобитной царю он пишет: «Да и заплутаев тех (так называет он своих мучителей — Д. Л.) Бог простит, кои меня проклинали и стригли: рабу Господню не подобает сваритися, но кротку быти ко всем. Не оне меня томят и мучат, но дьявол наветом своим строил; а оне тово не знают и сами, что творят. Да уж, государь, пускай быти тому так! Положь то дело за игрушку! Мне то не досадно» (там же, с. 755—756).

«Игрушка» предназначена для веселья, для смеха. Аввакум не только сам смеялся над своими мучениями и над своими мучителями — «кчал их за игрушку», — но, как бы желая добра своим врагам, предлагал им считать их собственное мучительство не более чем игрой.

Смех, повторяю, был для Аввакума формой кроткого отношения к людям, как бы злы эти последние ни были к нему.

Кротость, а следовательно, и смех были жизненной позицией Аввакума. Он призывает к кроткой вере и к отсутствию всякой гордости и напыщенности: «Не наскочи, ни отскочи: так и благодать бывает тут. А аще, раздувшися, кинешся, опосле же, изнемогши, отвержешися. А аще с целомудрием, и со смиренною кротостию, и с любовию ко Христу, прося от Него помощи, уповая на Него во всем, подвигнешься о правде Евангельской: и тогда Бог манием помогает ти и вся поспешествует ти во благо. Не ищи тогда глагол высокословных, но смиренномудрия... О Христове деле говори кротко и приветно, да же слово твое будет сладко, а не терпько» (там же, с. 772—773).

«Природный» русский язык Аввакума, на котором он писал, был языком кротким и приветным, не «высокословным».

Знаменитое аввакумовское «просторечие», «вякание», «воркотня» были также в целом формой комического самоунижения, смеха, обращенного Аввакумом на самого себя. Это своеобразное юродство, игра в простеца.

Заклучая свое «Обращение к Симеону» и приветствие всем «чтущим и послушающим» посылаемое «писание», Аввакум так писал о себе и о своих писаниях: «Глуп веть я гораздо. Так, человекно ничему негодной. Ворчу от болезни сердца своего» (там же, с. 576). А в другом сочинении: «Аз есмь ни ритор, ни философ,

дидаскалства и логофетства неискусен, простец человек и зело исполнен неведения. Скавать, кому я подобен? Подобен я нищему человеку, ходящу по улицам града и по окошкам милостыню просящу. День-той скончав и препитав домашних своих, на утро паки поволокся. Тако и ав, по вся дни волочась, собираю и вам, питомникам церковным, предлагаю, — пускай, ядше, веселимся и живи будем. У богатова человека, царя Христа, из Евангелия ломоть хлеба выпрошу; у Павла апостола, у богатова гостя, ис полатей его хлеба крому выпрошу; у Златоуста, у торгового человека, кусок словес его получю; у Давыда царя и у Исаи пророков, у посадких людей, по четвертине хлеба выпросил. Набрал кошел, да и вам даю, жителям в дому Бога моего. Ну, еште на здоровье, питайтесь, не мрите з голоду» (там же, с. 548).

Нищему подобает нищий язык — язык, лишенный всякой пышности и вместе с тем шутовской, ибо шутовством в Древней Руси обычно рядилось и самое попрошайничество.

Игумен Сергей считал, что в Аввакуме «огненный ум» (там же, с. 847). Аввакум возмутился этими словами и писал Сергию: «И ты, игуменушко, не ковыряй впредь таких речей» (там же, с. 848), — и уверял его, что он, Аввакум, «человек, равен роду, живущему в тинах калных, их же лягушками зовут» (там же).

Несомненной формой «кроткого смеха» была и встречающаяся в писаниях Аввакума раешная рифма: «Аще бы не были борцы, не бы даны быша венцы» (Жизнеописания, с. 171), «ныне архиепископ резанской мучитель стал христианской» (там же, с. 173) и мн. др.



Вряд ли следует ожидать от всякого по-настоящему талантливо-го писателя полной выдержанности его системы. Литературное творчество — не расчетливое проведение каких-то определенных принципов, и писатель — не счетно-решающее машинное устройство, способное выдавать решения, строго укладывающиеся в «стилистическую» программу. Поэтому в любом писательском творчестве мы можем найти отклонения от принципов, которым это творчество следует. И отклонения должны звучать так же, как и самые принципы. Эти отклонения или нарушения только подчеркивают значительность тех правил, которые поверх всего, поверх всевозможных нарушений этих правил, осуществляются в творчестве писателя. Именно они придают особую эстетическую остроту произведениям.

Система аввакумовского юмора нарушается особенно резко. Аввакум как бы не выдерживает принятой им позиции. Кротость по отношению к врагам часто оборачивается злой иронией и даже переходит в прямое издевательство: «Он меня лает, а я ему рекл: „Благодать во устнех твоих, Иван Родионович, да будет!“» (там

же, с. 144). И его крик боли, стоны, когда он не выдерживает нечеловеческие муки, оборачиваются полной противоположностью его смеху, — это его брань, овлбленная, гневная, яростная, вырывающаяся в минуты страшных срывов. «В ьную пору, — пишет Аввакум, — совесть разсвирепеет, хощу анафеме предать и молить Владыку, да послет беса и умучит его...» — это он говорит о своем сыне Прокопее, не сознававшемся в том, что он «привалял» ребенка с девкой «рабичицей». А вот что он пишет по этому поводу о себе, не удерживаясь, впрочем, от некоей игры слов: «и паки посужу, как бы самому в напасть не впасть: аще толко не он (сын — Прокопей — Д. Л.), так горе мне будет тогда, — мученика казни предам!» (Памятники, с. 396).

А казней Аввакум в минуты, когда он свирепел совестью, желал и в самом деле, вспоминая по этому поводу с восторгом «батюшку» Грозного царя:

«Миленкой царь Иван Васильевич скоро бы укав зделал такой собаке», — пишет Аввакум о Никоне (там же, с. 458). В челобитной царю Федору Алексеевичу Аввакум прямо пишет: «А что, государь-царь, как бы ты мне дал волю, я бы их (никониан — Д. Л.), что Илия пророк, всех перепластал во един день. Не осквернил бы рук своих, но и освятил, чаю. Да воевода бы мне крепкой, умной — князь Юрий Алексеевич Долгорукой! Перво бо Никонатаго собаку, разсекли бы начетверо, а потом бы никониян-тех. Князь Юрий Алексеевич! не согрешим, не бойся, но и венцы небесные примем!» (там же, с. 768—769). «Дайте токо срок, — писал Аввакум по другому поводу, — я вам и лутчему тому ступлю на горло о Христе Исусе Господе нашем» (там же, с. 304).

Но казни были явно неосуществимы, и о них Аввакуму приходилось только мечтать, переносясь мыслью в загробный мир. Вот что, например, пишет Аввакум о «Максимияне мучителе»: замученные им «радуются радостию неизглаголанною», а сам мучитель «ревет в жупеле огня. На-вось тебе столовые, долги и бесконечные пироги, и меды сладкие, и водка процеженная, в зеленьем вином! А есть ли под тобою, Максимиян, перина пуховая и возглавие? И евнухи опахивают твоё здоровье, чтобы мухи не кусали великаго государя? А как там с..ть-тово ходишь, спалники робята подтирают ли гузно-то у тебя в жупеле том огненном? ... Бедной, бедной, безумной царишко! Что ты над собою зделал?» (там же, с. 574).

Особенно раздражали Аввакума тучные иерархи никонианской церкви: «телеса их птицы небесныя и звери земныя есть станут: тушны гораздо, брюхаты, — есть над чем птицам и зверям прохладятся» (там же, с. 784). «Плюнул бы ему в рожу-ту и в брюхо-то толстое пнул бы ногою!» (там же, с. 390).

Рассказав о праведной жизни Мелхиседека, Аввакум так обращается к своему старому знакомому, ставшему затем архиеписко-

пом Рязанским: «Друг мой Иларион, архиепископ Рязанской. Видишь ли, как Мелхиседек жил? На вороных в каретах не тешился, ездя! Да еще был царские породы. А ты кто? Воспояни-тко, Яковлевич, попенюк! В карету сядешь, растопыришься, что пузырь на воде, сидя на подушке, расчесав волосы, что девка, да едет, выставя рожу, по площади, чтобы черницы-ворухи унеятки любили. Ох, ох, бедной!» (там же, с. 336).

Обращаясь к иноку из никониан, образ которого всегда рисуется Аввакуму как тучный, румяный и нарядный, Аввакум пишет: «Помнишь ли? Иван Предтеча подпоясывался по чреслам, а не по титкам, поясом усменным, сиречь кожаным: чресла глаголются под пупом опоясатися крепко, да же брюхо-то не толстеет. А ты что чреватая жонка, не извредить бы в брюхе робенка, подпоясываеся по титкам! Чему быть! И в твоём брюхе том не меньше робенка бабья накладено беды-тоя, — ягод миндалных и ренсково, и раманей, и водок различных с вином процеженным налил: как и подпоясать. Невозможное дело, ядомое извредит в нем! А сей ремень на тебе долг!» (там же, с. 280—281).

* * *

«Злой» смех у Аввакума — исключение из его религиозной системы смеха, но исключение тем не менее характерное — не для системы, конечно, а для самого Аввакума, в котором время от времени дает себя знать острый талант сатирика.

Итак, смеховой мир Аввакума построен своеобразно. Поскольку современное ему человечество во власти дьявола и «комнатные» Антихриста уничтожают верных христиан — именно этот мир «крошечный», ненастоящий и смеховой. Только то немногое, что не принадлежит дьяволу, не подчинилось никонианам, — настоящее. Настоящий мир — мир вечный, потусторонний. Этот здешний, крошечный мир достоин не только смеха, но и жалости. И отсюда кроткий смех Аввакума, который вызывается всем, что принадлежит этому миру, всему бытовому, обычному и вместе с тем относится даже к миру материального благополучия, символом которого является толстое брюхо, в которое «накладены» разные яства, сласти и «цеженные» вина.

Впрочем, точно описать устройство этого «смехового мира» Аввакума пока что невозможно. «Смеховой мир» Аввакума тесно связан с его богословскими представлениями. Поэтому «смеховой мир» Аввакума будет достаточно точно описан только тогда, когда будет тщательно изучено его мировоззрение в целом. Пока еще это остается задачей будущего.

ВОЗРАСТАНИЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА В ЛИТЕРАТУРЕ XVII В.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ XVII ВЕКА

Историко-литературное значение XVII в. не получило еще достаточно точного определения. Одни исследователи, и их большинство, относят XVII в. целиком к древней русской литературе, другие — видят в нем появление литературы новой, третьи — вообще отказываются дать ему ту или иную историко-литературную характеристику.

Это век, в котором смешались архаические явления с новыми, соединились местные и византийские традиции с влияниями, шедшими из Польши, Украины, Белоруссии.

Это век, в котором прочно укоренившиеся за шесть веков литературные жанры легко уживались с новыми формами литературы: с силлабическим стихотворством, с переводными приключенческими романами, с театральными пьесами, впервые появившимися на Руси при Алексее Михайловиче, с первыми записями фольклорных произведений, с пародиями и сатирами.

Это век, в котором одновременно возникают литературы придворная и демократическая.

Наконец, в XVII же веке мы видим появление профессиональных авторов, усиление чувства авторской собственности и интереса читателей к автору произведения, к его личности, развитие индивидуальной точки зрения на события и пробуждение в литературе сознания ценности человеческой личности самой по себе, вне зависимости от ее официального положения в обществе.

Несомненно, что все эти и иные явления XVIII в. сделали возможным ко второй трети XVIII в. включение русской литературы в общеевропейское развитие, появление новой системы литературы, способной стать на один исторический уровень с литературами Франции, Германии, Англии, развиваться вместе с ними по одному общему типу, воспринимать их опыт и примыкать к общеевропейским литературным направлениям (барокко, классицизм, позднее — романтизм, реализм, натурализм и пр.) без всяких ограничений, снижающих или сокращающих значение этих направлений на русской почве.

Если кратко, в немногих словах, определить значение XVII в. в истории русской литературы и в истории русской культуры в целом, то придется сказать, что главное было в том, что век этот был веком постепенного перехода от древней литературы к новой соот-

ответственно переходу России от средневековой культуры — к культуре нового времени. XVII век в России принял на себя функцию эпохи Возрождения, но принял в особых условиях и в сложных обстоятельствах, а потому и сам был «особым», неузнанным в своем значении. Развитие культурных явлений в нем не отличалось стройностью и ясностью. Так бывает всегда, когда историческое движение сбито посторонними силами, внешними неблагоприятными обстоятельствами и когда происходит пропуск какой-то исторической стадии.

Хотя Россия и не знала эпохи Ренессанса, она должна была решать задачи, которые решал Ренессанс.

Русская литература на грани XVI—XVII вв. стояла перед необходимостью подчинения литературы личностному началу, выработке личностного творчества и стабильного авторского текста произведений. Она стояла перед необходимостью освобождения всей системы литературных жанров от их подчинения «деловым» задачам и создания общих форм литературы с западноевропейскими. Развитие литературных направлений, театра и стихотворства, активизация читателей и освобождение литературы от подчинения церковным и узко государственным интересам, проявление самостоятельности писательских мнений, оценок и т. д. — все это должно было появиться в XVII в., чтобы сделать возможным окончательный переход во второй четверти XVIII в. к новой структуре литературы, к новому типу литературного развития и к новому типу взаимоотношений с литературами стран европейского Запада. «Европеизация» русской литературы в XVII в. состояла не только в том, что Россия, достаточно тесно связанная и до того с греческим и славянским миром, стала на путь простого знакомства с литературами Запада, но и в том, что это знакомство в результате внутренней подготовленности русской литературы смогло принести обильные плоды.

ИЗМЕНЕНИЯ В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ

Изменения, которые подготавливаются в XVII в., объяваны главным образом решительному расширению социального опыта литературы, расширению социального круга читателей¹ и авторов.

¹ Изучению социального состава читателей сравнительно позднего времени посвящены работы В. В. Буша (Древнерусская литературная традиция в XVIII в. (К вопросу о социальном расслоении читателя) // Учен. записки Саратовск. ун-та. 1925. Т. IV, вып. 3), П. Н. Беркова (К вопросу об изучении массовой литературы XVIII в. // Изв. АН СССР, ООИ. 1936, № 3), М. Н. Сперанского (Рукописные сборники XVIII века. М., 1962), В. И. Мальшева (Усть-Цилемские рукописные сборники XVI—XX вв. Сыктывкар, 1960), Е. К. Ромодановской (О круге чтения сибиряков в XVII—XVIII вв. в связи с проблемой изучения областных литератур // Исследования по языку и фольклору. Новосибирск, 1965).

Прежде чем отмереть, средневековая жанровая структура литературы крайне усложняется, количество жанров возрастает, их функции дифференцируются, и происходит консолидация и выделение литературных признаков как таковых.

Чрезвычайно расширяется количество жанров за счет введения в литературу форм деловой письменности, которым, в отличие от предшествующего времени, все больше и больше придаются чисто литературные функции. Количество жанров увеличивается за счет фольклора, который начинает интенсивно проникать в письменность демократических слоев населения, и за счет переводной литературы. Новые виды литературы, появившиеся в XVII в., — силлабическое стихотворство и драматургия — постепенно развивают свои жанры. Наконец, происходит трансформация старых средневековых жанров в результате усиления сюжетности, развлекательности, изобразительности и расширения тематического охвата литературы. Существенное значение в изменении жанровых признаков имеет усиление личностного начала, совершающееся в самых различных областях литературного творчества и идущее по самым различным линиям.

Деление литературы на официальную и неофициальную, появившееся в XVI в. в результате «обобщающих предприятий» государства, в XVII в. теряет свою остроту. Государство продолжает выступать инициатором некоторых официальных исторических сочинений, однако последние не имеют уже того значения, что раньше.

Частично литературные произведения создаются при дворе Алексея Михайловича или в Посольском приказе, но они выражают точку зрения среды придворных и служащих, а не выполняют идейные задания правительства. Здесь, в этой среде, могли быть и частные точки зрения или, во всяком случае, известные их варианты.

Таким образом, огромные официальные жанры — «левиафаны», типичные для середины XVI в. с его стилем «второго монументализма», в XVII в. отмирают. Зато в жанрах усиливается индивидуальное начало. Автобиографические элементы проникают в исторические сочинения, посвященные событиям «Смуты», в жития, и во второй половине XVII в. появляется уже жанр автобиографии, вобравший в себя и элементы житийного жанра и исторического повествования. Главный, но не единственный представитель этого жанра автобиографии — «Житие» протопопа Аввакума.

Типичный пример образования в XVII в. нового жанра — это появление жанра «видений» в период «Смуты». Видения были известны и раньше как часть житий святых, сказаний об иконах или как часть летописного повествования. В эпоху «Смуты» жанр

видений, исследованный Н. И. Прокофьевым,¹ приобретает самостоятельный характер. Это острополитические произведения, рассчитанные на то, чтобы заставить читателей безотлагательно действовать, принять участие в событиях на той или иной стороне. Характерно, что в видениях соединяется устное начало и письменное. Видения возникают в устной молве и только после этого придаются письму. «Тайнозрителями» видений могли быть простые посадские люди: сторожа, пономари, ремесленники и т. п. Но тот, кто придает это видение письму, автор, еще продолжает принадлежать высшему церковному или служилому сословию. Однако и те и другие уже не столько заинтересованы в том, чтобы прославить святого или святыню, сколько в том, чтобы подкрепить авторитетом чуда свою политическую точку зрения, свои обличения общественных пороков, свой политический призыв к действию. Перед нами один из характерных для XVII в. примеров начавшегося процесса секуляризации церковных жанров. Таковы видения протопopa Терентия, «Повесть о видении некоему мужу духовну», «Нижегородское видение», «Владимирское видение», видение поморского крестьянина Евфимия Федорова и многие другие.

Большое значение для образования новой структуры литературных жанров имело разделение научной литературы и художественной. Если раньше «Шестоднев», «Топография» Козьмы Индикоплова или «Физиолог», как и многие другие произведения «естественнонаучного характера», имели равное отношение как к науке, так и к художественной литературе, то теперь, в XVII в., такие переводные сочинения, как «Физика» Аристотеля, «Космография» Меркатора, зоологический труд Улисса Альдрованди, астрономический труд Везалия, «Селенография» и многие другие, стоят обособленно от художественной литературы и никак с нею не смешиваются. Правда, это различие еще отсутствует в «Уряднике сокольничьего пути», в котором художественные элементы смешиваются с регламентацией охотничьей церемонии, но это объясняется спецификой самой соколиной охоты, интересовавшей русских людей XVII в. не только с утилитарной, но главным образом с эстетической точки зрения.

Нечетким остается различие научных и художественных задач в области истории, но в этой области соединение художественности с наукой будет существовать в течение всего XVIII в. и частично перейдет в XIX и даже XX в. (ср. истории Карамзина, Соловьева, Ключевского).

¹ См.: Прокофьев Н. И. 1) «Видения» крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века (Из истории жанров литературы русского средневековья). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1949; 2) Видения как жанр в древнерусской литературе // Учен. записки МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы, М., 1964.

Одной из причин начавшегося более строгого различения между научной и художественной литературой и соответственного «самоопределения» жанров была профессионализация авторов и «профессионализация» читателя. Представители определенных профессий (врачи, аптекари, военные, рудознатцы и пр.) требуют литературы по своей профессии, и эта литература становится настолько специфичной и сложной, что ее авторами могут стать только ученые или техники-специалисты. Переводная литература на эти темы создается в специальных учреждениях для специальных же целей переводчиками, знакомыми с сложным существом переводимого сочинения.

Из переводных жанров на Руси в XVII в. усваивается жанр западноевропейского рыцарского романа, романа авантюрного (ср. повествование о Бове, Петре Златые Ключи, об Оттоне и Олунде, о Василии Златовласом, Брунцвике, Мелюзине, Аполлонии Тирском, Валтасаре и т. п.), нравоучительная новелла, веселые анекдоты (в первоначальном смысле этого слова анекдот — это повествование об историческом происшествии) и др.

В XVII в. происходит новое, очень значительное социальное расширение литературы. Наряду с литературой господствующего класса появляется «литература посада», литература народная. Она и пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды. Она близка фольклору, близка разговорному и деловому языку. Она часто антиправительственна и антицерковна, принадлежит «смеховой культуре» народа.¹ Частично она близка «народной книге» Западной Европы. Социальное расширение литературы дало новый толчок в сторону ее массовости. Демократические произведения пишутся неряшливой или деловой скорописью, распространяются в тетрадочках, без переплета. Это вполне дешевые рукописи.

Все это не замедлило сказаться на жанрах произведений. Демократические произведения не связаны какими-либо устойчивыми традициями, особенно традициями «высокой» церковной литературы.

Происходит новый прилив в литературу деловых жанров: жанров делопроизводственной письменности. Но, в отличие от использования в литературе деловых жанров в XVI в., новое использование их в XVII в. отличалось резко своеобразными чертами. До появления демократической литературы в жанры деловой письменности вкладывалось литературное содержание, которое не ломало самые жанры. В демократической же литературе деловые формы письменности употребляются иронически, их функции резко на-

¹ См. об этой «смеховой культуре»: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

рушены, им придано чисто литературное значение. Деловые жанры употребляются пародически. Сама деловая форма является одним из выражений их сатирического содержания. Так, например, демократическая сатира берет реально существовавшую форму росписи о приданом и стремится именно с ее помощью подчеркнуть абсурдность содержания. То же отличает, например, церковную форму «Службы кабаку» или «Калявинской челобитной». В произведениях демократической пародии пародируется не автор, не авторский стиль, а форма, жанр и стиль делового документа.

Новое содержание не вкладывается в деловые жанры, как это было раньше, а взрывает эту форму, делает ее предметом осмеяния, как и ее привычное содержание. Жанр приобретает здесь несвойственное ему значение. По существу, перед нами уже не деловые жанры, а новые жанры, созданные путем переосмысления старых и существующие только как факты этого переосмысления. Поэтому каждая из этих форм может быть использована один-два раза. В конечном счете употребление этих «перевернутых» и переосмысленных жанров ограничено. Бессмысленно многократно пародировать один и тот же жанр. Одна удачная пародия в известной степени исчерпывает возможности пародирования данного жанра, явления и т. д.

Процесс использования жанров деловой письменности в демократической литературе имеет типичный для XVII в. «разрушительный» характер.

РОСТ ИНДИВИДУАЛЬНОГО АВТОРСКОГО НАЧАЛА

Историки литературы обычно представляют себе эмансипацию личности в литературе XVII в. как эмансипацию поведения действующих лиц произведения. Герои начинают нарушать старозаветные нормы, выработанные в русском быту предшествующих столетий. Эмансипацию личности видят в образах Аннушки и Фрола Скобеева, в их «вольном поведении».

Эмансипированными личностями представляются и Савва Грудцын, и девица из «Притчи о старом муже и молодой девице», и даже герой «Повести о Горе Злочастии» — безымянный молодец. Все эти молодцы и девицы не слушаются родителей, не следуют нормам поведения, предписывавшимся старозаветным укладом жизни. Дело, однако, не в появлении своевольных личностей, нарушающих заветы старины: такие личности были всегда. Новые герои литературы не являются носителями каких-либо новых идей. Дело, как мы увидим в дальнейшем, в новом к ним отношении авторов и читателей. Но самое главное в том, что сама литература как целое начинает создаваться под действием этого личностного начала. В литературу входит авторское начало, личная точка

вления автора, представления об авторской собственности и неприкосновенности текста произведения автора, 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. С другой же стороны, авторы средневековья и сами гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе Древней Руси гораздо большую роль, чем авторское начало, играл жанровый привнак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

Древнерусские литературные произведения очень часто говорят от имени автора, но этот автор еще слабо индивидуализирован. В средневековой литературе авторское «я» в большей степени зависит от жанра произведения, почти уничтожая за этим жанровым «я» индивидуальность автора. В проповеди — это проповедник, в житии святого — это агиограф, в летописи — летописец и т. д. Существуют как бы жанровые образы авторов. Будь 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 равные 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 — Ивана Грозного. 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 выявляют

сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало.

События «Смуты» начала XVII в. перемешали общественное положение людей. И родовитые, и неродовитые люди стали играть значительную роль, если только они обладали способностями политических деятелей. Поэтому и официальное положение автора не стало иметь того значения, что раньше. Вместе с тем 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 сочинения 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 агиографа. Сын Улиании Осборгиной — Дружина Осборгин — пишет житие своей матери с позиций человека, близкого Улиании.

Автобиографии составляют во второй половине XVII в. многие деятели этого времени: Епифаний и Аввакум, игумен Полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич.¹ Автобиографическими элементами полны стихи Симеона Полоцкого и справщика Савватия.

Если профессиональные писатели-ремесленники появляются уже в XV в. (Пахомий Серб), то теперь, в XVII в., появился тип писателя, осознающего значительность того, что он пишет и делает, необыкновенность своего положения и свой гражданский долг. Самосознание писателя в XVII в. стоит уже на уровне нового времени.

Рост самосознания автора был только одним из симптомов осознания в литературе ценности человеческой личности.

¹ См.: Голубев С. История Киевской духовной академии. Т. 1. Приложение. С. 74—79. Текст автобиографии Игнатия Иевлевича. Об Игнатии см.: Белецкий А. И. Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого // Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., 1928.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Ценность человеческой личности самой по себе осознавалась не в абстрактном ее понимании (например, в соответствии с принципами: «человек по своей природе добр», «нет людей злых» и пр.), а в самом обыденном, конкретном. 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 обывскими 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 выдвинувшегося 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.

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 опрощен 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 друзьями, 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 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. 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.

Демократическая литература с ее сатирой и пародией в какой-то мере показательна для всей эпохи в целом. 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.

Но вернемся к пародии. Демократические писатели XVII в. забавлялись созданием пародий на челобитные, судопроизводственный процесс, лечебники, азбуки, дорожники (дорожники — это своего рода путеводители), росписи о приданом 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 внешне «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 вызывали не осуждение, а симпатию, сочувствие, сострадание. Безвольное пьянство и аварт игры в «вернь» 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.

Новый герой литературных произведений 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 помогающий 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 «благородных» искателей приключений вроде Еруслана Лазаревича. Эти люди становятся зятьями бояр или купцов, легко женятся на царских дочерях, получают в приданое полкоролевства, переезжают из государства в государство, попадают к морским разбойникам или оказываются на необитаемом острове, чтобы быть счастливо выволенными и оттуда. Оживают вновь сюжеты эллинистического романа. Образуется как бы переключка 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 отразились по преимуществу представления о судьбе рода. Судьба владеет всем родом, к которому принадлежит герой, и представления об индивидуальной судьбе еще не развились. Судьба не была еще персонафицирована, не приобрела индивидуальных контуров. Эти представления о родовой судьбе явны в летописи. Там 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, придерживаться их политической линии. 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. Рассказа-

зы «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 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. «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, «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 молодецком 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

нищетою 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 «мудряе» и «досужает» 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. Избывть Горе можно только с помощью другого внешнего для человека начала — божественного вмешательства, и вот молодец 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 женою оною, а в 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 Еладию», продавшем дьяволу душу, породила и «Повесть о Савве Грудцыне» и через множество промежуточных звеньев — легенду о докторе Фаусте. Эллинистические сюжеты, как я уже сказал, возрождаются на Руси в эпоху своеобразного русского Возрождения XVII в.

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 государ-

ством 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.

Как бы то ни было, Аввакум ведет индивидуальную борьбу. Его сторонники мало чем ему помогают в этой борьбе. Он вызвал против себя на единоборство все современное ему общество и государство. Он ведет титаническую борьбу один на один. Недаром во сне кажется ему, что тело его наполняет собой весь мир. Это борьба не только духовная, но и физическая, борьба силы с инерцией материи. Сопротивление материальной среды в «Житии» Аввакума поразительно сильно. Ему приходится преодолевать холод и голод, окружающая его природа то громовдится над ним горами, то топит его дощаник бурными водами Иртыша, то наступает на него льдами и, наконец, засыпает его землей в Пустозерской тюрьме. Борьба Аввакума не только духовная — за духовную, умственную свободу личности, но и борьба физическая. В этой борьбе Аввакуму удается одолевать сопротивление самих законов природы, он совершает чудеса — чудеса особого склада, побеждающие косность материи. Эта борьба Аввакума носит действительно барочные формы. Но это особое барокко — барокко, ставшее на место ренессанса... Но об этом ниже. Вернемся к вопросу о связи освобождения личности с появлением в литературе быта, снижением действительности и самой личности до уровня, на котором мог находиться рядовой читатель.

«ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ БЫТА»

Итак, герои литературных произведений в процессе эмансипации личности «спускаются на землю», перестают ходить на ходулях своего высокого общественного положения, описываются как обычные люди со своими повседневными заботами. Их все теснее окружает быт. Быт обступает действующих лиц, помогает авторам в создании все усложняющихся обстоятельств, в которые попадают герои литературных произведений, объясняет их мучения и служит той сценической площадкой, на которой разыгрываются перед читателем их страдания от окружающей несправедливости.

Быт проникает даже в чисто церковные произведения. Показательны два агиографических произведения, которым литературоведы не совсем точно присвоили название «повестей»: «Повесть о Марфе и Марии» и «Повесть об Улиании Осборгиной».

Народные жития мало следуют житийному этикету и главное внимание обращают на чудеса, которым придают бытовой и сказочный характер. К таким житиям относится, например, «Житие Вар-

лаама Керетского» — «святого», жившего в XVI в., но почитание которого развилось в XVII-м. Святой этот «воспитание имел в Керетской волости на море-окияне».¹

О подвигах благочестия этого святого говорится довольно мало. Благочестие его мотивировано при этом не совсем обычно и, очевидно, так, как оно проявилось в действительности. Варлаам из ревности убивает свою жену. Тело ее он берет с собой в карбас и молится о прощении. «И бе видети праведного труды единого по морю в карбасе ездяща с мертвым телом от Колы около Святаго Носа даже и до Керети. И не якоже протчии человецы ожидаху парусного плаванья, но он плаваше против зельнаго обуревания и весла из рук своих не выпускаше, но труждашеса велми и псалмы Давидовы пояше, то бо ему пища бяше». Сразу же совершаются первые чудеса. Он уничтожает у Святого Носа всех «червей», которые точили карбасы поморских рыбаков. После его смерти ручей, появившийся из его могилы, тушит пожар в соседней церкви. Святой является после смерти и спасает рыбаков в Белом море. При этом, вопреки христианскому смирению, «объявляется» этим рыбакам и требует, чтобы они оповестили всех, что именно он спас их от бури.

Варлаам совершает чудеса в помощь рыбацкому труду, в помощь рыбакам «в рыбных ловитвах». Географические места чудес точно определены («у Шарапова наволока», «в Соностровах» и т. д.), описаны профессионально точно с мореходной точки зрения. При этом употребляется бытовая и мореходная терминология: «карбас», «отишье», «зыбрь», «поносный (попутный) ветер», «тоня», «стоять в корме» (управлять ладьей), «пробежать остров», «путь чист», «бити дубцы» и т. д.

Несомненна близость к этого рода житиям «Жития» протопопа Аввакума: та же точность, тот же детализированный быт, повседневность, те же народного характера чудеса в помощь человеку, то же бытовое просторечие и бытовая терминология. Разве что все это у Аввакума смелее, талантливее, ярче, значительнее, да и сама жизнь освящена идейной борьбой, которой нет в народных житиях XVII в.

Рост бытового начала в литературных произведениях тесно связан с ростом изобразительности в литературе. Простое обозначение явления в средние века всегда отвлеченно и в какой-то степени возвышенно, оно переносит действие в идеализированный мир, — изображение же всегда в известной мере «снижает» предмет литературы. Изображение делает предмет литературы конкретным и близким читателю. Вот почему в это же время появляется в литературе и пейзаж, пейзаж статически описанный, пейзаж цен-

¹ Цит. по списку ГПБ. Соловецкое собр., № 182, конца XVII в., по тексту, любезно сообщенному мне Л. А. Дмитриевым.

ный сам по себе, тесно прикрепленный к определенной местности и имеющий национальный характер.

В XI—XIII вв. отдельные, очень краткие описания природы (в «Поучении» Владимира Мономаха, в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского и др.) имели своей целью раскрыть символическое значение тех или иных явлений природы, выявить скрытую в ней божественную мудрость, извлечь моральные уроки, которые природа может преподать человеку. Птицы летят весной из рая на уготованные им места, большие и малые, — так и русские князья должны довольствоваться своими княжениями, большими и малыми, и не искать больших. Так рассуждает на рубеже XI и XII вв. Владимир Мономах. Весеннее пробуждение природы — символ весеннего праздника Воскресения Христова, — так рассуждает в XII в. Кирилл Туровский. Вся природа, с точки зрения авторов природоведческих сочинений средневековья, лишь откровение Божье, это книга, написанная перстом божьим, и в ней можно читать о чудесных делах Всемогущего. Природа почти не имеет индивидуальных черт. Индивидуальность места не описывается. В ней нет и национальных черт. Природа имеет значение лишь постольку, поскольку она «божье творение» или влияет на развитие событий то засухой, то бурей или грозой, то морозом, дождем мешает сражающимся и т. д.

Однако постепенно, начиная с XII в. и более интенсивно в XIV и в XV вв., в изображение природы и пейзажа вкрадываются новые черты: буря в природе вторит бурным изливаниям человеческих страстей, тишина окружающей природы подчеркивает умиротворенное безмолвие пустытника. Пейзаж приобретает новое символическое значение: он уже символизирует не мудрость Бога, а самые душевные состояния человека, как бы аккомпанирует им и подчеркивает их, создает в произведении настроение. Но уже в XVI в. мы найдем и более сложные отношения природы и человека. В «Казанской истории» описываются, например, страдания от жажды русских воинов на фоне изумительного пейзажа жаркой и безводной степи, по которой с трудом движется изможденное войско. Пейзаж не только фон — это «сценическая площадка», на которой разыгрывается действие. Пейзаж конкретизирует изображение событий. В XVII в. роль пейзажа еще более подымается, и здесь он приобретает конкретные, местные черты. Описание природы Сибири в сибирских летописях не может относиться ни к какой другой местности, кроме Сибири. Даурский пейзаж в «Житии» Аввакума есть именно даурский пейзаж, и вместе с тем это описание природы Даурии имеет уже все функции пейзажа, свойственного литературе нового времени. Он служит своеобразным обрамлением для душевных переживаний самого Аввакума, подчеркивает его смятенное состояние, титаничность его борьбы, его одиночество, создает эмоциональную атмосферу, пронизывающую рассказ, поз-

воляет зрителю представить себе происходящее. Он служит изображению, и он все более приобретает индивидуальные черты, сопутствуя росту личностного начала в русской литературе XVII в.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ПРЯМОЙ РЕЧИ

Рост личностного начала в литературе XVII в. сказался и в некоторой индивидуализации прямой речи действующих лиц. Процесс этот только-только начался, но он тем не менее уже очень значителен и значим.

Древняя русская литература до XVII в. обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц — речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображается их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят «гладко» и литературно. Поэтому до XVII в. по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор — своего рода кукловод. Кукла лишена собственной жизни и собственного голоса. За нее говорит автор своим голосом, своим языком и привычным стилем. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели своего собственного языка, своих только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII в. мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе Злочастии» — это еще «немой» персонаж: как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII в. — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

Можно с уверенностью сказать, что внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности. Однако об одном исключении следует сказать уже сейчас. Прямая речь в летописях, особенно древнейших, отнюдь не лишена характерности для персонажей. Очень часто, даже чаще, чем обратное, —

это речь именно действующих лиц, а не летописца. Этому есть конкретная причина: летописец очень близко передавал речи своих персонажей к действительно произнесенным. Речи в летописях документальны.¹ Не все, конечно, но очень многие. Естественно, что эти речи сохраняют индивидуальные особенности тех, кто их произносит. Сознательно или несознательно сохраняет летописец индивидуальные особенности речи — это сказать пока еще трудно. Необходимы дальнейшие исследования. Одно можно сказать: по мере того как в литературе усиливается элемент художественного вымысла, речи действующих лиц не индивидуализируются, а, напротив, нивелируются, сливаются с речью автора. Такие нивелированные речи мы встретим в житиях святых, в хронографах и степенных книгах, где, как известно, вымысла больше, чем в летописях. Даже в первой половине XVII в. в повестях о «Смуте», а в конце XVII в. в «Повести о Савве Грудцыне» речь действующих лиц книжна и бесцветна. Действующие лица говорят, но не разговаривают. В их речах нет живых интонаций и нет индивидуальной манеры. Попытка индивидуализации прямой речи в «Повести о Савве Грудцыне» сделана только для беса, но эта индивидуализация касается не речи самой по себе, а только манеры, в которой бес говорит Савве: то «осклабився», то «рассмеявсь», то «возсмеявсь», то «улыбаясь». В языковом же отношении речи беса, Саввы, Бажена Второго, его жены, главного сатаны и других не различаются между собой.

Прямая речь вводится часто как мотивировка действий или для раскрытия внутреннего состояния действующих лиц. При этом характерно, что мысли беса скрыты автором от читателя. Монологически выражаются лишь мысли Саввы: Савва постоянно «помышляше в себе», «он же помышляше, глаголя в себе», «и помыслив таковую мысль злую во уме своем, глаголя», «рад бысть, помышляя в себе» и т. д. Часто в форме прямой речи автор объявляет о решении действующего лица. После прямой речи автор прямо сообщает о случившемся или об исполнении решения как о чем-то само собой разумеющемся. Сам по себе диалог в повести развит слабо, не выходит за пределы вопросов и ответов, предложений и согласий или отказов. Так или иначе прямая речь в повести, повторим снова, является лишь способом повествования, а не способом изображения действия, события. Она объясняет мотивы поступков, но не характеризует действующих лиц. Прежде чем индивидуализироваться, речь действующих лиц становится разговорной, живой. Она органически связывается с ростом в литературе бытовых элементов и со «снижением» сюжетов

¹ См. подробнее: Лихачев Д. С. 1) Русские летописи и их культурно-историческое значение. С. 114—131; 2) Русский посольский обычай XI—XIII вв. // Ист. записки. 1946, № 18. С. 42—55.

и персонажей. Вот почему живые интонации прежде всего проникают в демократическую литературу, в демократическую сатиру, в произведения, связанные с фольклорной стихией.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII в. в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать в женою», то «приказал», то «спрашивает ево», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроле Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраняется из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не «для читателя», пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, вставляя читателя самостоятельно догадываться о значении реплик, без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраняется из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к Богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый характер Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая разговорная речь, казалось бы, должна была бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала «высокая тематика» этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи Хронографа. Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

ЭМАНСИПАЦИЯ СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ

Эмансипация человеческой личности в литературе шла по многим линиям. Она была одновременно и эмансипацией сюжетного построения литературного произведения. Если раньше самостоятельность действия произведения была скована божественным вмешательством, божественной волей и действие совершалось в пределах извечной борьбы добра и зла, то теперь повествование начинает развиваться по преимуществу по законам жизни и сюжетного построения.

Одно из самых замечательных произведений XVII в. — «Повесть о Тверском Отроче монастыре» — позволяет проследить развитие повествовательного искусства. Повесть рассказывает о довольно обычной житейской драме: невеста отказывает своему жениху и выходит замуж за другого. Конфликт возрастает, оттого что оба героя повести, и бывший жених и будущий супруг, связаны между собой дружбой и феодальными отношениями: первый — слуга, «отрок» второго. Второй — его господин. Замечательную особенность повести составляет то, что она не строится на обычном для средневековых сюжетов конфликте добра со злом. Борьба злого начала с добрым, которая всегда почти являлась «двигателем сюжета» древнерусских произведений, вызывала потребность следить за его развитием, желать торжества добра над злом, — в сюжете «Повести о Тверском Отроче монастыре» отсутствует полностью. В повести нет ни злых персонажей, ни злого начала вообще. В ней отсутствует даже социальный конфликт: действие происходит как бы в идеальной стране, где существуют добрые отношения между князем и его подчиненными. Конфликт повести вызван не наличием в мире добра и зла, но самой природой человека. Любовь к одной и той же героине ведет к трагическому разладу двух одинаково хороших, совсем идеальных людей:

великого князя и его отрока. Любовь к Ксении двух юношей безраздельно господствует в повести и мотивирует их поступки. Она захватывает действующих лиц сразу и вызывается только красотой дочери простого сельского пономаря. Перед этой красотой преклоняются все, и она всех примиряет с неравным браком князя: селян и горожан, слуг и бояр. Это черта нового времени. Необычайная судьба Ксении всячески подчеркнута в самом сюжете: согласия на брак с нею своего слуги не давал сам великий князь — истинный жених и «суженый» Ксении. Вещие сны князя, не имеющие, однако, характера церковных «видений», мудрое предвидение Ксении, скавочно-вещее поведение сокола князя — увеличивают интерес повествования, интерес ожидания конца, подчеркивают необычайность совершающегося. Автор почти не интерпретирует событий от своего собственного имени. Оценка событий дана самими событиями — тем, как они развиваются и что случается с людьми. Поступки действующих лиц определяются до женитьбы князя не расчетом, а чувствами всех троих. Чувство как двигающая сила сюжета, и при этом сила «благая», впервые входит в русское повествование в такой форме и с такой интенсивностью. В результате сюжет «Повести о Тверском Отроче монастыре» собран и един, прост и мотивирован внутренне. Сюжет развивается по своим законам и по законам жизни, а не по велениям церковной морали. Он тоже эмансипирован и «индивидуализирован». Чтобы понять, как и вследствие чего это происходит, обратим внимание на роль расширения среды, в которой развиваются «эмансипирующиеся» сюжеты.

РАСШИРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ

Не меньшее значение для литературы, чем расширение социального круга читателей и авторов, имело и расширение социального круга, в котором происходило действие произведений.

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь среды, 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.¹ Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил сво-

¹ Черту эту отметил еще В. С. Соловьев в «Трех разговорах»: Соловьев В. С. Собр. соч. Т. VIII. СПб., 1903. С. 466.

его 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 Плакиды». Эти жития-романы были распространены на Руси в четких минеях и патериках. Так же, как и 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 и волхование 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 завсегдаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия снижало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга «возможностей» литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Можно сказать, что литература XVII в. не знает социальных ограничений. Героем произведения может быть купец, крестьянин, бездомный бродяга, пропойца, представитель низшего духовенства и т. д.

СОЦИАЛЬНОЕ РАСШИРЕНИЕ В СТИХОТВОРСТВЕ

Силлабическое стихотворство тоже связано с процессом социального расширения литературы, но расширения совсем в другую сторону — в сторону создания «литературной элиты»: профессионального, образованного автора и читательской интеллигенции.

Единичные и короткие стихотворные тексты, известные еще в рукописях XV и XVI вв.,¹ сменяются в XVII в. регулярным стихотворством: силлабическим и народным.

Силлабическое стихотворство принесло с собой множество стихотворных жанров, некоторые из которых явились сюда из провы: послания (эпистолии), прошения, челобитные, «декламации», поздравления, предисловия, подписи к портретам, благодарения, напутствия, «плачи» и т. п. Силлабическое стихотворство в жанровом отношении было близко к риторике. Оно долго не обретало своей поэтической функции и своей собственной системы жанров. Стихотворная речь воспринималась как не совсем серьезная, как шутливая, церемониальная и церемонная. Риторика явно ощущается, например, в стихотворных «декламациях» Симеона Полоцкого, обращенных к царю Алексею Михайловичу.

¹ Ср., например, у монаха Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина; см. о нем: Седельников А. Д. Литературная история повести о Дракуле // Изв. по русскому языку и словесности. Т. II, № 2. Л., 1922; Лурье Я. С. Литературная и культурно-просветительская деятельность Ефросина в конце XV в. // ТОДРА. Т. XVII. С. 130—168.

Стихотворная форма воспринималась как «иронический этикет» и служила смягчению грубости, невежливости, резкости. В стихотворной форме можно было отговорить адресата от женитьбы, попросить деньги в займы, похвалить и восхвалить адресата, не слишком роняя своего достоинства. Это «личина», которой автор выказывает свою ученость, свое мастерское владение словом. Силлабическое стихотворство служило также педагогике, поскольку в педагогике XVII в. большую роль играло заучивание наизусть. В стихотворениях Симеона Полоцкого — те же темы и молитвы, что в прозаических «прикладах», включавшихся в такие переводные сборники, как «Римские деяния», «Великое зеркало», «Звезда пресветлая», но поданные читателю с оттенком эмоциональной отчужденности.

В силлабическом стихотворстве был элемент игры. Оно не должно было настраивать читателя эмоционально, а больше — удивлять его словесной ловкостью и игрой ума автора. Поэтому новые стихотворные жанры ассоциировались с теми традиционно прозаическими, которые требовали витийственности, — жанрами по преимуществу панегирическими (похвалами, эпистолиями и пр.) Даже распространенные в западной поэзии барокко акrostихи воспринимались на Руси как традиционная тайнопись и употреблялись главным образом в трафаретных для древнерусской письменности целях сокрытия имени автора из монашеской скромности и смирения.

К силлабическому стихотворству близок по своим жанровым особенностям и раешный стих. Здесь также преобладает шутливость и некоторая, но в данном случае «сниженная», риторичность. В раешный стих также переносятся жанровые формы прозы: «Послание дворителное недругу», «Послание дворянина дворянину», «Сказание о попе Саве», «Повесть о Ерше», «Повесть о Фоме и Ереме» и пр. Характерно, что часть этого рода «раешных» произведений известна была сперва в прозе и только потом переложена в стихи.

Поэзия, лирика, требующая полного самовыражения автора, не сразу пришла в стихотворство. Впервые поэтическое содержание согласуется со стихотворной формой только в жанрах народного стиха. Именно от народного стиха с его лирическими жанрами ведет свое начало русская поэзия. Жанры проникшего в письменность народного стиха строже согласуются с поэтичностью задания. Таковы лирические песни Самарина-Квашнина¹ или стихотворная «Повесть о Горе Злочастии», в которой жанровые особенности представляют собой не свойственное самой народной поэзии необычное соединение признаков лирической песни, духовного стиха и былины.

¹ Филиппова И. С. Песни П. А. Самарина-Квашина. // Изв. АН СССР. Серия ОЛЯ. 1972, т. XXXI, вып. I. С. 62—66.

Рост личностного начала во всех сферах литературного творчества, развитие изобразительности, эмансипация вымысла, расширение круга читателей, появление народной литературы — все это было симптомом зарождения новой литературной системы, системы, отошедшей от средневекового типа.

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, предназначенные только для частного чтения. Те и другие существуют одновременно. Так, например, наряду с подлинными дипломатическими посланиями появляются послания «подложные», вымышленные, предназначенные для чтения только.¹ 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. 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, записанные для Ричарда Джемса, лирические песни Квашнина-Самарина, «Повесть о Горе Злочастии». Разнообразятся исторические жанры, которые все больше и больше входят в развлекательное чтение. Появляются историко-фантастические повести вроде «Сказания о начале Москвы», 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

¹ См.: Каган М. Д. 1) «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века // ТОДРЛ. Т. XI; 2) Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. // ТОДРЛ. Т. XIII; 3) Русская версия 70-х годов XVII в. переписки запорожских казаков с турецким султаном // ТОДРЛ. Т. XVI. 1958; 4) Легендарный цикл грамот турецкого султана к европейским государям — публицистическое произведение второй половины XVII в. // ТОДРЛ. Т. XV. 1958.

Скобееве), приключенческие повести. Все богаче становится литература легенд. Возникает мемуарная литература.

Никогда еще, ни до XVII в., ни после, русская литература не была столь пестра в жанровом отношении. Здесь столкнулись две литературные системы: одна отмиравшая, средневековая, другая зарождающаяся — нового времени.

В спорах об искусстве (в сочинениях Симона Ушакова, Иосифа Владимирова, Аввакума) зарождалась эстетическая критика, но не было еще периодики, столь необходимой для развития литературы нового типа. Переводная литература еще не захватывает собой первоклассных произведений современной литературы Западной Европы. Секуляризация литературы не была еще полной.

Из двух борющихся и смешивающихся литературных систем литературная система нового времени не одержала еще в XVII в. полной победы.

В заключение этой главы необходимо указать на следующее. Понятие «освобождение личности» — это по существу своему термин, означающий то новое отношение к человеческой личности, которое принес с собой Ренессанс. Термин этот не следует понимать в том смысле, что средневековье держало личность в плену, скованной, поработенной и т. д. Средневековье имеет великие заслуги перед человеком. Как член корпорации — церковной, феодально-дворянской, ремесленной или даже крестьянской — человек получил в средние века не только обязанности, но и права. Сравнительно с предшествующим временем и предшествующими правами средневековье внушило человеку уважение к самому себе и даже самые обязанности человека по отношению к государству, церкви или феодалу облекло в формы «служения», высокого долга, священной и исконной, вечной обязанности. Народные восстания были не только формами протеста против чрезмерной эксплуатации или борьбы за сносные материальные условия существования, но и формой борьбы за свои права, особенно в пору усиления крепостного права в XVI и XVII вв. И это чрезвычайно важно. Средневековые корпорации поднимали значение своих членов. Принадлежность к корпорации создавала «корпоративный дух».

Следовало бы рассмотреть взаимоотношение литературы и юридических памятников Древней Руси («Русской Правды», «Мерила праведного», различных судебныхников XVI в., «Уложения» XVII в. и пр.) с точки зрения самосознания и осознания прав отдельных людей как членов тех или иных слоев общества. Человек требовал у феодала «Защиты», а не только нес повинности. Обязанности по отношению к подчиненным лежали на представителях церкви и феодального класса. Эти обязанности были следствием многовековой борьбы, и о них не следует забывать, особенно при изучении литературы. Изучить понимание положения человека в средневековом обществе в отдельных литературных произведе-

дениях — это дело будущего, и оно может быть выполнено только при условии хорошего знания не только древнерусской литературы, но и древнерусского законодательства.

Ренессансные отступления от средневекового понимания человека заключались в том, что в них отразилось новое отношение к корпорации. Человек стал ценен независимо от своего места в обществе, независимо от корпорации. Здесь уже сказывается и новая идея равенства всех людей — по существу, идея антифеодальная.

БАРОККО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII В.

«СТИЛЬ ВРЕМЕНИ»

Появление в русской литературе стиля барокко вносит в русскую литературу новое начало, чрезвычайно важное для ее последующего развития. Стиль барокко — явление нового времени, не свойственное древней русской литературе. Это вынуждает нас подробно остановиться на особенностях развития стилей вообще.¹

«Художественное лицо эпохи», «стиль эпохи» могут проявляться только на определенных стадиях развития эстетического сознания. «Стиль эпохи» связан с особой природой этого сознания.

Для искусства средневековья, как и для народного искусства, характерна особенно четкая наполненность их едиными стилеформирующими началами. В старой деревенской избе, построенной деревенскими плотниками, обставленной деревенскими столярами, наполненной бытовыми предметами, выполненными деревенскими мастерицами и мастерами, — все, от деревянной ложки и до конька на крыше, подчинено единому стилю. В пределах своей эпохи и своей народности этот народный художественный стиль един, хотя каждая местность, а иногда каждое село, имеют свои особенности и характерные для нее «знаковые» признаки. По одежде легко определить социальное и семейное положение человека,² по прялке — местность, из которой она происходит.

«Стиль эпохи», единый для всех искусств и для всего своего времени, существует только на определенных стадиях развития эстетического сознания, когда нет еще отдельных направлений в искусстве и нет индивидуальных стилей художников. Личностное начало слабо сказывается в произведениях искусства, связанных со «стилем эпохи». Именно в периоды господства единого стиля легкость художественного восприятия произведений искусства приводит к образованию универсальных стилеобразующих принципов, условных форм и канонов. И наоборот.

Единство стиля пронизывает собой и средневековье. Художественное начало как бы разлито в жизни. Оно захватывает не только искусство, но и весь быт, одежду, все ремесленные изделия,

¹ У литературоведов, языковедов и искусствоведов существуют разные представления о том, что следует понимать под стилем. Здесь и ниже мы говорим о стиле в самом широком значении этого слова — так, как его понимают искусствоведы. Рассмотрение понятия «стиль» требует особых исследований.

² См.: Bogatyrev P. The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia. The Hague; Paris, 1971.

идеологию, включая богословие, политическую мысль, выраженную в художественно ценных легендах и исторических мифах. Жизнь в средневековом обществе подчинялась некоторому единому художественному стереотипу.

Красота этого эстетического единства жизни настолько покорила иногда людей нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни по крайней мере в собственном бытовом укладе и в собственных художественных произведениях. Но никогда еще ни один из людей нового времени и новой культуры не достигал и не мог достигнуть того гармонического подчинения всей своей жизни единому художественному стилю, который пронизывал собой средневековые и уклад старой народной жизни. Это объясняется в первую очередь тем, что в отличие от нового времени единство художественного стиля в эпоху средневековья не достигалось, а сохранялось, оно было традиционным.

Как бы ни было грустно признавать романтически настроенным поклонникам национальной старины, они в конце концов вынуждены бывали понять, что единство стиля в средние века существовало благодаря некоторой эстетической негибкости людей того времени.

Эстетическая негибкость — это не оценочное понятие. Вводя его, мы отнюдь не собираемся развенчивать и принижать те «стили эпохи», которые были так характерны для средневековья. Эстетическая негибкость, с одной стороны, способствовала проведению в жизни единого стилистического начала, а с другой стороны, закрывала людям своего времени пути к овладению и пониманию других стилей, других культур, а также индивидуального начала в творчестве.

Действительно, для любого стиля наиболее «активной» и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов. Художник творит свое произведение, подчиняя его единому ритму, единому художественному «модулю», подчиняя и форму, и содержание общим художественным «мерностям», объединяя внешнее и внутреннее, идею и ее воплощение, определенными повторяющимися или сходными приемами.

Читатель, зритель, слушатель должны произвести известное усилие, чтобы обнаружить это художественное единство, воспроизвести, повторить в своем сознании тот вечно действующий творческий акт, который лежит в основе любого произведения искусства.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица — в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только

фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XVIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов».¹

Всякое восприятие произведения искусства носит творческий характер и в той или иной мере совершается по «подсказке» художника. Сопричастность воспринимающего творческому акту художника и составляет то «наслаждение» произведением искусства, без которого не может быть и самого произведения искусства. Попутно отмечу, что это «наслаждение» отнюдь не гедонистического порядка. Оно может сочетаться с состраданием, с ужасом перед безобразием жизни, с острым ощущением несправедливости или гневом против общественного несовершенства. Это «наслаждение» совсем особого рода, хотя случается, что эстетически неразвитые люди требуют от произведений искусства наслаждения и удовольствия в самом прямом смысле этого слова.

Творческий акт воспринимающего произведение искусства — это сотворчество, и он далеко не легок. Мы хорошо знаем, что восприятие многих произведений искусства требует серьезной эстетической подготовки, своего рода тренировки, знаний и гибкости эстетического сознания. Это признается в музыке (в отношении так называемой серьезной музыки), хотя не всегда признается для живописи, скульптуры, поэзии.

Воспринимая произведение искусства, мы следуем этому стилеформирующему началу, «идее стиля», и отбрасываем в своем сознании все случайные элементы — неровности линий и поверхностей, трещины и другие «неточности» художественного воплощения. Мы восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок там, где она дана только намеками, и т. д. И, самое главное, мы «узнаем» связь содержания с его воплощением в определенной форме.

¹ Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 51.

Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы».¹ Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что «стиль эпохи» возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, «жесткостью», когда оно не стало еще легко приспосабливаться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых «стилей эпохи» и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, мировоззрение, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано «стилем эпохи» только с большими ограничениями.

Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями — например, с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший собою барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возростала «предсказуемость» в восприятии явлений искусства. Выростала уверенность воспринимающего в осуществлении ожидаемого. Стиль был «спрятан» не только в произведении искусства, но был разлит во всей художественной атмосфере эпохи. В XIX в. произошло отмирание хотя и не самых канонов, но, во всяком случае, самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искус-

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // V Конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967). Л., 1967. С. 13.

стве, ибо гибкость восприятия стала достаточно высокой и отпала необходимость в едином «стилистическом ключе» для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко «узнавать» несколько стилей, приспособляться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей сотворчества и ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

Но прогресс этот не был прямолинейен и был связан с известными утратами. Так, например, существование единого «стиля эпохи» было в свое время явлением исключительно ценным. Важно отметить, что эстетическое восприятие в эпохи существования единых и всеобъемлющих стилей было настолько этим единством облегчено, что художники «закладывали» в свои произведения некоторые стилистические «препятствия», чтобы сделать восприятие их творческим. Так, в романских и готических зданиях появлялась некоторая поверхностная асимметрия, заставлявшая зрителя восстанавливать в своем творческом воображении их более глубокую «внутреннюю» симметричность.

Подлинная романская постройка имеет слегка асимметричные порталы, равноразмерные окна, слегка различные колонны из равного камня или с разными по форме капителями; в саксонском варианте романского стиля колонны в нефе перемежаются с квадратными в сечении столпами. В подлинной готике фланкирующие западный вход в собор башни различны, имеют даже разную высоту. Эти различия, конечно, не выходят за известные пределы, позволяя зрителю угадывать идеальную форму. Но в псевдоготике или псевдороманском стиле XIX в. этих различий нет: все совершенно точно и «аккуратно».

Та же неправильность и асимметрия характерны для русских построек периода единства стиля. Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся между собой купола и главки — все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Произведение искусства ставит задачи и подсказывает пути для их решения одновременно.

Нарочитое несовершенство поверхностной формы подчеркивало совершенство той идеальной формы, которую вскрывал в произведении искусства с помощью творческого акта зритель. Эта поверхностная асимметричность и некоторое общее несовершенство формы делает особенно обаятельными произведения романского зодчества или памятников древнерусской архитектуры и позволяет легко отличить подлинные строения от подделок XIX в.

Эти неточности «стилей эпохи» зависят не от случайных причин: от несовершенства техники, например, как думают некоторые искусствоведы, или от того, что отдельные детали выполнялись разными мастерами при отсутствии строгих указаний, как пытаются утверждать другие. Эти неточности имеют эстетическое основание. Несовершенство техники или несовершенство проектирования как бы шли навстречу «совершенству», постоянству и строгому единству традиционного эстетического кода, легко читаемого, а потому и небрежно проводящегося.

Так было, например, в Киевской Руси. Стилистическое единство искусства этого периода поразительно. Праздничные слова построены по тем же эстетическим принципам, что и храмы. Храмы и их росписи, музыка, в них исполнявшаяся, слова службы, в них произносившиеся, подчинялись единому монументальному стилю. Стиль этот, в котором индивидуальные варианты были весьма ограничены, был легко воспринимаем, легко восполняем, дополняем. Произведения легко создаются. Стиль «коллективен». Инерция движения художественной жизни, не допускавшей переключения эстетического сознания на другие стили, легко преодолевала различные шероховатости и некоторую недоработанность. Отсюда и в литературе ансамблевость, «плодовитость», коллективность творчества сменявших друг друга поколений книжников, разножанровые сочетания и пр.

Таким образом, произведение искусства не инертно созерцается или слушается — оно активно «отвоевывается» зрителем, читателем, слушателем. Это «отвоевывание» облегчается (но не до конца) самим творцом, который создает своего рода стилистический код для «прочтения» своего произведения, для его эстетического восприятия.

В эпохи, когда индивидуальное начало слабо развито в искусстве, когда нет различных направлений, стилистический код един для эпохи и в известной мере для всех искусств. Единство стилистического кода, эстетическая негибкость, традиционность облегчают и творчество, и сотворчество, и создание произведений искусства и их восприятие. И именно это ведет к значительной экспансии искусства, которую мы наблюдаем и в средневековье, и в народной жизни других эпох. Художественное начало вторгается в деловую письменность, в обряд, в обиход, в разговорную речь и т. д.

Привычность и обычность эстетического кода позволяет менее строго следовать точности воплощения стиля, последовательности проведения стилеформирующих элементов. От этого чаще, чем в новое время, в средневековом искусстве нарушения симметрии и ритма, менее тщательно соблюдаются пропорции, «грубее» и небрежнее форма, обобщеннее и условнее изображение. И эта некоторая небрежность и «неточность» необходимы, ибо без них не может в полной мере осуществляться сотворчество.

Когда все произведения рук человеческих в той или иной степени подчинены единому, а главное, одному стилю, — зрителю, слушателю и читателю нет необходимости осваивать новые эстетические коды, нет поэтому и обычной для эстетически развитого человека нового времени терпимости к искусству других эпох или чужих народов. Художественный мир человека средневековья облегчен и вместе с тем замкнут и ограничен.

Только с ослаблением традиционности, с появлением направлений в искусстве и индивидуального начала искусство становится более «точным», «аккуратным», а стилистическое единство более последовательным, хотя и более «узким» по сфере своего применения, не требующим своего распространения на все окружение человека.

Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое. Поэтому так велика доля традиционного в народном искусстве нового времени и в искусстве средневековья. При этом в народном и средневековом искусстве развивается потребность не только в традиционном, но и в восприятии всего окружающего в едином стилистическом ключе. Постепенно доля нового увеличивается в искусстве, становится возможным восприятие произведений искусства, созданных в различном стилистическом ключе. Отходит в прошлое возможность «стиля эпохи», потом становится возможным сосуществование нескольких стилей в одну и ту же эпоху, возникают индивидуальные авторские стили.

Важная историческая особенность русского барокко заключалась именно в том, что русское барокко не было просто «стилем эпохи» — это было одно из стилистических направлений эпохи. Это было знаком того, что эстетическое сознание достигло уже сравнительно высокого развития.

Здесь мы должны снова сделать отступление и обратиться к вопросу о барокко в развитии мировых стилей.

ВЕЛИКИЕ СТИЛИ И СТИЛЬ БАРОККО

Великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — обычно признаются равноправными и равнозначительными. Это приводит, как мне думается, к ошибочным представлениям о движении и смене стилей и излишней схематизации историко-культурного процесса.

На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искусствами, то подчиняют себе все искусства или даже все главные стороны культуры — сказываются в науке, богословии, быте. Они могут определяться то более широкой, то менее широкой социальной средой, то более значительной, то менее значительной идеологией. Великие стили разнообразны по своей архитектонике и по своей исторической роли.

При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурное лицо эпохи и страны. Стилиевые доминанты народной культуры стабилизируются очень рано. Великие стили оказывают на них только частичное влияние. С другой стороны, великие стили могут существовать одновременно в эпохи переходов от одного стиля к другому.

Я не буду касаться здесь всех вопросов развития великих стилей, отмечу лишь некоторые стороны.

Прежде всего обращу внимание на то, что развитие стилей асимметрично. Эта асимметричность внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно — от простого стиля к сложному и резко — от сложного стиля к простому.

Это и понятно: переход от одного стиля к другому — это переход от одной замкнутой и цельной системы к другой. В системе может быть внутреннее движение, но это движение легче совершается как усложнение стиля, как его постепенное «окаменение» (термин А. Н. Веселовского), как его постепенное измельчение, чем как переход от чего-то омертвевшего и отжившего к живому. Для того, чтобы на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю пришел молодой и простой стиль, необходим скачок.

В самом деле, то, что принято называть романским стилем (стилем «романеск» или, как его называют англичане, «норманнским» стилем),¹ сменяется стилем готическим в течение более

¹ Говоря о романском стиле, я имею в виду и то, что в последнее время называется романским стилем (XI—XII вв.), и то, что стало принятым сейчас называть «прероманским» периодом (VI—X вв.) Дело в том, что термин «романеск», применяемый сейчас в западном искусствоведении, сравнительно поздний (его ввел археолог Шарль де Жервиль). Первоначально в него включалось все европейское искусство от VI до середины XIII в. Однако в последние годы в западном искусствоведении подчеркивается, что развитие европейского искусства было прервано венгерским и норманнским завоеваниями в X в. и что романское искусство образовалось только с начала XI в. При этом романское искусство делится на раннероманское («первый романеск») и зрелое романское («второй романеск»). Предшествующее же венгерским и норманнским разрушениям искусство (каролингское, оттоновское и пр.) стало называться «прероманским» («пре-

ста лет — от середины XII в. до середины XIII в. Простые формы романской архитектуры, музыки, живописи, литературы постепенно переходят в усложненный готический стиль. Это развитие от простого к сложному совершается и в недрах каждого из этих двух стилей. При этом позднероманский стиль близко примыкает к ранней готике (ср., например, собор в Или XII в. — близ Кембриджа), а поздняя готика (так называемая пламенеющая готика) сильно отличается от ранней готики опять-таки именно своей усложненностью.

Следует остановиться несколько подробнее на переходе от романского стиля к готике. Этот переход показателен, и он понадобится нам в дальнейшем для некоторых аналогий. Позволю себе привести обширную цитату из книги Ж. Жимпеля «Строители соборов». Ж. Жимпель пишет: «Все истории средневековой архитектуры проводят классическое (the classic) различие между романскими и готическими памятниками и согласны в том, что переход имел место в середине XII в. Это различие предполагает, что готический стиль обладает специфическими чертами, такими, например, как парящие аркбутаны или стрельчатые своды; однако многие готические церкви были построены без парящих аркбутов, и исследователи начинают наконец понимать, что парящие аркбутаны не имеют того значения, которое первоначально им приписывалось. Между романским и готическим зданием в целом нет разительного различия, но есть различие между церковью середины XI в. и церковью XIII в. Различие же определяется постепенным усвоением сотен небольших технических открытий, сделанных изобретательными архитекторами и рабочими — строителями соборов. Не существует строителей романских соборов или соборов готических *per se*, так же как не было романских или готических мастерских. Были только одни строители, которые создавали, и другие, которые копировали их, основываясь на старой технике. Это важно подчеркнуть. Удивительно, что за 250 лет, с конца XIII в. до начала XVI в., то есть за период, в течение которого были выстроены трансепты Сан, Санли и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. «Пламенеющая» готика, появившаяся в конце XIV в., явилась

романеск»). Не считаю, однако, возможным называть «прероманским» искусство, более длительное и, как мне представляется, более значительное, чем собственно романское. То и другое принадлежит единому, хотя и развивающемуся стилю, причем этот стиль в VI—X вв. имеет особенно важную общность с искусством Византии. Поэтому условно придерживаюсь старой терминологии, хотя и сознаю, что называть «романским» стиль, общий для всех европейских стран, в том числе и не романских, не совсем удобно (о новых обозначениях «романеск», «прероманеск» и прочих см.: Lagousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. General Editor René Huyghe. London, 1963. P. 228—311). Литература о романском искусстве в последние годы быстро растет. На смену увлечению барокко сейчас явно приходит увлечение романским и «прероманским» искусством.

только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, совершенствовавшемуся с XI по XIII в. включительно. Ибо в течение 250 лет водчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствовались тем, что копировали своих предшественников. Эта остановка в архитектурном развитии, наступившая с конца XIII в., была явлением, связанным со всеми сторонами средневековой истории: религиозной, технической, экономической, социальной и психологической. Произвольное разделение романского и готического в середине XII в. не соответствует каким-либо историческим событиям, в то время как вторая половина XIII в. была поразительной эпохой средневековья. Период с 1050 г. по середину XIII в. был для Европы в целом и для Франции в особенности периодом динамического подъема. Это было время поразительной созидательности, в течение которого величайшие умы западного мира проповедовали, учили или управляли — святой Бернард, Абельяр, Франциск Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства».¹ Далее Ж. Жимпель отмечает, что с 1277 г. начался период реакции, заката средневекового христианства и утверждения «канонического права» для поддержки официального христианства. В приведенной цитате для нас особенно важно следующее: два стиля — романский и готический — тесно связаны между собой в своем развитии, причем наиболее творческий период в развитии этих стилей — первый. Именно в первом, романском, периоде развития романско-готического искусства создаются технические изобретения и отчетлива связь с философией и богословием, то есть идеологическая основа стиля.

Это последнее положение может вызвать недоумение, так как широко распространено представление о том, что именно готическое искусство наиболее «спиритуалистично». В самом деле, обычно принято считать, что преобладание в готике вертикальных линий над горизонтальными знаменует собой устремленность ввысь, свойственную религиозному сознанию. Может быть, это и так, однако при всем том несомненно, что по сравнению с романским стилем готика значительно менее определена в идеологическом отношении. Ее устремленность ввысь может выражать религиозность католицизма и ересей. Ее связь с религиозным сознанием очень общая — главным образом в пределах этой «устремленности ввысь». Между тем символическая система христианства, столь полно и детально представленная в романском стиле, в готике в значительной степени разрушена, раздроблена. Готика

¹ Gimpel J. The Cathedral Builders. New York; London, 1962. P. 10—12. (Перевод мой. — Д. Л.)

эмоциональна и иррациональна, тогда как романское искусство теологично и его идеологические мотивы сведены в грандиозную и стройную систему.¹

Многочисленные работы о романском искусстве, появляющиеся сейчас на Западе, показывают все величие этого стиля, до сих пор недостаточно оценивавшегося историками культуры, искусствоведами и историками литературы.

Итак, между романским стилем и готикой явно существует непрерывность развития. Но переход от готики к ренессансу — прерывист, скачкообразен. Несмотря на период совместного существования обоих стилей, здесь нет постепенного перехода. Скачок всегда подготовлен предшествующим развитием. Подготовлен был и скачок от готики к ренессансу. Что же касается перехода от одного мировоззрения к другому, то тут, по-видимому, вообще нельзя говорить о скачке: мировоззрение не требует той цельности, которая обязательна для великих стилей.

О подготовке стиля ренессанса внутри готики писалось неоднократно и много. В готике зреет возрождение. Поздняя готика, непосредственно предшествующая возрождению, может в известном смысле рассматриваться как Предвозрождение (не смешивать с проторенессансом, который в Италии предшествовал готике). Тут, в готике, — и движение, и психологизм, доведенные до сильнейшей экспрессии. Элементы освобождения личности, пока еще, впрочем, в пределах религии, уже налицо в готике, особенно поздней. И тем не менее готика и возрождение резко различные стили. То, что зрело в готике, потребовало затем резкой смены всей системы стиля. Новое содержание взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль — ренессанс.

С возникновением ренессанса снова наступает период идеологических исканий, появления цельной системы мировоззрения, смелых технических изобретений и т. д. И вместе с зарождением нового великого стиля, пронизывающего все стороны человеческого творчества, опять начинается процесс постепенного усложнения и распада простого. Ренессанс усложняется, за ренессансом является маньеризм, а за ним — барокко. Барокко, в свою очередь усложняясь, переходит в некоторых видах искусства (архитектура, живопись, прикладное искусство, отчасти литература) в рококо — так же как перед тем ренессанс перешел в маньеризм.

Однако уже в XVII в. рядом с барокко появляется классицизм. Классицизм — это уже совершенно новая система стиля, хотя и существующая некоторое время одновременно с барокко (как это было, например, во Франции). Классицизм усложняется и через ряд промежуточных этапов сменяется романтизмом. Этими промежуточными этапами служат предромантизм и сентиментализм,

¹ См.: Mâle E. L'Art religieux de XII-e siècle en France. Paris, 1928.

в которых соединяются стилистические особенности классицизма с особенностями нарождающегося романтизма. Остановимся пока на этом.

Что же такое усложнение стиля — романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это постепенное рождение нового стиля, противоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой поздний «эллинистический период», при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда возьмем такие пары стилей, как «романский стиль — готика», «ренессанс — барокко», «классицизм — романтизм». В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», на «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного или вторичного, несколько ослабевает его связь с определенной идеологией. В известной мере и романский стиль, и ренессанс, и классицизм способны во второй половине своего развития служить различным идеологическим системам. Но вторичные стили, такие как готика, барокко, романтизм, в силу своей усложненности и большей «формализованности» (не путать с формализмом!) обладают относительно большей самостоятельностью. Это и позволяет вторичному стилю выражать в своих разновидностях различные идеологические устремления, до самых противоположных — прогрессивных и реакционных. Это сказывается и в готике, которая, с одной стороны, ко времени своего заката противостоит ренессансу, а с другой — сама отражает некоторые предренессансные явления, как, например, идеологию францисканства. Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию контрреформации (иезуитское барокко, например), а в других — прогрессивные явления эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями.

В первичных стилях связь с идеологией гораздо более глубока. Романский стиль в своем начале отражает только одну, и при этом прогрессивную идеологию — идеологию развивающегося феодализма. Одну и опять-таки прогрессивную идеологию выражает при своем рождении ренессанс. Одну идеологию первоначально вы-

ражает классицизм.¹ И каждая из этих идеологий отражена великими мыслителями. Сказанное относится и к классицизму, научно-философский фронт которого разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими.

Это отнюдь не означает, что вторичные стили совсем не связаны с идеологией. Именно от идеологии они получают свой первоначальный толчок. Однако их стилевые разновидности пестры, и они не представляют идеологического единства, как стили первичные.

В целом следует признать, что развитие каждого стиля, первичного и вторичного, идет от простого к сложному, но особенно отчетливо это развитие от простого к сложному представлено в каждом из сочетаний: первичного стиля плюс вторичного. Вторичный стиль, взятый как условное целое, сложнее первичного стиля. «Онтогенез находится в единстве с филогенезом».

Ни один из стилей не является замкнутым и неповторимым, самодовлеющим стилем. Каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру. Поэтому первичный стиль ренессанс обращается к первичному же стилю — к античности, другой первичный стиль, классицизм, — к античности и к ренессансу, вторичный стиль барокко тянется к готике, романтизм — и к барокко, и к готике.

Я схематически набросил лишь основные контуры развития стилей. Надо особенно подчеркнуть, что развитие стилей не следует строгой схеме, оно не уходит в «дурную бесконечность» однообразных повторений: постепенного усложнения первоначальной простоты и резкого обращения к новой простоте с новой идеологической ее основой.

Перед нами не обычное «качание маятника» стилей, как это предполагает Д. Чижевский,² а такое «качание», при котором взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность, и силовые линии его дробятся.

История литературы и историческая наука знают немало теорий замкнутых циклов развития культур (от М. Монтеня до

¹ Е. Н. Купреянова хорошо продемонстрировала в своей работе «К вопросу о классицизме» (XVIII век. Сборник 4. М.; Л., 1959. С. 5—44) неправильность общепринятого мнения о дворянско-сословной ограниченности искусства классицизма. Она показала, что в основе классицизма лежала идеология буржуазии, «под протекторатом абсолютизма утверждавшей свои права на активное участие в политической государственной жизни» (там же, с. 31) и выдвинувшей поэтому представления о «естественной морали» и «естественном человеке».

² Čiževsky D. M. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952. Концепция Д. Чижевского о «качании» стилей от стилей классицистического типа к стилям романтического типа и обратно во многом зависит от теории Э. Р. Курциуса о существовании только двух стилей — классицизма и маньеризма (Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1969).

А. Тойнби, А. Вебера, Р. Бенедикта, М. Херсковиц, П. Сорокина и других), согласно которым одна культура сменяет другую и, очевидно, будут сменять друг друга до бесконечности. Эти теории основаны не только на ложных представлениях об имманентности культурного развития,¹ но все же и на некоторых конкретных наблюдениях, ибо культуры и стили действительно сменяют друг друга. Однако в теории замкнутых циклов конкретные наблюдения не касались по большей части общего развития, его направленности. Между тем асимметричность в переходе от стиля к стилю указывает на то, что весь процесс смены стилей имеет однонаправленное развитие, проходящее поверх всех смен стилей.

В развитии искусств мы видим два движения. Одно движение — главное, другое — относительное. Первое — главное и общее движение смен стилей — проходит поверх всех смен стилей. Оно замечается, когда мы не обращаем внимания на относительное движение внутри каждой пары стилей — от простого к сложному, от содержательного к бессодержательному, от социально обусловленного к относительно независимому и т. д.

На ту же однонаправленность в развитии искусств указывает еще одно обстоятельство: постепенное убыстрение смен стилей. Не буду сейчас определять, сколько столетий занимает античная стадия в развитии европейского искусства, — это вопрос сложный, но эллинистическая стадия имеет не менее полутысячелетия. Романское искусство занимает тоже полутысячелетие — с VI по XII в. Готика занимает три века — с конца XII по XV в. Ренессанс — два века: XV и XVI. Барокко — приблизительно полтора-два века с центром в XVII в. Классицизм — несколько более века. Романтизм — полвека.

От косвенных признаков однонаправленности в развитии стилей перейдем к прямым.

В истории развития стилей мы видим постепенное ослабление условности искусства. Условность неотделима от искусства, но грубая условность постепенно сменяется условностью более сложной и менее заметной.

В самом деле, романское искусство сплошь открыто, явно условно. Оно построено на символах и аллегориях, на «тайном» значении любой из форм и любого из приемов. Ренессанс значительно менее условен, чем романский стиль. Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме.

¹ Отчасти с теориями имманентности развития культур связаны представления и о «стилях эпохи» — стилях, охватывающих все решительно явления своего времени. Между тем бывают периоды, когда разные стили сосуществуют одновременно: романский стиль и готика, барокко и классицизм (например, во Франции в XVII в.)

Падение условности проходит по всему фронту первичных стилей — это главное движение искусства. Искусство сближается с действительностью, условность не исчезает, но приобретает все более и более тонкий и сублимированный характер.

Значение вторичных стилей — готики, барокко, романтизма — в этом отношении как бы прямо противоположно: вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности, но делают это опять-таки с ослабевающей силой и далеко не одинаково, — это движение относительное, включающееся в состав основного направления. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (романтизм), в других — в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях, как я уже сказал, постепенно ослабевают. Ослабление условности искусства проходит и во вторичных стилях — наиболее условных. Относительное движение вторичных стилей может, следовательно, находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению и сублимации условности.

Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается.

Общее, главное движение искусства связано с борьбой идей и представлений и совершается импульсами. Искусство движется ударами, при этом оно проникает все глубже в действительность, все больше расширяя темы, художественные средства и свое гуманистическое содержание, следуя в этом за мировым историческим процессом.¹ «Проникающим» стилем является по преимуществу первичный — собранный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За первичным стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, иррациональный в своей основе.² Затем в результате борьбы следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация.

Свои импульсы искусство получает от действительности. Общее движение всех искусств не замечается только тогда, когда относительное и подчиненное движение принимается за главное. Именно так и поступил Эрнст Роберт Курциус в своей знаменитой книге «Европейская литература и латинское средневековье».³

¹ О развитии гуманистического начала в человеческой истории см. замечательную работу Н. И. Конрада «О смысле истории» в его книге «Запад и Восток». (С. 466—512. Изд. 2-е. С. 446—486.)

² Характеризуя стили первичные и вторичные, я сознательно не даю им никаких оценок. Было бы антиисторично вводить оценочные суждения в описание великих стилей. Не является оценочным и изредка употребляемое мной понятие декаданса. Перед нами естественный процесс «старения» стиля.

³ См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.

Курциус правильно заметил тенденцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом.¹ Но он преувеличил значение своего открытия и объявил, что в истории искусств (и литературы в том числе) существуют только два стиля. По существу, движения искусства в его системе нет.² Есть только имманентное перерождение классицизма в маньеризм, возвращение к новому классицизму и развитие нового маньеризма. В связи с этим Курциус предлагал отменить название всех стилей, оставив только эти два: классицизм и маньеризм. Предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом³ имело и имеет успех даже у тех, кто не совсем согласен с его теорией.

Появление каждой новой пары стилей обусловлено не внутренней закономерностью «саморазвития» стилей, а радикальными социальными изменениями. Развитие феодализма и христианства обуславливает собой возникновение романского стиля. Социальные перемены XIV в. (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма⁴ и т. д. Отмеченное нами постепенное убыстрение в развитии стилей отражает убыстрение

¹ Термин «маньеризм» происходит от итальянского термина «bella maniera», употреблявшегося в Италии еще в XVI в. в трактате Франческо Ланцилотти, а затем в известном сочинении Дж. Вазари (Жизнеописания наиболее знаменитых архитекторов, живописцев и скульпторов) для обозначения живописного стиля XVI в. О термине «маньера» и «маньеризм» см.: Briganti Guiliamo. Der Italienische Manierismus. Dresden, 1961. S. 6—7. В приложении — библиография о маньеризме.

² Ср. аналогичную тенденцию у Шпенглера, Воррингера и отчасти Вальцеля отменить понятия готики и романтизма, оставив для них только одно: барокко (ср., например: Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 70—104; впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

³ С 30-х годов XX в. в моду вошел термин «маньеризм» в применении к изобразительным искусствам середины и второй половины XVI в. Вскоре термин этот стал применяться и к литературе того же периода. Если исключить Э. Р. Курциуса и его последователей и ряд других течений, то исследователи обычноразумеют под маньеризмом либо поздний ренессанс, либо раннее барокко. В сущности, это и не важно, ибо маньеризм — это «мягкий» переход от ренессанса к барокко — переход, о котором мы говорили как о типичном для процесса рождения вторичного стиля из первичного — в данном случае барокко из ренессанса. Если рассматривать маньеризм как последний этап ренессанса, то будет понятным сходство маньеризма с последним этапом барокко — рококо. И в маньеризме, и в рококо перед нами формализация стиля, его измельчание, преобладание декоративности, орнаментальности. Это положение несколько не противоречит изложенному выше взгляду на барокко как на формализацию ренессанса. Существуют, однако, точки зрения на маньеризм как на совершенно особый стиль, более определенный даже, чем ренессанс и барокко (см.: Bosquet J. Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance. New York, 1964. P. 31).

⁴ Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Купреяновой в работе «К вопросу о классицизме» (с. 31—33 и др.)

в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит при меньших творческих потенциях сложившихся социальных условий, и поэтому в их появлении действительно больше элементов саморазвития, самоусложнения, известной «самостоятельности» относительно идеологии, при которой один и тот же стиль может выражать и прогрессивные, и реакционные идеи (что особенно наглядно в готике и романтизме). Вторичный стиль замыкается иногда в «ученой» среде, становится стилем для немногих, в результате орнаментации развивает формы, относительно слабо связанные с содержанием.

Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают эту смену как цепь, уходящую в «дурную бесконечность»: за стилем одного типа является стиль другого типа, затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому якобы художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством и в связи с этим необходимость его «острашения» не может быть фактором его творческого развития.

В самом деле, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие предложенной «схемы» от предшествующих.

Причины смен пар стилей в следующем. Действительность не выбирает стиль среди существующих (допустим, иезуиты «выбрали» для себя рожденное прогрессивными кругами общества барокко), а создает стиль новый и преобразовывает старый. Два этих процесса — создания стиля и его преобразования — различны по существу и приводят к различным результатам. То, что я называю первичным стилем, — это стиль созданный, а вторичный — это стиль преобразованный.

Эстетически негибкое и мало восприимчивое к новому сознанию доклассового общества подчиняет всю человеческую деятельность одному всеобъемлющему стилю. Деятельность человека в доклассовом обществе вся в той или иной мере синкретически связана с эстетическими переживаниями. Смена стилей появляется лишь в классовом обществе и знаменует собой возникновение возможности перестройки эстетического сознания общества, переключения его с одного стиля на другой. На первых порах сменяющие друг друга великие стили охватывают также значительную часть че-

ловеческой деятельности: науку, быт, религию и пр. С развитием эстетической восприимчивости эта необходимость для каждой эпохи в единичности стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает. Стиль начинает ограничиваться определенными видами искусств (в романтизме, реализме) и все решительнее развивает индивидуальные стилистические отличия между творцами.

Развитие индивидуальных стилей, начавшееся очень рано в личностном искусстве классового общества, постепенно вытесняет необходимость в подчинении всего творчества какому-нибудь одному великому стилю. Это мы видим в реализме. Реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве. Он возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными «эстетическими кодами». Об этом я писал неоднократно. Поверх чередования пар стилей в искусстве происходит общее его развитие, которое связано с ростом эстетической восприимчивости и эстетической свободы, но определяется общим развитием человеческого общества.

Вместе с ростом общественно-эстетического сознания присущая всему художественному творчеству условность из прямолинейной и примитивной и отчасти внеэстетической становится все более и более сублимированной и эстетически совершенной. Условность не снижается, а становится более органичной и менее заметной.

Реализм не равнозначен с остальными великими стилями. В нем резко сказываются писательские индивидуальности и поиски новизны. В пределах реализма существует резко выраженное разнообразие отдельных индивидуальных стилей, да и сам реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили. Поэтому он не развивает нового и единичного вторичного стиля.

Появление реализма закономерно венчает собой движение смен великих стилей, но вопрос о реализме требовал бы особого освещения, и в данном разделе мы не можем на нем останавливаться.

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕРМИНА «БАРОККО» К ЛИТЕРАТУРЕ

Не так уж важно этимологическое значение термина «барокко»: происходит ли это название от названия жемчужины неправильной формы, или от номенклатурного обозначения одного из схоластических силлогизмов, хотя последнее считается сейчас почти несомненным.¹ Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен

¹ См. обзор литературы о происхождении этого термина в книге: Wellek R. *Concepts of Criticism*. New Haven; London, 1963. P. 69 etc. (и дополнительно — p. 115: и след.)

не представителями этого стиля, а их противниками — классицистами в XVIII в. Классицисты, считавшие себя представителями «большого вкуса», резко осуждали предшествующее искусство как варварское, грубое, безвкусное, схоластическое, средневековое. Все это и было отражено в термине «барокко». Это обстоятельство ни в коем случае не следует сбрасывать со счетов, так как в последнее время участились попытки, восхваляя барокко и расширяя это понятие на все явления эпохи, присоединять к нему либо отдельные произведения классицизма и отдельных его представителей, либо весь классицизм в целом.

Существует довольно много возражений против применения термина «барокко» к литературе. Среди советских литературоведов против применения этого термина возражал П. Н. Берков.¹ Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов.² И надо признать, что основания для такого рода отказа серьезны: все существующие определения барокко крайне неточны и позволяют подводить под это понятие не только барокко, но и другие литературные течения — в том числе даже классицизм и его подразделения — или целиком отождествлять барокко со всеми явлениями эпохи его развития.

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только в истории архитектуры, стал применяться и к другим искусствам. Уже в XVIII в. термин «барокко» был применен к музыке, затем в XIX в. — к скульптуре и живописи. Именно этим распространением и расширением понятия «барокко» было с неизбежностью предугадано его применение и к литературе. Общие стилистические признаки, выделенные в архитектуре, оказалось возможным применить к литературным явлениям XVII в., не имевшим до того объединяющего стилистического определения.

Несомненная общность в развитии отдельных искусств обусловлена тем, что все искусства подчинены единым социально-экономическим силам. Создание единой для всех искусств стилистической терминологии и, в частности, общих названий для отдельных стилей полезно тем, что оно позволяет более решительно, чем это делалось до сих пор, объединять наблюдения над различными искусствами и выявлять законы их развития.³

¹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 83—84.

² См. об этом: Wellek R. Concepts of Criticism. P. 83—84, 118—119.

³ Отмечу, впрочем, что конкретные наблюдения над общностью в развитии литературы и других искусств (библиография по этому вопросу весьма обширна) тормозятся тем, что исследователь должен обладать для этого огромной эрудицией в различных областях. Интересные конкретные наблюдения имеются в работах В. Сайфера, особенно в кн.: Sypher W. Renaissance. Rococo to Cubism in Art and Literature. New York, 1960. Отдельные недостатки в конкретных наблюдениях В. Сайфера отмечены в статье: Goff Penrith. The Limits of Syfer's Theory of Style // Golloquia Germanica. 1967, I. P. 111—117.

«Барокко» оказалось в литературоведении удобным термином не только для того, чтобы установить общность в развитии литературы и других искусств, но и для того, чтобы в самом литературоведении обобщить такие явления, как гонгоризм, культеранизм, концептизм, маринизм, «bizaгге» и «Pтécіeux», «вторая силевская школа», метафизическая поэзия и поэзия «кавалеров» и т. д. С появлением термина «барокко» все эти явления были объединены как явления одного порядка. Однако, забегаая вперед, скажем, что термин «барокко» имеет смысл только до той поры, пока это понятие не расширяется до бесконечности и не пытается объединить взаимоисключающие стилистические признаки.

К литературе термин «барокко» применил впервые Г. Вёльфлин в своей знаменитой книге «Ренессанс и барокко», вышедшей первым изданием в 1888 г.¹ Идеи Вёльфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистского толка. Вёльфлин предположил, что различие «Неистового Роланда» Ариосто и тассовского «Освобожденного Иерусалима» — это различия стилей ренессанса и барокко. В сущности, увлечение барокко и применение этого термина к литературе идет именно от Г. Вёльфлина, хотя автор обстоятельного обзора литературы о барокко Р. Веллек и указал, что еще до Г. Вёльфлина термин «барокко» в отношении литературы в 1878 г. применил Ницше в своем сочинении «Menschliches, Allzumenschliches», где он говорит о барочном стиле греческого дифирамба и о барочном периоде в греческом красноречии.²

Г. Вёльфлин видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков. При этом Г. Вёльфлин извлекает свои формальные признаки барокко из очень немногих категорий, которые он применяет в анализе любого стиля. Основные понятия истории искусства, которыми оперирует Г. Вёльфлин в определении стилей: линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность.³ Исходя отсюда, Г. Вёльфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

¹ Wölfflin H. Renaissance und Barock. 1888. S. 83—85. Особенное значение также имела книга Г. Вёльфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», где барокко и ренессанс противопоставлены друг другу.

² Wellek R. Concepts of Criticism. P. 116. Указание А. А. Морозова, что термин «барокко» впервые применил к литературе «польский историк и филолог Эдвард Порембович в своей монографии, посвященной поэту Анджею Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году» (см. Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века // Рус. лит. 1962, № 3. С. 5), следовательно, ошибочно.

³ Вёльфлин Генрих. Основные понятия истории искусства. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930.

Впоследствии число признаков стиля барокко резко умножилось, и все-таки понятие «барокко» не стало от этого яснее. Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью. Многие из них встречаются в любом из указанных нами выше «вторичных» стилей. Каждый из признаков барокко в литературе мы можем встретить и в предшествующей истории литературы, и иногда в значительных скоплениях. Особенно много «бароккизмов» в готике, к которой барокко фактически кое в чем и возвращалось. Отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы. Специфический метаморфизм в форме концептивизма,¹ аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вельфлинговском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

Неопределенность термина «барокко» в значительной мере зависит от моды на барокко, которая, впрочем, имеет свои основания. Для того чтобы объяснить эту моду, нам следует вернуться к тому, что мы уже сказали раньше об обращении стилей к прошлому: стилей первичных к первичным же, стилей вторичных к вторичным.

В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX в. — экспрессионизмом 20-х годов,² сюрреализмом в последующее время и т. д. В этом отношении обильный материал представляет монография ученика Курциуса — Густава-Рене Хоке «Мир как лабиринт. Манера и мания в европейском искусстве».³ Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь во множестве.

¹ Теорию концептивизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасиан. Под концептивизмом разумеются сложные образные концепции, при которых все произведение превращается в одну распространную метафору. Но еще до создания теории концептивизма в ораторской прозе построение произведения на одной метафоре или на одном образе было широко распространено в эллинистический период, откуда перешло и в средневековую литературу (в частности, ему не чужда была и литература Древней Руси).

² Об этом пишет Р. Веллек (Wellek R. *Concepts of Criticism*. P. 76): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом: с его буйным, напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны». (Перевод мой. — Д. Л.)

³ Hocke Gustav-René. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, 1957. Г. Хоке как ученик Э.-Р. Курциуса отрицает термин «барокко» и пользуется только термином «маньеризм» в специфическом для Курциуса понимании этого термина — как в отношении барокко, так и в отношении европейского декаданса XX в. Вторая, более поздняя работа Г.-Р. Хоке — «*Manierismus in der Literatur*» (Hamburg, 1959), к сожалению, известна мне только по названию.

Можем ли мы считать, однако, что интерес к барокко у современных искусствоведов равняется интересу к любым формам декаданса и маньеризма? Упрощений здесь не должно быть. И с этой точки зрения совершенно не прав словацкий литературовед Я. Мишианик, который видит в барокко эпоху «иррационально-клерикально-космополитического характера» и отмечает, что интерес к барокко не случайно повысился в период усиливающейся фашизации и подавления свободы¹ 30-х годов XX в.

Несомненно одно: мода на барокко, заставившая исследователей чрезмерно расширять это понятие, вводя в барокко несвойственные ему признаки, подчиняя ему все новые и новые течения, произведения и авторов, отождествлять барокко со всей эпохой, когда оно процветало, до крайности обесцветила представления об этом стиле. Термин «барокко» лишился конкретного наполнения и стал просто похвалой. В результате А. Боас с полным основанием мог говорить об угрожающей широте и крайней неудовлетворенности термина «барокко».²

Более успешными, чем попытки определить признаки барокко, были, с моей точки зрения, описания его типических тем и мотивов. И в этом отношении выделяются работы Ж. Руссэ. Книга Ж. Руссэ, посвященная литературе века барокко во Франции,³ имеет подзаголовок «Цирцея и павлин», в которых он видит символы двух наиболее характерных мотивов литературного барокко — непостоянства и декоративности. Блестяще написанная, книга Ж. Руссэ открыла совершенно новый подход к барокко, преодолев формалистичность вёльфлиновского определения барокко и приблизившись к пониманию барокко как содержательного стиля и подчиненного определенному стилю содержания. На основе своего определения тем, мотивов и образов барокко Ж. Руссэ создал антологию французской поэзии барокко. Сам он применил этот подход к драматическому театру,⁴ балету и отчасти живописи. Подход Ж. Руссэ открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства.⁵

Мотивы и темы дают как будто бы более надежные признаки литературного барокко, но и эти признаки не могут быть строго определены, пока не очерчен весь круг памятников, входящих в барокко. Здесь исследование литературного барокко создает замкнутую цепь рассмотрения: чтобы определять все темы и мотивы,

¹ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

² Boase Alan. Étude sur les poésies de Jean Sponde // Sponde. Poésies. Genève, 1949. P. 137.

³ Rousset Jean. La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Paris, 1954. См. также: Anthologie de la Poésie Baroque Française. Textes choisis et présentés par J. Rousset. V. I—II. Paris, 1961.

⁴ О барочной эмблематике в драме см. также книгу: Schöne A. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

⁵ См.: Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I—II. Budapest, 1956.

необходимо ясно представлять себе весь круг памятников барокко, а чтобы знать весь круг памятников барокко, надо знать те признаки, по которым этот круг памятников мог бы быть выделен.

Выход только один. Понятие «барокко» комплексное. Нельзя исходить только из стилистических, формальных или тематических признаков. Необходимо изучить идейные функции этих признаков в данной исторической обстановке. Стиль — это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства. Все «признаки» стиля получают свое истинное значение только в связи с тем этапом развития, на котором находится данный стиль. Отдельные признаки барокко мы можем найти до барокко в готике, после барокко — в романтизме, но свое истинное, «барочное» звучание эти признаки приобретают только в совокупности и на историческом этапе развития искусства между ренессансом и классицизмом (маньеризм, который предшествует барокко, я отношу к поздней стадии ренессанса). В историко-культурном плане барокко — это стиль, который приходит на смену ренессансу и сам сменяется классицизмом. Историческое положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не менее важны, чем его формальные признаки. Понятие «барокко» — не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое. И еще одно. Нельзя все явления той или иной эпохи объединять понятием «стиля эпохи». Нельзя также видеть в барокко эпоху, подменять определение барокко простым обозначением хронологических границ. Это означало бы, что под понятие одного стиля мы подвели бы совершенно разнородные явления, ибо каждая эпоха противоречива, включает противоположные явления, а границы эпохи никогда не могут быть определены точно. Объединять все и вся как типические явления «стиля эпохи» — значит лишить характеристику стиля единства и сделать ее в высшей степени неопределенной и невыразительной.

БАРОККО — «СТИЛЬ ЭПОХИ»?

В самом деле, что принадлежит барокко в конце XVI, в XVII и в первой половине XVIII в.? Прежде всего отметим, что попытки последнего времени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства — в науке, философии, богословии, бытовой стороне жизни, человеческой психологии и пр. — в отношении барокко терпят несомненную неудачу. Если в отношении ренессанса мы можем говорить о науке ренессанса, о гуманистах как о людях ренессанса, о философии ренессанса и ренессансной политической мысли, то увидеть в барокко аналогичную широту можно лишь с

большими натяжками, настолько большими, что понятие «барокко» может вообще перестать существовать как нечто определенное.

Что такое, например, «человек барокко»? Уверяют, что это Дон Жуан как тип человека, вечно мятущегося, изменчивого и изменяющего, ищущего и не находящего свой идеал женщины, противопоставляемого «человеку из камня» — командору. Но такое истолкование образа Дон Жуана свойственно не только XVII в., но в известной мере и Пушкину. Что такое «дух барокко», если под этот феномен подводить и астрономические, и географические открытия XVII в., классицизм и маньеризм, всех ученых и всех разнородных философов XVII в.?

Между тем как «стиль эпохи» рассматривают барокко Д. Чижевский, А. Андьял¹ и многие другие.

Я бы возражал против применения ко всем великим стилям наввания «стиль эпохи». Действительно, в каждой из пар стилей только первичный очень часто является «стилем эпохи». Первичный стиль властно подчиняет себе все искусства и все формы культуры, не оставляя места для других стилей. Так было, например, в эпоху расцвета романского стиля, но на переходах от местных стилей к романскому стилю и от романского стиля к готике даже этот первичный — романский стиль не являлся «стилем эпохи». Все стороны культурной жизни захватывал собой Ренессанс.² Однако ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой же степени, как романский стиль или ренессанс, с определенной идеологией. Они не принадлежали эпохе подъема. Они сами совмещали в себе (в равное время и в равных странах различно) различные идеологии, а поэтому могли существовать рядом и одновременно с другими стилевыми течениями.

Готика не подчинила себе всех явлений эпохи и даже не заняла господствующего положения в ряде стран, как, например, в Италии.

Для барокко типично совмещение с классицизмом во Франции и Англии, с реалистическими формами искусства в Голландии. Так же точно вторичный стиль — романтизм — никогда не оказывался господствующим течением в России.

Совершенно правы советские искусствоведы, авторы «Всеобщей истории искусств», когда утверждают: «Исходя из чисто формальных либо субъективистских категорий, многие из зарубежных уче-

¹ См.: Čiževsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952; Angyal A. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.

² Под Ренессансом обычно понимают не только стиль, но эпоху, исторический период. Мы включаем в Ренессанс исторические события и культурные явления. Термин же «барокко» уже. Применить его как обозначение эпохи, допустим, XVII—начала XVIII в. невозможно. «Барокко» и «ренессанс» — термины разного объема. Они неравноправны.

ных объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного стиля — стиля барокко. В данном случае признаки одной из развивавшихся в этот период стилевых систем произвольно распространяются на искусство 17 в. в целом. Такая оценка, по существу упрощая общую картину развития искусства в эту эпоху, нивелирует конкретные идейно-образные особенности различных художественных направлений, оставляет скрытой их взаимную борьбу».¹

Так же точно безусловно прав М. В. Алпатов, когда пишет об искусстве столицы барокко — Риме: «Все искусство XVII века было по своим проявлениям очень многообразно, и поэтому определять его целиком как барокко вряд ли допустимо». Это верно даже с той оговоркой, которую М. В. Алпатов делает в следующей фразе: «Но отдельные течения в искусстве XVII века были внутренне связаны с барокко, равно как и само итальянское барокко многими своими сторонами соприкасалось с рядом других направлений искусства XVII века, которые имели в Риме своих представителей».²

Барокко не охватывает и всех литературных явлений XVII в. Такой точки зрения придерживаются П. Н. Берков³ и П. Кирхнер.⁴ Так думает и А. И. Белецкий.⁵

И. Н. Голенищев-Кутузов совершенно правильно отмечает, что «XVII век для Западной Европы нельзя охватить одним термином „барокко“, правильнее было бы принять термины „барокко“ и „классицизм“».⁶ Действительно, к барокко не относится прежде всего французский классицизм XVII в., объявить который равновидностью барокко невозможно не только потому, что его стилиобразующие принципы прямо противоположны барокко, но и потому еще, что между представителями классицизма и барокко шла постоянная борьба и открытая полемика. В самом деле, принадлежность к барокко итальянского поэта Джанбатиста Марино, жившего во Франции и ставшего здесь главным представителем прециозной литературы, не вызывает никаких сомнений. Но классицизм XVII в. во Франции постоянно боролся с прециозной литературой и принципами маринизма. Эстетические принципы Буало и Расина явно противоположны барокко.⁷ Не случайно

¹ Всеобщая история искусств, т. IV. Искусство 17—18 веков. Под общей ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберг. М., 1963. С. 14. (Введение — Е. И. Ротенберг).

² Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 156.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 83—84.

⁴ См.: Kirchner P. Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts // Zeitschrift für Slavistik. 1968, Bd. XIII, H. 3. S. 329 ff.

⁵ См.: Білецький Олександр. Зібрання праць: У п'яти томах. Т. 2. Київ, 1965. С. 62.

⁶ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 76.

⁷ Р. Монтано считает французский классицизм XVII в. принадлежащим барокко, но для этого ему приходится исказить особенности стиля Расина. Он

отдельные исследователи французской литературы XVII в. считают ее наиболее характеристической чертой именно борьбу между классицизмом и барокко.¹

Весь английский XVII век относил к литературе барокко Пауль Мейсснер.² Но в английской литературе XVII в. были не только поэты-метафизики, как Джон Донн и его последователи — Герберт, Крэшо, Воген, а также придворная поэзия «кавалеров» во главе с Джоном Секлингом и отдельные писатели, чью принадлежность к барокко можно частично или полностью признавать. Нельзя забывать, что Мильтон был главным противником и метафизической школы английской поэзии, и поэзии «кавалеров». Конечно, это не означает, что в его творчестве в силу этого полностью отсутствуют черты барокко, однако элементы классицизма в его произведениях, не исключая «Самсона-борда», не менее ясны. Признать Мильтона представителем барокко можно только с большими оговорками.

Но самый спорный вопрос о возможности отнесения к стилю барокко английских писателей конца XVI—XVII в. — это вопрос о барочности Шекспира. Энтузиасты барокко пытались объявить Шекспира писателем барокко. На основании анализа «архитектоники» пьес Шекспира утверждал его принадлежность к барокко Оскар Вальцель.³ По чисто формальным, внешним признакам относил Шекспира к барокко и Вильгельм Михелс.⁴ Можно упомянуть также Макса Дейчбеина, доказывавшего принадлежность «Макбета» к барокко на основании «эллипсоидности» построения этой драмы.⁵ Макс Вольф предположил, что только часть ранних произведений Шекспира принадлежит к барокко: «Венера и Адонис» и «Лукреция».⁶ Рой Даниэлз, напротив, относит к барокко позднего Шекспира.⁷

приписывает его произведениям барочную погоню за эффектами, способность попирать правдоподобие, крайнюю эмоциональность и т. д. (Montano Rosso. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque // Colloquia Germanica*. 1967, I. P. 64).

¹ См.: Reynold M. *Le XVII-e siècle: le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.

² См.: Meissner Paul. *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*. München, 1934.

³ Walzel O. *Shakespears dramatische Baukunst // Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*. 1916, 52. S. 3—35. См. перевод в сборнике: *Проблемы литературной формы*. Л., 1928. С. 36—69.

⁴ См.: Michels W. *Barockstil in Shakespeare und Calderon // Revue Hispanique*. 1929, 85. P. 370—458.

⁵ См.: Deutschbein Max. *Shakespeares «Macbeth» als Drama des Barock*. Leipzig [б. г.] (1936 или 1937). S. 26—28.

⁶ См.: Wolff M. *Shakespeare als Künstler des Barocks // Internationale Monatschrift*. 1917, 11. S. 995—1021.

⁷ См.: Daniells Roy. *Baroque Form in English Literature // University of Toronto Quarterly*, 1945, 14. P. 391—408.

Некоторые черты барокко в Шекспире несомненно могут быть обнаружены. К ним, может быть, следует отнести все элементы эвфуизма, хорошо изученные в его творчестве.¹ Не стоит забывать, что Вольтер называл Шекспира «пьяным дикарем» как раз за те свойства его творчества, которые можно назвать барочными: смесь возвышенного и вульгарного, ужасного и комического, соединение разнородных стилей и пр. Однако ни одному исследователю не удавалось еще зачислить Шекспира в представители барокко на основании полного анализа всего его творчества.

В самом деле, черты эвфуизма в стиле Шекспира, сочетание возвышенного и вульгарного, ужасного и комического и т. д. — это слишком мелкие черты, которые не могут решить вопроса об отношении Шекспира к барокко.

Лучшее, что написано об отношении Шекспира к барокко, принадлежит крупнейшему советскому литературоведу — А. А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью «Шекспир, Ренессанс и барокко».²

А. А. Смирнов показал отношение Шекспира второго периода к барокко. Он показал не принадлежность Шекспира к барокко, а принадлежность барокко к Шекспиру! Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим идеям. Мировоззренческие и стилеобразующие элементы барокко Шекспир вводит в свою идейную и художественную систему. По сути дела Шекспир остается гуманистом ренессансного мировоззрения, но во второй период своего творчества его гуманизм осложняется тем, что он преодолевает барочную трагичность, барочную усложненность, вкладывает в отдельные элементы формы барокко новое глубочайшее содержание.

Вывод, который необходимо сделать из статьи А. А. Смирнова, следующий. Бесплезно стремиться обеднять творчество гениального художника, подчиняя его определенному стилю или определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем. Это не пустая похвала гению. Это выяснение чисто «деловых», творческих отношений, в которые вступает гениальный художник и великий стиль.

Так же точно, как Шекспир, такие художники, как Веласкес и Рембрандт, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Мике-

¹ Впрочем, эвфуизм, особенно сильно сказавшийся в раннем творчестве Шекспира, можно относить не к барокко, а к маньеризму (если только при этом отделять маньеризм от барокко).

² Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 181—206.

ланджело и другие, принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко.¹

Но если даже, оставив в стороне все принципиальные различия в отдельных стилях XVII в. и признав их несущественными, мы присоединим в XVII в. к барокко все и вся, то что мы этим выиграем или объясним? Явления барокко и так в достаточной мере пестры и разнообразны: маринизм в Италии и во Франции, гонгоризм в Испании, «вторая силевская школа» в Германии, метафизическая школа и «кавалеры» в Англии, сарматизм в Польше, иллиризм на Балканах, «колониальное барокко» в Новом Свете и т. д. Все эти школы разнообразны не только по названиям, но и по существу. Если при этом к барокко присоединить и противоположные, боровшиеся с этим течения, то признаки барокко окончательно исчезнут.

Между тем мы должны считаться с несомненным фактом, что разные страны в различной степени откликнулись на барокко. Классические страны барокко — это Италия и Испания. В остальных странах дело обстоит по-разному. Если Фландрия во главе с Рубенсом, Ван Дейком, Иордансом, Броувером была в XVII в. типичной предвестницей барокко, то того же нельзя сказать о Голландии, где Франс Хальс, Рембрандт и Якоб ван Рейсдааль были в целом далеки от барокко.² Не случайно, что ряд искусствоведов (как, например, Боде и Хаманн) целиком исключают Рембрандта из стиля барокко.

Сомнительна также принадлежность к барокко ряда художников во Франции, чьи связи с классицизмом очевидны. В зодчестве Франции невозможно признать представителями барокко Монсара и Ленотра. Даже в «классической» стране барокко — Испании — лишь с ограничениями можно согласиться с принадлежностью к барокко Веласкеса (эти ограничения сходны с теми, с которыми мы имеем дело в творчестве Шекспира).

И вот что важно: барокко охватывало своим влиянием только некоторые жанры. В живописи — это по преимуществу монументальные декоративные росписи, композиции плафонов, парадные портреты и алтарные картины. Жанровые же картины (как, например, голландские бытовые картины), пейзажные сюжеты были меньше подчинены барокко. И это также свидетельствует против того, чтобы признавать барокко всеохватывающим и все подчиняющим себе «стилем эпохи».

¹ Ср. помимо отмеченной статьи А. А. Смирнова: Montano Rosso. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*. P. 54.

² Забегая несколько вперед, в область проблемы идеологических основ барокко, отметим, что различие в отношении к барокко между этими двумя соседними странами легко может быть объяснено следующим: Голландия была страной буржуазной и протестантской, в южных же Нидерландах революция не имела успеха и здесь активизировался католицизм, а с ним вместе и барокко.

Итак, нельзя отождествлять стиль с эпохой. Равные страны по-равному подчиняются великому стилю, равные классы различным захватываются, равные жанры то больше, то меньше втягиваются в сферу действия барокко, и даже творчество отдельных художников демонстрирует лишь частичную причастность их к великому стилю.

Конец XVI и весь XVII в. не подчинен барокко, а находится в состоянии борьбы с ним. Стиль — до известной степени нивелировка, это «судьба», которая пытается сковать искусство своего времени и лишить эпоху ее индивидуальностей. И только средний художник целиком подчиняется требованиям стиля. Так, по-видимому, происходит во все эпохи и при всех стилях.

Барокко нельзя отождествлять со всеми явлениями XVII в. и полностью подчинить ему все индивидуальности крупных художников своего времени.

Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII в. повисает в воздухе.¹

СОЦИАЛЬНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ БАРОККО

Стиль в широком искусствоведческом его понимании, а особенно великий стиль нельзя точно прикреплять к определенной идеологии и закреплять за ней. Стиль — это форма форм, общая форма для многих отдельных форм. Он относительно более свободен от содержания, чем конкретная форма конкретного произведения. Поэтому общий стиль может охватывать произведения с различным содержанием. Однако...

Однако возникновение, формирование стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. «Производство» стиля принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам по преимуществу прогрессивным. Это в первую очередь относится к первичным стилям: романскому, ренессансу, классицизму, реализму. Первичные стили возникают под влиянием крупных социальных перемен и первоначально отражают прогрессивные идеологии новых социальных условий. Но, сформировавшись, стиль может оформлять произведения с другим содержанием, «переселяться» в другую среду, в другую страну с иным раскладом социальных сил.

Вот почему первичный стиль, рождаясь под непосредственным воздействием новых социальных сил, совсем не похож на пред-

¹ Такого рода призыв см. в статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» // Вопросы литературы. 1969, № 12. С. 113.

шествующий — вторичный. Он снова «внезапно» прост и ясен, «идеологичен» и активен.

Несколько иначе обстоит дело со вторичными стилями, такими как готический, барокко, романтизм. Их появление связано не только с новым содержанием, но и с формализацией предшествующего, первичного стиля, с его усложнением, с его распадом, с его некоторым отрывом от содержания, с углублением декоративности, с рождением беспредметности, элементы которой имеются в каждом вторичном стиле. Характерен для вторичных стилей и известный отрыв от действительности, интерес к потусторонним явлениям, иррационализм. Однако...

Однако и в данном случае при своем появлении вторичный стиль также связан с определенной социальной средой (хотя не обязательно прогрессивной) и определенным идейным содержанием, может быть, только менее четко, чем первичный стиль. И формализация вторичного стиля происходит несколько быстрее, чем стиля первичного. Так было и с барокко.

Я не собираюсь говорить что-то новое относительно общественной мотивированности стиля барокко. Давно отмечена его связь с контрреформацией и реакцией феодализма. В последнее время, однако, в исследовательской литературе принято подчеркивать свободу барокко от контрреформации. Подчеркивается наличие барокко в протестантских странах и его связь с прогрессивной идеологией. Однако поправка эта должна касаться лишь сформировавшегося стиля барокко, его зрелого и позднего этапов, а не его возникновения.

Появление барокко, несомненно, относится к эпохе, которую К. Маркс называл эпохой «первоначального накопления». Оно связано и с теми социальными и экономическими потрясениями, которые были вызваны открытием Америки. Однако отсюда совершенно не следует делать выводы о прогрессивном характере сил, выдвинувших барокко.¹

В самом деле, нельзя забывать, что именно «революция мирового рынка» в результате открытия Америки и морского пути в Индию породила не «кризис феодализма», а, напротив, феодальную реакцию. К. Маркс писал: «После того как революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии, началось движение в обратном направлении».²

¹ Именно такого рода вывод делает А. А. Морозов (Проблема барокко в русской литературе. С. 16). В той же работе он называет эпоху барокко эпохой Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и пр., в патетических выражениях объединяя барокко со сделанными в XVI и XVII вв. открытиями и «дерзновенным полетом мысли в космос» (там же, с. 9).

² Маркс К. Капитал. Т. I, гл. XXIV, примеч. 189 // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 23. С. 728.

Испания и Италия становятся классическими странами контр-реформации, и именно в них зреет и развивается стиль барокко. Возникает иезуитский орден, покровительствующий барокко. Иезуитские храмы — наиболее типичные представители архитектуры барокко. Покровителями искусства барокко выступают папы (Сикст V и Урбан VIII) и кардиналы (Сципион Боргезе).

Поражение крестьянского движения в XVI в. и Тридцатилетняя война создали благоприятные условия для развития барокко в Германии и Австрии. Эпоха барокко была эпохой борьбы с ренессансными достижениями, наступления церкви, Габсбургской монархии, свирепств иезуитской цензуры. Это было время, когда Джордано Бруно сжигают на костре, Томмазо Кампанеллу приговаривают к пожизненному заключению, Галилея подвергают преследованиям и заставляют отречься от учения Коперника. Ни один из названных представителей прогрессивной мысли не был сторонником стиля барокко в собственных литературных сочинениях. В «Рассуждении о поэме Тассо» Галилей критикует одного из первых представителей стиля барокко — Тассо и отдает предпочтение Ариосто. Он выступает против принципов барокко и маньеризма.¹

Вот как подводит итоги историческим характеристикам эпохи появления барокко А. А. Смирнов: «В Германии в 1535 году происходит разгром анабаптистов (наиболее революционное течение в Реформации), но уже раньше Лютер бросается в объятия князей, отражая этим испуг дворянства и буржуазии перед крестьянской, народной революцией. Во Франции в середине 30-х годов XVI века наблюдается резкий поворот вправо в королевской политике, то есть в политике господствующих классов... В Италии также с 30-х годов мы наблюдаем аналогичный сдвиг, являющийся отчасти отголоском событий и идейных веяний за Альпами, но еще в большей мере объяснимый местными итальянскими делами (завершение процесса замены купеческих республик в Северной Италии принципатами и образование нового феодализирующегося дворянства из недавней верхушки буржуазии, начало экономического упадка в связи с перенесением главных торговых путей из Средиземного моря в Атлантический и Индийский океаны и т. д.) В Испании около того же времени, после того как Карл V последовательно сломил сначала крупных феодалов, а затем торгово-промышленные города, утверждается ультракатолический абсолютизм. К середине XVI века реакция достигает на континенте полной своей силы, находя выражение в целом ряде крайне типичных явлений: в 1540 году утверждается папою орден иезуитов

¹ См.: Panofsky E. Galileo as a critic of the Arts. The Hague, 1954. Против принципов барокко и маньеризма выступал также друг Галилея — Траяно Боккалини.

(ставших, кстати сказать, самыми рьяными пропагандистами стиля барокко в искусстве); в 1541 году в Риме организуется верховная инквизиция (в Испании она существовала уже с 1447 года); с 1545 по 1563 год заседает Тридентский собор, пытающийся регламентировать все стороны общественной и частной жизни в духе строгого правоверия и охранительных тенденций; в 1559 году появляется одно из детищ этого собора — первый папский „Index librorum prohibitorum“ («Список запрещенных книг»)).¹

Чтобы отступить от этой исторической характеристики барокко, в которой А. А. Смирнов суммирует лишь то, что утверждают историки самых различных направлений и методов, необходимо перевернуть историческую науку!

Конечно, никто из теоретиков барокко в настоящее время полностью не отождествляет барокко во всех его границах с иезуитско-католической реакцией. Достаточно напомнить «буржуазное барокко» Голландии и Северной Германии, наличие отдельных представителей барокко в Англии и Скандинавии. Тем не менее в очень многих случаях невозможно отрицать наличие связи барокко с иезуитско-католической реакцией.

Я. Мишианик считает, что барокко было слабо представлено во Франции, Голландии и Англии именно потому, что в этих странах «общественные отношения непрерывно развивались в направлении создания новых форм капиталистического общественного устройства и для которых открытие Америки было стимулом расцвета».²

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Стилистика и поэтика барокко сложилась в период контрреформации, тогда из средневековых фолиантов была вытащена и подновлена идея о бренности вселенной, иллюзорности земной жизни».³

А. А. Смирнов писал: «То, что можно назвать „классическим барокко“ второй половины XVI и всего XVII века, то есть эпохи феодально-католической реакции, в идейном отношении означает отказ от жизнерадостности и оптимизма Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию смутных трагических переживаний, в мир таинственного и иррационального».⁴

Барокко родилось как реакция на ренессанс и знаменовало собой частичное возвращение к средневековью. Это утверждали и классицисты, давшие этому стилю название, подчеркивающее его «варварство». Для барокко было характерно возвращение к средневековым формам искусства и к средневековым идеям. Эвфуизм представлял собой возвращение к некоторым стилистическим

¹ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 188—189.

² См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

³ Там же. С. 77.

⁴ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 187.

приемам средневековой латинской прозы. Концептивизм был представлен в ораторской прозе отцов церкви и развит в средние века. Чертами средневековья в барокко были мистицизм, аскетизм, сочетавшийся с натурализмом, пессимизм, страх смерти.

Барокко возобновило средневековые представления о суете сует всего сущего, о его приврачности и иллюзорности.

Ужасы и чувство смерти, характерные для барокко, были отмечены и для XV в.¹

Пессимизм, темы смерти если и не заполняли всего барокко, то были очень характерны для его ранней стадии. Черты крайнего пессимизма заметны в стиле архитектурных произведений Ф. Борромини. Наряду с гармоничными соотношениями Ф. Борромини ищет и дисгармоничные: какофонические разрывы, нарушения пропорций, борение масс, он разрушает плоскость стены, делая ее тогнутой, то выпуклой. Он ищет, недоволен, тяготится материальным миром. Его здания «страдают», «мучаются», находятся в движении. Эта архитектура до предела эмоциональна.

Только безудержный оптимизм некоторых восторженных искусствоведов, привыкших отождествлять оптимизм со всем значительным, что есть в искусстве, мог бы увидеть в творчестве Борромини что-то жизнерадостное и веселое.

Чертами трагичности отмечено творчество Караваджо — не менее типичного представителя барокко в живописи, чем Борромини в архитектуре.

Некоторые литературоведы пытаются видеть в барокко новый, высший этап ренессанса. Они считают даже, что гуманизм барокко сложнее и изощреннее гуманизма ренессанса. Это очень далеко от действительности. Ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества.² А это всегда опасно для гуманизма. Для барокко характерна многофигурность скульптурных и живописных композиций, обилие действующих лиц в пьесах, в эпических поэмах. Во имя интересов множества католицизм оправдывает расправу с отдельной личностью. Появляется культ жестокости и силы. В живописи и в скульп-

¹ См.: Mâle Em. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1908. P. 375 sq. Ср. также труд голландского исследователя Хейзинги, во многом следующего за этой замечательной работой: Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. London, 1937. P. 129—135.

² В статье «Проблемы европейского барокко» А. А. Морозов пишет, что в литературе барокко «раскрывается пробуждение индивидуализма, личности (курсив мой. — Д. Л.), не мирящейся с общей участью и не находящей спасительного утешения в религиозном учении» (с. 120). Но ведь о «пробуждении индивидуализма» свидетельствует уже Предренессанс, а об освобождении личности от религии — Ренессанс.

птуре распространяются необычные ракурсы, сцены мучений, мучительные положения тел. Фигуры часто обращены спиной к зрителю, опрокинуты, повержены, перегибаются, висят вверх ногами. Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью, не поднявшихся до сознательной жизни младенцев. Человек изображался охваченным одной страстью, одним чувством, которое поглощало в нем все его другие свойства.

Сходные черты мы видим в зодчестве. Для архитектуры барокко характерны напирющие друг на друга отдельные элементы, «толпы» архитектурных деталей, их взаимопроникновение и взаимоисключение. Для деталей нет свободы; детали гибнут и поглощаются целым.

Хотя в барокко возрождаются некоторые античные мотивы, которых не знал или недостаточно ценил ренессанс, однако католическая поэзия вообще «использует античные символы охотнее, чем поэзия некатолическая».¹ Важны не античные мотивы и символы, а идеи, с которыми они сопряжены.

Ф. Волльман так характеризует это различие между гуманизмом и барокко: «Различие между гуманизмом и барокко в подходе к науке и искусству я усматриваю главным образом в отношении к мифу: гуманизм использует античные мифологические символы для постижения действительности, барокко же мифологизирует действительность, обрамляя ее — иногда во всем натурализме — мифологическими кулисами».²

Связь барокко с контрреформацией может быть установлена только для его начальной стадии.

Ф. Волльман совершенно прав, когда пишет: «В складывающемся представлении о барокко как о культурно-историческом явлении имеются в виду прежде всего формальные моменты при равнообразии идеологических устремлений и материала».³

¹ Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 309. В своем панегирике барокко А. А. Морозов опирается на мысль М. В. Алпатова о том, что «в XVII веке в античном наследии было раскрыто и оценено то, чего недосмотрело „Возрождение“» (Проблема барокко в русской литературе. С. 10). Но М. В. Алпатов не ограничивает свою характеристику барокко только этой мыслью. У него ясно подчеркнута связь происхождения барокко с католической реакцией, с контрреформацией.

² Wollman Fr. Slovanství v jazykově literárním obvození u Slovan. Brno; Praha, 1958. S. 27. Попутно отмечу, что Ю. Кржижановский в своем коротком, но принципиально важном разделе о барочной аллегории (см.: Krzyżanowski J. Allegory in Romantic Movements // Poetycs. Poetika. Poetika. Warszawa, 1961. S. 356—357) отмечает средневековый и религиозный характер аллегорий в барокко.

³ Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература. С. 310.

Барокко вообще не создало крупных идеологических деклараций, какие были созданы гуманистами. Барокко ограничилось стилистическими теориями. Если некоторые теоретики барокко и относят к этому течению представителей философии, то не за их высказывания, а за «стиль» их философии, не за существо взглядов, а за их характер. Попытки присоединить французский классицизм XVII в. к стилю барокко, объявить классицизм лишь равновидностью барокко лишены каких-либо оснований. Французский классицизм как по своей стилистической природе, так и в своем теоретическом выражении — прямая противоположность барокко. Это не только различные стили, это стили различного исторического положения и значения: барокко принадлежит к типу вторичного стиля, классицизм — первичного.

Один из типических представителей зрелого классицизма — Буало. Поэтическая теория Буало осуждает как раз все то, что характерно для барокко. Он требует ясности, простоты, четких жанровых различий, логичности, архитектоничности, разделения «высокого» и «низкого» и осуждает гротеск. Мишенью его возражений являются все те черты, которые приписываются сейчас именно барокко.¹ Если бы в его время существовали понятия «открытая форма» и «закрытая форма», то он, конечно, был бы за последнюю и против первой. Утверждая это, я не модернизирую

¹ Нельзя согласиться с утверждением А. А. Морозова, что, «развиваясь под знаком риторического рационализма, искусство барокко постепенно секуляризируется и на более позднем этапе не только уживается, но и сливается с картезианством» (Проблемы европейского барокко. С. 119). Оставляя на совести автора парадоксальное понятие «риторического рационализма», никак нельзя согласиться с тем, что философия Декарта «уживается» или сливается с искусством барокко. Характеризуя «рационализм» барокко, А. А. Морозов приводит в пользу его и то, что «поэтическая метафора барокко образуется согласно правилам схоластической логики с помощью причудливых силлогизмов» (там же, с. 115; это в XVII-то веке!), и то, что барокко создает «темный стиль» (там же, с. 116), и то, что «принцип метафоризации становится самодовлеющим» (там же), и даже то, что в барокко «смысл поэзии уже не в прямой связи суждений, а в ее обманчивом нарушении. Невозможное в простой логике становится возможным в поэзии» (там же). В произведениях Декарта мы находим прямые суждения об искусстве представителей барокко и классицизма. По этим высказываниям мы ясно можем судить о том, на чьей стороне Декарт. Декарт восхищался произведениями представителя классицизма — Жана Луи Бальзака. Вместе с тем он требует избегать в искусстве крайностей, запутанных, трудных и утомительных фигур, типичных для теории барокко кончетти. В музыке он осуждал как раз то, что было типично для музыки барокко, — фугу и контрапункт. Для Декарта характерен культ разума, противопоставленный чувственности, иррациональности и «беспорядку» барокко. В своем «Рассуждении о методе» (1637) Декарт выступает против вольностей в мышлении, он призывает «делить трудности», ограничивать изучаемый предмет, определять и устанавливать абсолютное разделение всех видов и родов. Картезианский культ ясности, математических методов мышления соответствует идеалу порядка, законченности и связности в искусстве Расина и Буало.

его взгляды, я модернизирую только его терминологию, которой ему явно не хватало.¹

Если характерными чертами барокко следует считать иррационализм, декоративизм, стремление «удивлять» и поражать, то именно эти черты отвергались всеми великими умами XVI и XVII вв.

Позиция разума — это позиция Коперника и Галилея, Кеплера и Ньютона.

Философы часто выступали против отдельных характерных принципов барокко. Локк в «Опыте о человеческом разуме» подчеркивал, что «вся деланность и вычурность речи» (столь характерные именно для барокко) направлены лишь к тому, чтобы внушать людям неправильные понятия, разжигать страсти и т. д. Он выступает против фантазии декоративности.

Лейбниц и Бэкон ставили науку выше современного им искусства.

В своей «Новой Атлантиде» Бэкон в «Уставе Дома Соломона» запрещает всякую необычность, преувеличение и излишние украшения.

Барокко не имело на своей стороне рациональной философии. Средневековая схоластика, к которой обращалось барокко, не может быть отождествлена с рационализмом. Иррационализм барокко был скорее практикой, чем сознательным и принципиальным явлением. Теоретически суждения представителей барокко касаются только самого стиля. Представители поэзии барокко выдвигают формальные требования, но не идеологические.

Барокко явилось порождением контрреформации, было связано с новым обращением к готике, поддерживалось иезуитизмом, хотя эта реакция, породившая барокко, не была его идейной основой. Связь с реакцией католицизма и новым наступлением феодализма была у барокко только начальная. Она дала только первоначальный толчок развитию барокко.

Как известно, столицей барокко в Европе явился католический Рим. Барокко было также типично для католической Испании. Отсюда, из Италии и Испании, началось победное шествие барокко по Европе — шествие, поддерживаемое орденом иезуитов. Однако очень быстро барокко без каких-либо существенных стилистических изменений проникло в протестантские страны. Оно было не только в католической Фландрии, но и в протестантской Гол-

¹ Даже если не считать Буало теоретиком всего классицизма (см.: Обломиевский Д. Французский классицизм. М., 1968. С. 270), а только одной поздней его части или некоторых черт классицизма, то и тогда полная противоположность его положений практике барокко достаточно показательна. Классицизм не только не может быть поглощен барокко, как бы велики ни были «аппетиты» последнего, но оба эти стиля находятся на прямо противоположных полюсах искусства.

ландии. Оно проникло в Англию и скандинавские страны и даже за пределы христианского мира. Это доказывает, что барокко в своем зрелом состоянии не было тесно, «жестко» связано с какой-либо богословской или философской системой. Оно было в такой мере формализовано, что могло обслуживать различные идеологии, наполняться разнообразным содержанием. Это как раз один из признаков вторичного стиля.

Здесь я обращаю внимание на примечательные слова Рокко Монтано: «...мир барокко не пытался или не был способен создать органическое видение действительности. Чаще всего это было фрагментарное видение, внимание к бесконечным деталям мира, удовлетворявшееся чем-то вроде упражнения ума или целым рядом удивительных находок, небольшими набегами в сферу чувств и умственных спекуляций. Основные метафизические и религиозные концепции этого времени (времени барокко — Д. Л.) оставались теми же, что и в ренессансе. Шекспир или Кальдерон, Бернини или Рембрандт не изменяли существенных идей предшествующего века. Вселенная была расширена астрономическими открытиями. Но художник по-прежнему был сосредоточен на этой же действительности».¹

Произведения искусства барокко в любой области имели различное содержание. Они могли быть и очень значительными, и чисто формальными трюками. Но само барокко в его целом не было связано с определенным содержанием в такой мере, в какой был связан с определенной идеологией ренессанс.

Формализованный характер барокко способствовал еще одной его особенности — его способности переступать границы стран и народов. Это было очень важно для литературы. Во времена барокко обнаруживаются связи между литературой Италии, Испании и Франции, Испании и Англии и т. д. Усиливается деятельность переводчиков и развиваются личные связи, переезды поэтов из страны в страну.

Относительный отрыв стиля от породивших его идейных основ — это не только факт стиля, его саморазвития, но и факт падения общественного самосознания в той социальной среде, которая этот стиль выдвинула. Переход стиля первичного во вторичный и дальнейшее саморазвитие вторичного стиля, его декаданс — это явления, свидетельствующие об одновременном декадансе породивших эти стилистические явления социальных предпосылок.

¹ Montano Rocco. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*. P. 61. (Перевод мой. — Д. Л.).

ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ РУССКОГО БАРОККО

Первый, кто писал о русском барокко XVII в., был Л. В. Пумпянский.¹ В его статье «Третьяковская и немецкая школа разума» был впервые применен самый термин «барокко» в отношении русских литературных явлений конца XVII—начала XVIII в. (хотя этот термин Л. В. Пумпянский и употреблял с большой осторожностью) и установлены многие факты связей русской литературы с так называемой второй силезской школой — представительницей немецкого барокко.

Полнее всего русское барокко XVII в. было исследовано и охарактеризовано И. П. Ереминым.² Наиболее широко применяется термин «барокко» к русской литературе XVII в. венгерским ученым А. Андьялом.³ Наконец, глубоко и теоретично был поставлен вопрос о барокко в России XVII в. чешской исследовательницей древней русской литературы С. Матхаузеровой.⁴

Я не буду сейчас рассматривать все высказанные взгляды и наблюдения. Обращусь прямо к изложению своей точки зрения. Я не пытался выше охватить всей сложности проблемы барокко, но излагал из своих взглядов только то, что имеет непосредственное отношение к решению вопроса о его русском варианте.

Прежде всего отмечу, что если мы не можем отождествлять европейское барокко с эпохой, то тем более не можем этого делать в отношении русского барокко и второй половины XVII в. в России.

Никто из авторов солидных работ о русском и восточно-европейском барокко XVII в. не отождествляет русское барокко с эпохой целиком. Каждый из исследователей русского барокко XVII в. отмечал, что барокко было только одним из явлений второй половины XVII в.

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Если для Польши, Хорватии, Чехии XVII в. термин „барокко“ необходим, то для русской литературы этого периода он применим к отдельным церковным авторам, а для светской русской литературы XVII в. его применение более чем сомнительно».⁵ Конечно, барокко в русской литературе представлено лишь отдельными авторами и отдельными переводами, но ни авторы эти, ни переводы не могут быть отнесены

¹ Пумпянский Л. В. Третьяковская и немецкая школа разума // Западный сборник. I. М.; Л., 1937 (о XVII веке — с. — 166—167).

² Еремин И. П. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРА. Т. VI. 1948. С. 125—163 (переиздано в кн.: Еремин И. П. Литература древней Руси. М.; Л., 1966); 2) Симеон Полоцкий — поэт и драматург // Полоцкий Симеон. Избр. соч. М.; Л., 1953. С. 223—260.

³ См.: Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

⁴ Mathauserová Světa. Baroko v ruské literatuře XVII století // Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

⁵ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 79.

целиком к церковной литературе, — скорее к придворной, а затем к школьной.

Вовсе не относит все русские литературные явления XVII в. к барокко и Г. Грассгоф. В статье «К вопросу о барокко в русской литературе» Г. Грассгоф отказывается видеть барокко в «Повести об Азовском осадном сидении» и в «Житии» Аввакума.¹

Увидеть признаки барокко во всех литературных явлениях второй половины XVII в. в России стремился А. Андьял.² Это связано с его точкой зрения на барокко как на течение, охватывающее все проявления человеческого духа в XVII в. А. Андьял говорит о «барочном гуманизме» вообще, относя сюда и писателей, и публицистов, и ученых — Гундулича, Коменского, Крижанича и др. А. Андьял первым попытался отнести к барокко творчество Аввакума. Однако попытку эту нельзя пока признать удачной, поскольку А. Андьял не привлек к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума. Многие из указанных А. Андьялом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей, древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени.

Каковы же особенности русского барокко XVII в. в целом, без разделения его на отдельные искусства?

Если барокко определяется не только совокупностью формальных признаков, а по преимуществу своею историко-культурной ролью, своим положением между ренессансом и классицизмом, то это обстоятельство следует учитывать и при определении русского барокко, которое не имело предшествующей ему стадии ренессанса.

В самом деле, историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом чрезвычайно существенно. Если обязательность следования классицизма за барокко не всеми признается, а имеются даже точки зрения, согласно которым классицизм является частью барокко, то следование барокко за ренессансом в «нормальной» картине общеевропейского развития не вызывает сомнений у исследователей. Как мы видели, в России подлинного ренессанса не было. Были только отдельные элементы ренессанса, хорошо выявленные в исследованиях последнего времени. Раз так, то барокко по своей исторической роли было совсем иным, чем в других европейских странах, где стадия ренессанса была закономерной и где стиль ренессанса породил барокко органически. Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессанса и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское

¹ См.: Grabhoff H. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur // Zeitschrift für Slawistik, 1968. Bd. XIII.

² См. указанную выше его книгу «Die slawische Barockwelt».

барокко не возвратилось к средневековым традициям. Витиеватость стиля, «плетение словес», любовь к тератологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего существующего,¹ хронографическая поучительность и многое другое — все это не «возродилось» в барокко, а явилось в нем продолжением своих местных традиций.

Переход барокко в Россию из Украины и Белоруссии был облегчен этим обстоятельством, но это же обстоятельство совершенно изменило историко-литературную роль барокко. Оно было кратко отмечено И. П. Ереминым. В ответах на вопросы к VI Международному съезду славистов И. П. Еремин писал: «Восточно-славянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К „барокко“ они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы».²

Не случайно И. П. Еремин называл барокко не «стилем эпохи», а всего лишь направлением. При этом мы можем отметить, что барокко взяло на себя в историческом плане многие из функций ренессанса. И опять-таки эта мысль была высказана И. П. Ереминым, хотя, может быть, и недостаточно четко. И. П. Еремин писал: «Направление это (барокко. — Д. Л.) ускорило здесь процесс становления „новой“ литературы, обогатило литературу новыми темами, сюжетами, способами художественного изображения, привило ей новые, ранее не известные жанры и виды художественного творчества — поэзию и драматургию».² Это стиль помпезный и в известной мере официальный. Он был принят при дворе, распространялся в верхах общества. Изображение человека подчиняется в нем общим орнаментальным линиям сюжета. Он введен в строгие формы идейного и художественного замысла, нравоучения и просвещения, сообщения сведений о мире, о человеке. Стиль этот лишен внутренней свободы и подчинен логике развития литературного сюжета.

Симеон Полоцкий стремился воспроизвести в своих стихах различные понятия и представления. Он логизировал поэзию, сближал ее с наукой и облакал морализированием. Сборники его стихов напоминают обширные энциклопедические словари. Он сообщает читателю различные «сведения». Темы его стихов самые общие: «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, чародейство или — монах, невежда, клеветник, лев, «Альфонс король орагонский», «историограф Страбо», Семирамида, «морской разбойник Диони реченный», «человек некий винопийца» и т. д.

¹ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 84.

² Там же. С. 84—85.

Симеон описывает различных зверей (реальных и мифических), птиц, гадов, рыб, деревья, травы, драгоценные и не драгоценные камни, предметы. Эти изображения орнаментальны. Стремление к описанию и рассказу доминирует над всем. В стихи включаются сюжеты исторические, житийные, апокрифические, мифологические, сказочные, басенные и пр. Орнаментальность достигает пределов возможного, изображение мельчится, дробится в узорчатых извивах сюжета.

Придворный характер поэзии Симеона Полоцкого сказался особенно сильно в таких его сборниках, как «Орел российский» (1676), «Гусль доброгласная» (1676) и некоторых других. Симеон стремится в форме приветствий, восхвалений, славословий, похвалений представить Алексею Михайловичу, а затем и Федору Алексеевичу идеализированные свойства монарха, дидактически изобразить царя покровителем просвещения, стражем правопорядка, мудрым правителем и т. д.

При царице Софье такими же придворными просветителями, стихотворцами в стиле барокко выступали Сильвестр Медведев (1641—1691) и Карион Истомин (середина XVII—первая четверть XVIII в.) Карион Истомин, например, призывал Софию в своих стихах «о учении промысл сотворити», открыть высшее учебное заведение, насаждать науки.

Стиль барокко как бы собирал и «коллекционировал» сюжеты и темы. Он был заинтересован в их разнообразии, замысловатости, но не в глубине изображения. Внутренняя жизнь человека интересовала писателя только в ее внешних проявлениях. Быт присутствует, но чистый и прибранный, по преимуществу богатый и узорчатый, «многопредметный», как бы лишенный признаков времени и национальности.

И все-таки действительность изображена в произведениях барокко более равносильно, чем в предшествующих средневековых торжественных и официальных стилях. Человек живописуется в своих связях со средой и бытом, с другими людьми, вступает с ними в «ансамблевые группы». В отличие от человека в других официальных стилях, «человек барокко» соизмерим читателю, но некоторые достижения, уже накопленные перед тем в русской литературе, в этом стиле утрачены. Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невосполнимыми потерями, и эти потери особенно часты тогда, когда литература фронтально обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижение древней русской литературы и фольклора, была более глубокой и более значительной во многих отношениях, чем литература барокко.

С. Матхаузерова пишет, что «искусственная поэзия» XVII в. (то есть русское барокко) «возвратилась» к средневековым представлениям о мире как о книге и в связи с этим развила жанр «азбуки», где буквы играют роль композиционного принципа.¹ Но дело в том, что частичный «возврат» к средневековью был только в западноевропейском барокко. В русском же барокко, не знавшем стадии ренессанса, могло быть лишь продолжение и переосмысление средневековья. И действительно, если старые средневековые церковнославянские азбучные молитвы и азбуковники носили по преимуществу религиозный характер, то в XVII в. в демократической литературе и в «искусственной поэзии» появляются азбуки и стихи с алфавитным построением светского содержания. Барокко служило обмирщению литературы. Пример с азбуками как жанром это достаточно хорошо показывает. На этом примере ясно видно, что русское барокко не было возвращением к средневековью, напротив — отходом от средневековья. Оно послужило переходом от средневековья к новой литературе. И с этой точки зрения С. Матхаузерова права, когда утверждает, что в России барокко объясняет переход от средневековых стилей к классицизму и служит как бы звеном, соединяющим старую литературу с новой.²

Тем обстоятельством, что барокко в России приняло на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнеутверждающий, человекоутверждающий и просветительский характер барокко. Последний, то есть просветительский характер барокко сыграл огромную роль в секуляризации литературы. О просветительском характере русского барокко писал опять-таки И. П. Еремин: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя — Симеона Полоцкого — „барокко“ приобрело отчетливо просветительский характер — в духе наступающей Петровской эпохи».³

И вот здесь мы должны обратить внимание на еще одну отличительную особенность русского барокко: между русским барокко и русским классицизмом нет такой отчетливой грани, как в Западной Европе. Поэтому-то мы часто не знаем, относить ли того или иного автора XVII в. к барокко или классицизму. Это и понятно: русское барокко XVII в. в лице его крупнейших представителей было связано с абсолютизмом, носило «придворный» характер, а это как раз черта классицизма. Следовательно, русское барокко облегчало и в этом отношении переход от древней литературы к новой, имело «буферное» значение.

¹ Mathauserová Světlá. Umělá poezie v rusku 17. století. — Acta Universitatis Carolinae: Philologica. 1967, 1—3. S. 169 n.

² VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. Прага, 1968. С. 218; Mathauserová Světlá. Baroko v ruské literatuře XVII století. S. 253 n.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 85.

Однако следует ли вообще говорить о русском барокко, если основная историко-литературная роль этого стиля в России была совсем иная? И как могло барокко перейти в Россию, если здесь была другая историко-литературная ситуация? Ответ на оба эти вопроса лежит в отличительных чертах позднего европейского барокко. Мы видели уже выше, что барокко постепенно освободилось от своей связи с католицизмом. Оно стало сильно формализованным стилем, способным обслуживать различные идеологические системы и способным переходить из страны в страну. Барокко ко второй половине XVII в. не знало национальных границ и способно было переступать социальные барьеры.

С барокко XVII в. было связано множество переводов с языка на язык, при этом переводов поэзии. Благодаря этим переводам образовывалась некая общая для всех европейских литератур единая стилистическая линия, единые стилистические увлечения.

Если барокко и нельзя назвать «стилем эпохи», то барокко было безусловно интернациональным стилем. Национальные отличия были не столь глубокими, чтобы прервать это единство и «интернациональность».

Межнациональные контакты играют в барокко очень большую роль. Это стиль, который, как мы уже указывали, был способен «переливаться» из одной социальной среды в другую, из одной страны в другую — особенно тогда, когда он стал близиться к своему закату. В этом было одно из проявлений слабости стиля, его «вторичности».

На эту черту барокко обратил внимание уже А. Бенуа. Он говорил о барокко так: это «та самая формальная система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где задолго до реформ Петра I ею была подорвана невыблемость древних устоев».¹

Я думаю, нет никаких оснований отказываться от этого термина применительно к известным течениям в России XVII в.²

Было ли барокко в России XVII в. единым течением? С. Матхаузерова считает, что в России XVII в. было два барокко: «1) Отечественное, которое отрицает собой и проблематизирует старые формы, барокко деструктивное, создававшееся под сильным общественным давлением, и 2) барокко, заимствованное польско-украинским посредством, уже выработанное и сопровождаемое школьными поэтиками, барокко рационалистическое, направленное к

¹ Бенуа А. Выставка Греко (1937) // Александр Бенуа размышляет... М., 1968, С. 281. (Курсив мой. — Д. Л.)

² Кстати, в аналогичной ситуации оказалось барокко в Турции в XVIII в. Турецкое барокко XVIII в. — один из очаровательнейших стилей в истории великого искусства Турции, и было бы интересно типологически сравнить турецкое барокко XVIII в. с русским XVII в.

маньеризму».¹ С. Матхаузерова утверждает: «Древнее русское искусство кончается своим собственным „барокко“, и в этой переходной ситуации оно открывается влиянию готовых форм барокко», то есть барокко второго типа — принятого через польско-украинское посредство.

Таким образом, с точки зрения С. Матхаузеровой, существуют два как бы равноправных барокко: свое и чужое. Из этих двух — свое предшествует чужому. Но тут встает вопрос: если свое барокко достаточно развилось, то тем самым не могло быть нужды в чужом. С моей точки зрения, чужое пришло именно потому, что свое не развивалось и процесс был убыстрен с помощью чужого. Нужда в «чужом» возникает в результате «встречных течений».

Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Белободкого, через канты, через придворный театр, проповедь, сборники переводных повестей, через «литературные» сюжеты стенных росписей, через Печатный двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Титова и многое другое.

Если барокко второго типа — заимствованное через польско-украинское посредство — не вызывает сомнений в своей «прочности», хотя и с некоторыми ограничениями, о которых мы сказали выше, то о существовании барокко первого типа — отечественного — могут идти споры.

В самом деле, принадлежит ли Аввакум к барокко? Я не сомневаюсь в том, что творчество Аввакума типично для XVII в., и не только русского. В его произведениях выразился отчасти тот «трагический гуманизм», который А. А. Смирнов считал характерным для XVII в. Действительно, для русской литературы XVII в. типична монодрама личности: монодрама молодца «Повести о Горе Злочастии», монодрама протопопа Аввакума, монодрама Саввы Грудцына, монодрама Соломонии Бесноватой и т. д. Это в какой-то мере роднит эти произведения с трагическим гуманизмом Рембрандта. Но так ли типична эта черта именно для барокко? Так ли типичен Рембрандт как представитель барокко?

Вместе с тем Аввакум, вопреки утверждениям тех исследователей, которые связывают его с барокко по линии изображения всяческих ужасов, совсем не стремится ужасать читателя и, напротив, всячески смягчает те реальные ужасы, которые он пережил. Своих мучителей Аввакум называет «дурачками»²: «Владычице,

¹ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. С. 218. Ср. более подробно: Mathauserová Světlá. Baroko v ruské literatuře XVII. století. S. 253 n.

² См.: Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Елифания. М., 1963. С. 150. (Далее ссылки на страницы этого издания — в тексте.)

уйми дурака-тово!» (стр. 151). Он молится и огорчается за своих мучителей: «Спаси бог властей тех, что землю меня закрыли» (стр. 174); «потужить надобно о них, о бедных. Увы, бедные никонияня!» (стр. 168). Напротив, себя Аввакум часто упрекает и унижает: «Что собачка, в соломе лежу» (стр. 150). Но самое важное не это; Аввакум всячески подчеркивает, что все страдания его ничего не значат, что о них не стоит и рассказать: «Полно о том беседовать» (стр. 163); «о том много говорить. Бог их простит» (стр. 165); «и иное кое-что было, да што много говорить?» — (стр. 161), стремится внести долю юмора в описание своих страданий: «Я, вышед из воды, смеюсь, а люди те охают» (стр. 151), «и горе и смех!» (стр. 152). Он подсмеивается над самим собой: «Любил, протопоп, со славными знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (стр. 152). Протопоп смягчает впечатление от ужасов. Эти ужасы не литературные, они на самом деле были в его жизни, и он их не смакует, не преувеличивает, не театрализирует, как это было в произведениях барокко. Он стремится изобразить ужасы как нечто обыкновенное, подчеркнуть, что для верующего христианина они не страшны, призывает не к возмущению, а к умиротворению.

Что же касается до смешения стилей в его «Житии», то эта черта у Аввакума не оригинальна — она имеет давнюю и отнюдь не барочную традицию в древней русской литературе.¹

В Аввакуме очень сильны черты нового. Можно перечислить множество признаков, сближающих Аввакума с русскими писателями второй половины XVII в. и с отдельными анонимными произведениями этого же времени. Он близок к демократической сатирической литературе XVII в., к литературе, явившейся из деловой письменности, его житие может быть сближено с северными поморскими житиями, для него характерен автобиографизм XVII в. и многое другое. Но нет никакой необходимости все многочисленные черты нового в сочинениях Аввакума относить на счет барокко.²

¹ Вот, между прочим, признаки, по которым А. А. Морозов относит «Житие» Аввакума к барокко: «Здесь можно найти много общего (с западноевропейским барокко. — Д. Л.) в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Национальное своеобразие и проблема стилей // Рус. лит. 1967, № 3. С. 121). За исключением появления реального пейзажа все остальные признаки (не исключая смешения языков) типичны для средневековой литературы в целом, к которой на Западе обращается барокко и которую в России попросту продолжает XVII в. Появление же реального пейзажа могло произойти не обязательно с помощью барокко.

² Последнее исследование «Жития» Аввакума (Ilek B. Zivot Protopopa Avvakusha. Praha, 1967. S. 47—110) термин «барокко» к стилю Аввакума не применяет.

Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль.

Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей. В частности, многие признаки стиля барокко существовали и в готическом искусстве. О причинах этого мы уже говорили в начале этой главы. В России признаки готического стиля были очень сильны в «Хронографе». Если бы «Хронограф» или переводная «Хроника Манассии» были созданы в России в XVII в., сторонники стиля барокко нашли бы их барочными не в меньшей, а значительно большей степени, чем произведения Аввакума.

Итак, как же нам ответить С. Матхаузеровой: было ли у нас два барокко — одно «отечественное», местное, и другое — заимствованное? Ответ, думаю, должен быть таким: было одно барокко — заимствованное, оно же отечественное. В России XVII в. не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание.

Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России по существу не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII в.

Такие явления второй половины XVII в., как раскрепощение личности, усиление личностного начала в литературном творчестве, переход к новой системе литературных жанров, секуляризация литературы, появление просветительства в литературе, расширение социальной среды писателей и читателей, расширение тем, к которым обращается литература, и т. д., — все эти явления могут быть замечены по всему сильно расширившемуся фронту литературы. Не следует думать, что в этом процессе барокко играло единственную или даже главную роль. Барокко было лишь одной из сил, сказавшихся по преимуществу в социальных верхах и в официальной литературе. Барокко играло прогрессивную роль в литературе и в конечном счете наряду с другими важными эволюциями привело к образованию в XVIII в. новой русской литературы — литература нового типа.

Вопрос о «русском барокко» XVII в. — это не вопрос о наличии тех или иных «признаков стиля» у отдельных русских писателей. Это вопрос интерпретации русского историко-литературного процесса нескольких столетий, в котором барокко должно было иметь свою роль, свою историческую миссию. Вопрос этот связан с тем, как мы понимаем барокко вообще и как мы понимаем смену великих стилей. Здесь, в рассмотрении вопроса о русском барокко, нельзя ограничиться описательностью, хотя бы и самой эффектной.

Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невознаградимыми потерями, и эти потери особенно часты тогда, когда литература обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижения древней русской литературы и фольклора, была в некоторых отношениях более глубокой и более значительной, чем литература барокко.

Однако историческая роль барокко в России была ответственной и важной.

Барокко в истории русской культуры послужило мостом к новому времени, и недаром оно созрело и развилось как раз в той социальной среде, которая проводила и так называемые петровские реформы: в среде придворной, среде образовывающейся русской интеллигенции, высшего купечества, переехавшего в Россию украинского духовенства. Недаром представители барокко были учителями при дворе Алексея Михайловича, недаром они приветствовали Петра и еще до него творили свои произведения в духе будущего петровского просветительства.

Так как историческая роль и соответственно стилистические черты барокко были в России иными, чем в других странах, то оно было лишено тех четких форм, которые позволили бы отличить его от классицизма с полной ясностью. Вот почему споры о том, что отнести в XVII в. к барокко, а что к классицизму, — продолжают уже довольно давно и будут еще продолжаться. Четких границ между этими двумя направлениями в России нет и не может быть.

Итак, особые черты русского барокко определяются его особой ролью в русском историческом процессе, в развитии русской культуры и литературы.

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, готовы были счесть, что новая русская литература возникла в результате усвоения западноевропейского опыта на бесплодной почве, как источник, высеченный из скалы. Эти «усеченные», узкие представления были, конечно, связаны с крайним преувеличением роли Петра в русской исторической науке, 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 тем в течение всего XVII в. 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 массового восприятия литературой передового западноевропейского опыта — еще в XVII в.

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 восстанавливать свои связи с передовой литературой Западной 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, или ограничивала свои переводы только теми произведениями западноевропейских литератур, которые были у себя на родине уже далеко не новыми и не передовыми. 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 задержку 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.

Система жанров средневековой литературы в XVIII в. не отмерла. Она продолжала существовать в церковной, старообрядческой среде и в среде крестьянства и простого городского люда.¹ Продол-

¹ Адрианова-Перетц В. П. Старообрядческая литература XVIII века // История русской литературы. Т. 4, ч. 2: Литература XVIII века. М.; Л., 1947. С. 85—99.

жали читаться и составляться жития, возникали новые редакции старых, известных житий. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки, усиленно читались и такие памятники, как «Пролог», «Четы миные» (особенно в редакции Дмитрия Ростовского), «Степенные книги», «Казанская история» и т. п.

По количеству списков средневековых русских произведений XVIII в. не уступает предшествующим векам. И дело здесь не только просто в их большей сохранности. Сохраняется и европейское значение средневековой русской литературы для Молдавии, Валахии, Болгарии, Сербии, куда продолжают вывозиться русские рукописи и церковные 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 теперь 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 русского XVIII в. в основном ничем уже не отличается 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 готовилась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью.

XVII век — это мост между древним и новым периодом русской литературы, перейдя через который, русская литература могла считать себя уже в новом периоде. Значение этого века в истории русской культуры приближается к значению эпохи Возрождения в истории культуры Западной Европы.¹

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, центральным явлением драматической и высоко-героической истории русской литературы вплоть до XVIII в. было явление «замедленного Ренессанса» — замедленного, а потому и глубокого, замедленного, а потому и органического, замедленного, а потому

¹ Много новых и свежих наблюдений по вопросу о барокко и развитии личностного начала в литературе имеется в книге А. М. Панченко «Русская стихотворная культура XVII века» (Л., 1973), особенно в главах «Писательская община последней трети XVII в.» и «Философия и эстетика поэзии барокко».

и сохранявшего свое значение для всего последующего развития русской литературы.

Предренессансные и ренессансные начала определяли собой и общение русской литературы с другими европейскими: сперва с византийской, южнославянскими, чешской, затем также и с литературами Польши, Германии и других стран.

Русская литература всегда была литературой европейской: не только по своим конкретным литературным связям, не только по-своему «самоощущению», выравнившись в постоянных поисках места русской истории в мировой и в чувстве ответственности за все человечество, но и по особенностям своего выстраданного пути к новому периоду литературы через напряженные искания Ренессанса.

Для России проблемы, которые должен был поставить Ренессанс, были особенно сложными, трудными и мучительными. Задержка в их постановке свидетельствовала не только о «консерватизме ситуации», но и об их особой важности для русской литературы на пути ее поступательного движения к человеку. Одна за другой в сложных исторических условиях и не всегда последовательно и ясно ставились и разрешались эти проблемы, мучительно вынашивались идеи гуманизма.

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В мою задачу не входит рассмотрение философской стороны проблемы прогресса вообще и художественного прогресса в частности.

Наша задача конкретная — выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствуется и расширяет свои художественные возможности.

Художник творит в пределах тех возможностей, которые перед ним открывает эпоха и окружающее его искусство. Создаваемые художником ценности ни в коей мере не пропорциональны возможностям, имеющимся в его сфере искусства. Скорее напротив: чем больше возможностей у художника, тем труднее ему творить, ибо возрастание возможностей есть одновременное возрастание тех требований, которые вольно или невольно предъявляет зритель, читатель или слушатель к произведению искусства. Поэтому возрастает роль таланта и гения. Но прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы.

ПОСТЕПЕННОЕ СНИЖЕНИЕ ПРЯМОЛИНЕЙНОЙ УСЛОВНОСТИ

Обращаюсь непосредственно к краткому обзору тех линий и направлений, которые могут быть прослежены на всем тысячелетнем пути русской литературы.

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

Раннесредневековое искусство во всей Европе, не исключая и Восточной, чрезвычайно условно. Эта условность первоначально имеет прямолинейный характер: для понимания раннесредневекового искусства нужны словари символов, аллегорий, философских и богословских понятий. Из символов и понятий писатель строит картину, в которой только во вторичном плане могут быть заметны черты правдоподобного изображения действительности. Так, например, Кирилл Туровский из символов Воскресения Христова строит картину весеннего воскресения природы, и эта картина является одним из первых в русской литературе изображений пейзажа.

Замечательный историк средневекового искусства Эмиль Маль смог построить цельную характеристику искусства XIII века, исходя

из энциклопедических собраний символов Винченца из Бовэ, Фомы Кантимпратана, Варфоломея Английского и др.¹

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

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

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

Литературный язык, резко отделенный от разговорного, — церковно-славянский, латинский, арабский, персидский, санскрит, вэнь-янь и пр., — постепенно уступает место литературным языкам, развивающимся на основе национальных и обретающим новую приподнятость над языком быденным, которая постепенно в свою очередь исчезает.

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

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

Окаменелые эпитеты, метафоры, образы, устойчивые формулы и мотивы постепенно оживают. Так, например, прослеживая движение одного какого-либо эпитета в фольклоре или средневековой литературе, можно говорить о постепенном «окаменении» эпитетов (термин и понятие А. Н. Веселовского), но, прослеживая движение эпитетов в целом как известной категории литературных средств, следует говорить о том, что эпитет постепенно выходит из своего окаменения, оживает, становится гибким, изменчивым, авторы в ненасытимой погоне за меткостью эпитетов изобретают все новые и новые, точнее прежних отображающие действительность.

Падение условности может быть отмечено по всем литературным путям и дорогам. Метафора, которая в средние века и в

¹ Mâle Emile. L'art religieux du XIII-e siècle en France. Paris (первое издание — 1898 г., последнее из известных мне — 1958 г.)

фольклоре была по преимуществу метафорой-символом, в более позднее время становится метафорой по сходству. Сравнения, которые искали подобий в области «извечных» свойств и качеств объектов сравнения, все больше идут внешних, непосредственно ощутимых сходств.

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

Происходит постепенное сближение средств изображения и изображаемого. Коротко это явление объяснить очень трудно. Оно очень сложно. С некоторым упрощением мы можем сказать, однако, что оно заключается в том, что, вместо того, чтобы пользоваться готовым набором условных средств изображения, автор стремится воспользоваться новыми, беря их из самой действительности или «приближая» их прямо и переносно к действительности. Эта черта — стремление средства изображения приблизить к предмету изображения в стиле реализма — хорошо показана в исследовании В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (1959).

Еще большее уменьшение условности искусства могло бы быть продемонстрировано на изображении человека. Для древней русской литературы я отчасти стремился показать это в своей книге «Человек в литературе древней Руси» (1958), но процесс этот идет и в последующей литературе. Он идет не только от стиля к стилю, от одного литературного течения к другому, но и внутри литературных течений — особенно в недрах реализма.

Итак, степень условности литературы снижается. Границы между литературой и действительностью все время «размываются». Литература не только все шире и глубже *изображает* действительность, но она и приближает средства изображения к самому изображаемому. Не только реализм идет по этому пути, но и предшествующие ему направления. Романтизм, например, сравнительно с классицизмом менее условен, шире отражает действительность и больше приближает средства изображения к действительности. Поэтому может возникнуть предположение, что путь приближения литературы к действительности есть *общий и прямолинейный* путь движения литературы. Эту иллюзию поддерживают некоторые модернистские, авангардные течения в литературе, в которых литературное произведение готово слиться со стенограммой мыслей автора или даже с расшифрованной магнитофонной записью того или иного эпизода человеческого общения.

В снижении условности искусства некоторые западные искусствоведы видели признаки регресса — энтропии, действие второго закона термодинамики.

Второй закон термодинамики — это закон о «деградации» или «снижении качества» энергии в результате падения разности потенциалов. Можно представить себе гипотезу о том, что закон этот имеет нечто аналогичное и в литературе.

Условность и «бев условная» действительность создают ту равенность энергий, которая и создает «работу искусства».

И действительно, появление новых произведений литературы облегчено наличием условностей. «Генетическая способность» литературы высока в средние века, где существует литературный этикет и литературные каноны. Она еще более высока в фольклоре. На новый «случай» можно легко составить новое произведение в пределах известной условной системы, стилистического кода. Но если системы нет, то нужно создавать не только произведение, но и его стилистическую систему. Этим усложняется и творчество, и восприятие произведения.

Искусство, сливаясь с действительностью, перестает быть искусством, становится только фиксацией этой действительности, ее дублированием. Однако, к счастью, литература не знает процесса энтропии. Ей не угрожает «тепловая смерть». Литература не только избавляется от условных форм, но и приобретает их вновь. Приобретаемые формы условности «стыдливее», слабее и тоньше утрачиваемых. Условность в реализме менее заметна, чем в романтизме, а в романтизме внешне выражена слабее, чем в классицизме. Тем не менее она есть в каждом направлении — в том числе и в реализме.

Рост литературной культуры заставляет замечать условность, канон и штамп там, где раньше их не замечали. Условность не любит «дневного света», она возникает по большей части как бы «тайно». Соблюдать «скрытость» становится в литературе все труднее. От этого падение уровня условности и ее возобновление происходит со все большими трудностями. Искусство становится все более сложным, и тем самым восстанавливается необходимая «равность потенциалов», различие искусства и действительности.

Однако дело не только в этом. Энтропии противостоит внесение энергии извне, из «биосферы», окружающей литературу. Биосфера в материальном мире, во Вернадском, не подчиняется второму закону термодинамики. Есть своя «биосфера» и у литературы. Биосфера литературы — прежде всего окружающая ее действительность. Литература строится из «вещества», захваченного ею в окружающей действительности. Действительность переменна, и поэтому нельзя ее отображать все время одними и теми же средствами, на одном и том же уровне условности. Поэтому если даже условность перестанет изменяться, изменение действительности вызывает постоянное различие в соотношении кода и действительности, системы условностей и действительности.

Говоря о том, что литература получает энергию из действительности, строится из «вещества», захваченного в действительности, мы должны учитывать, что этот захват производится не только отдельным автором в отдельном произведении. В процессе развития литературы существует внутренняя миграция наблюдений, опыта,

«стилистических кодов» — художественных условностей. Литература получает вещество не только из внешней среды, но и «из самой себя».

Литературное произведение (я нарочно говорю в данном случае о произведении, а не о писателе, так как явление это органически присуще самому искусству) служит не только действительности и самому себе, но поддерживает рождение других произведений. В литературном произведении заложена способность «заботиться» о других литературных произведениях. Литература обладает способностью к саморегулированию.

Энтропии противостоит внешний источник энергии. В литературе одним из этих внешних источников энергии является талант творца. Роль таланта все возрастает в литературе, иначе нет других возможностей создавать «разность энергий», необходимых для создания новых произведений. Искусство, сперва безличностное (фольклор), затем становится все более личностным.

Искусство не может быть системой, закрытой от внесения в него энергии со стороны. Энергия вносится творцом, но творцом не безличным, а личностным. Полностью безличностное искусство творится в пределах кода, в пределах существующих условностей и канонов, иначе говоря, оно лишь «воспроизводит», но по существу не создает новых произведений искусства. Когда же код «разоблачен», он не действует и искусства не существует.

Личность, индивидуальность творца способствует сохранению в литературе необходимого энергетического уровня, без которого невозможно дальнейшее существование искусства. Это своеобразное «световое излучение» личности творца. Литература (как и всякое другое искусство) открыта для входа свободной энергии таланта автора ивне (автор ведь находится вне своего произведения).

Литературоведение служит саморегулированию литературы, оно разоблачает код и одновременно служит его возобновлению на более высокой и «тонкой» основе при помощи энергии таланта. Поэтому литературоведение — необходимое для литературы явление, когда снижается роль канонов и она приобретает все более личностный характер.

Итак, в литературе одновременно действуют и увеличиваются и хаосогенные и антихаосогенные начала. Сложность литературы как искусства возрастает. Это ясно видно на примере реализма. Реализм как стиль обладает сильнейшими хаосогенными началами (сближение с «хаосом» действительности) и сильнейшими антихаосогенными началами (усиление индивидуального начала в творчестве, индивидуальных стилей и пр.)

ВОЗРАСТАНИЕ ОРГАНИЗОВАННОСТИ

Вторая линия в развитии литературы состоит в усилении в ней организованного начала, начала сознательного, интеллектуального.

В литературном творчестве в разных пропорциях находятся элементы организованного и стихийного. Эти пропорции меняются. В прошлом стихийные элементы творчества занимали гораздо более сильные позиции, чем в новое время.

В самом деле, к стихийным, бессознательным элементам творчества относятся традиционные элементы, которые не изобретаются заново, но которыми художник пользуется в необходимых случаях. Традиционные элементы часто включаются в новые элементы по своеобразной «творческой инерции». К инертным элементам творчества относится также типичная для средневековья однолинейность повествования, когда рассказчик не забегаёт вперед, а рассказывает все случившееся в порядке «естественной» последовательности событий. Эта однолинейность повествования создает композиционную примитивность произведения. Повествователь, чтобы заинтересовать своих читателей или слушателей, пользуется по преимуществу замедлением рассказа, но не создает сложной интриги, которая требовала бы от него некоего «художественного заговора» против читателя, заставляла бы его создавать ложные концы, ложные разгадки, не сразу раскрывать характеры действующих лиц, прибегать к различным формам художественной косвенности и др.

Художественное творчество все время усиливает эти элементы сознательности. Сознательный, организованный сектор литературы растет по мере роста всех этих «приемов», по мере усложнения содержания, которое тоже в первоначальном этапе литературы традиционно, однолинейно и пр.

Высшее проявление сознательности в литературе — появление критики и литературоведения, критический отбор лучшего в прошлом, усиление исторического отношения к достижениям прошлого.

Интеллектуальный читатель литературных произведений прошлого учитывает в новое время поправку на исторический этап, на особенности творчества в ту или иную эпоху, способен переключиться с одного стиля на другой, воспринимает старые произведения в аспекте тех литературных направлений, к которым они принадлежат, и т. д.

Историчность сознания — одно из самых важных достижений интеллектуальности. Историческое сознание требует от человека осознания исторической относительности своего собственного сознания. Историчность связана с «самоотречением», со способностью ума понять собственную ограниченность.

Неудержимый рост этих сознательных элементов ведет на известном уровне развития к «перехлестам». В известную часть литературы проникают «штукарство», изощренность, искусственность, претенциозность, расчет только на особо искусственного читателя. Композиция произведений до крайности усложняется, возникает опасность исчезновения настоящего содержания, появления псевдохудожественности, различных «умствований» и пр. Растут все формы подделок под талант и новизну. В этих условиях, чтобы отличить подлинное от ложного, возрастает роль критики и литературоведения. Они возникают только на определенном уровне развития литературы. И они нужны не только для того, чтобы отбрасывать лженоваторство, но также чтобы указывать читателю на подлинную новизну подлинно художественных произведений, так как с ростом модернизма растет иногда и предубеждение читателей против всякой новизны — какой бы она ни была.

Рациональность и иррациональность в художественном творчестве находится в некотором свойственном каждой эпохе и каждому художнику отношении, и нельзя безнаказанно это отношение нарушать, искусственно увеличивая либо то, либо другое. Если увеличить долю рациональности, может исчезнуть искусство, как и в обратном случае. Есть какие-то «допуски», различные для каждой эпохи. Чем это определяется, пока сказать трудно, но, во всяком случае, они вполне определенные, и то, что допустимо в одну эпоху, ведет к гибели искусства в другую. Это какая-то исторически обусловленная относительность, смягчающаяся литературоведением на определенном этапе его появления.

Воздействие литературоведения необязательно идет непосредственно на читателя. Можно испытывать это воздействие через преподавание в школе, через разговоры со знакомыми, через чтение стихов чтецами, через театр и фильмы. Литературоведение во всех этих случаях создает подспудный фон, слаборазличимую, но все же твердую почву.

Современный читатель воспринимает Пушкина и его творчество в свете этого литературоведения, даже если он не прочел ни одной специальной работы по Пушкину. Он слышал что-то о его жизни, знает примерно, когда он жил, делает исторические поправки к его стихам, к его языку. Понимает по крайней мере то, что он чего-то не понимает и что есть где-то, в каких-то работах объяснение того, чего он не понимает. Историческое сознание пронизывает его эстетическое восприятие. Этого не было в средние века. Читатель средних веков если и знал биографию автора, которого он читал, но не потому, что он автор, а потому, что он был, допустим, святым, отцом церкви, военным, государственным деятелем и т. д. Вот почему мы не знаем многих авторов средних веков даже по имени.

Рост организованного, сознательного начала в литературном творчестве идет вопреки отдельным элементам возвращения к

стихийности в абсурдном творчестве, вопреки временному росту интереса к бессовнательному в психологии и в изображении человеческой психологии в литературе, вопреки росту интереса к иррациональному и экзистенциальному в философии, вопреки отдельным модам на «расторможенный» стиль и пр.

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

ВОЗРАСТАНИЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА

Возьмем третью линию литературного развития. От начала развития литературы и до современности, как мы уже отметили выше, протягивается линия возрастания личного начала в литературе. Развитие личного начала, «раскрепощение личности» в древней русской литературе идет по многим путям. Это даже не одна линия, а множество линий, множество нитей, свивающихся в прочнейшие связи, крепящие единство историко-литературного процесса.

Индивидуальное начало имеется в любом творчестве, однако в фольклоре оно сильно приглушено. Индивидуальное начало сказывается в фольклоре главным образом в исполнительском искусстве, но авторов произведений мы обычно не знаем. Авторы мало проявляют свою личность, подчиняя свое творчество канонам, этикету, господствующему в народном искусстве стилю.

Значительно сильнее представлено личностное начало в древней русской литературе, и тем не менее в древней литературе оно слабее развито, чем в новой. Причины тому две. С одной стороны, постоянные последующие в древней русской литературе переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры. С другой же стороны, авторы средневековья и сами гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе древней Руси гораздо 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. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того, и от другого — это одно из первых произведений эписто-

лярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

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

Индивидуальность авторского стиля резко возрастает в XIV и XV веках. Затем авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью в XVI веке в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека — Ивана Грозного. Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало в литературе своего времени.

Как знак развития личности могут быть восприняты и многочисленные автобиографии, записки о своем участии в событиях, которыми пестрит XVII век. Здесь и Аввакум, и его сподвижник Епифаний, и игумен полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич, и Андрей Матвеев, составивший историю Стрелецкого бунта. С XVII же века развивается эпистолярное искусство, появляется личная переписка как явление быта и литературы.

В классицизме XVIII века индивидуальность автора выражена уже достаточно резко, но все же слабее, чем в романтизме. В классицизме сильно сказывается власть жанров, «жанровый образ» автора, жанровая регламентация стиля. Предромантизм и романтизм связаны с резким развитием личностного начала, почти с культом личности, с разрушением привычных жанровых норм и возрастанием лирической стихии.

В реализме индивидуальный стиль автора почти обязателен. Каждый автор стремится писать в своей манере, говорить своим голосом, выражать свое миропонимание.

С ростом индивидуального начала в литературе связано и развитие в литературном творчестве профессионализма. Один из

первых профессиональных писателей закономерно появляется в России в XV веке в эпоху Предвозрождения — это Пахомий Серб, но в дальнейшем профессионализм удерживается лишь на уровне переписчиков рукописей. Профессионализм вновь возрождается в XVII веке,¹ и затем мы можем проследить его постепенный рост в XVIII и XIX веках. Жить на заработки от своего литературного труда становится почетным только, в сущности, в XX веке.

Возрастание личностного начала в литературе было связано и с возрастанием личностного начала в действующих лицах литературных произведений. Действующее лицо из представителя своей среды — сословия, группы — становится ярко выраженной личностью, в которой сословные признаки сказываются лишь во вторую очередь или трансформированными через признаки сугубо личные, индивидуальные.

Рост личностного начала сказался и в индивидуализации прямой речи действующих лиц.

Древняя русская литература до XVII века обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображаются их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят «гладко» и литературно. Поэтому до XVII века по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели своего собственного языка, своих, только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII века мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе Злочастии» — это еще «немой» персонаж, как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII века — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

¹ См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 116—166.

Внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того, как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII века в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает его», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроле Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраняется из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не «для читателя», пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, заставляя читателя самостоятельно догадываться о значении реплик без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраняется из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Речь действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-равному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к Богу, разговаривает ли со своими последователями. Речь разнообразна, но при этом все же слабо индивидуализирована. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речь Аввакума отличается от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый характер Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая разговорная речь, казалось бы, должна была бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала «высокая тематика» этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи «Хронографа». Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

Как показавали исследования В. В. Виноградова, подлинного развития индивидуальные черты в речи персонажей достигают только в реализме. Речь действующих лиц становится не только характерной для их социального положения, но и для их индивидуального характера, для их склада мышления. В реализме начинают резко различаться речь автора и речь рассказчика, которому автор передает повествование. Достоевский гордится тем, что у него «каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (в письме к А. Н. Плещееву от 20 августа 1875 г.)¹

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 века и только в XVIII веке получает первую более или менее прочную основу. Однако и в классицизме, и в журналистике XVIII века оно совсем иное, чем в XIX веке. Это хорошо известно специалистам по XVIII веку. Недостаточность чувства авторской собственности, как и неравнотность индивидуального стиля в классицизме были в свое время показаны Г. А. Гуковским.

Г. А. Гуковский пишет о судьбе текста произведений в классицизме: «Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея

¹ Достоевский. Письма М. — Л., 1934, т. 3, с. 197.

в виду приумножать красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора».¹ Как видим, отношение к чужому тексту еще близко к отношению к нему в древней русской литературе.

К. В. Чистов в частном письме ко мне предложил следующую схему развития представлений об авторской собственности. Сперва это собственность только на рукописи. Затем к этому прибавляется собственность на литературное произведение (появляется автор). В XIX веке 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 обрав» и т. п.) Следовательно, представление о собственности усложняется. Собственностью могут становиться не только материальные, но и чисто духовные ценности.

Может снова возникнуть вопрос: не находимся ли мы у конца процесса возрастания в литературе личностного начала? Какие еще личностные элементы литературы могут развиваться? Однако знание этих новых личностных элементов было бы равносильно их открытию в литературе. Поэтому-то каждый этап в развитии литературы кажется современникам последним, завершающим, наиболее совершенным. Он и в самом деле по большей части наиболее совершенный, но только по отношению к прошлому. Он не отменяет будущего.

Практически все новые и новые открытия в области совершенствования личностного начала в искусстве создаются, кроме того, меняющимися условиями действительности. Личность сама по себе не является чем-то неподвижным, и поэтому новое в искусстве всего следует за новым в действительности, за новым в человеке.

Движение вперед всегда связано с некоторыми потерями, потерями ценностей. Иначе и быть не может. Ведь накопление ценностей связано с изменением системы, в которую эти ценности входят как в целое. Раз создается новая система, значит утрачивается старая, обладавшая ценностью как таковая, как система. Эти ушедшие, но не забытые ценности время от времени воскрешаются на новой основе, возвращаются к жизни искусства.

Заботу о том, чтобы ценности прошлого не забывались и могли вернуться в строй искусства, несет на себе история искусств, и история литературы в частности.

¹ Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме. — В кн.: Поэтика, IV. Л., 1928, с. 146.

УВЕЛИЧЕНИЕ «СЕКТОРА СВОБОДЫ»

Четвертая 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, канонах, «окаменевших эпитетах», «бродячих сюжетах», традиционных темах, мотивах, образах и т. д. Свобода же в литературном творчестве — это предоставляемые литературой возможности творческого выбора среди этих традиционных средств, тем и идей и возможности создания новых.

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

Если сравнить в этом отношении средневековую литературу с новой и проследить в этом отношении 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 полагается и чего не полагается в литературе, литературным «приличием»). Имея в виду весь опыт средневековой китайской литературы, Б. Рифтин пишет: «Средневековый писатель подобен шахматисту, который, зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске...»¹ Жанры, традиционные формы и правила литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений. Создаваемый этими матрицами консерватизм литературного творчества увеличивает в средние века «генетическую деятельность» литературы, но одновременно уменьшает выбор нового, сужает рамки творчества. Поэтому в средневековой литературе количество рождений новых произведений преобладает над способностью создавать новое и высокое качество.

В самом деле, в средневековой литературе поразительно высока «рождаемость». Новые произведения легко создаются на основе ста-

¹ Рифтин Б. Метод в средневековой литературе Востока. — Вопросы литературы, 1969, № 6, с. 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.

рых, и эти произведения как бы не отделены полностью от старых, находятся с ними в некотором симбиозе. В средние века создаются многочисленные «неповоротливые» компилятивные произведения, произведения-монстры, в которых соединяются несколько других произведений, с несколькими началами и несколькими завершениями, произведения равнородные по стилю, принадлежащие нескольким авторам. Б. Рифтин пишет: «Средневековый автор больше „делает“ свое произведение, чем творит его как современный художник».¹ Далее Б. Рифтин подчеркивает роль имитации и литературного этикета в средневековых литературах.

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

Однако начало необходимости еще очень велико даже в литературе XVIII века из-за жесткой системы поэтического искусства, наличия 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».²

Очень важен и еще один момент. Сектор необходимости особенно велик в литературах отстающих, там, где необходимо догонять другие литературы. В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами. Необходимость возрастает на «догонах». При прокладывании же новых путей естественно возрастает сектор свободы, увеличивается возможность творческого выбора. Это увеличение сектора свободы в передовых литературах одновре-

¹ Рифтин Б. Метод в средневековой литературе Востока. — Вопросы литературы, 1969, № 6, с. 86.

² Отмечу, что явление «остранения» (т. е. изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма.

менно и следствие передового положения литературы, и условие ее движения вперед.¹

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.

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

Постепенное качественное изменение сектора свободы заметно даже в таком определяющем литературное развитие явлении, как социальная обусловленность литературы. Это очень крупный вопрос, который подлежит внимательному исследованию. Укажу только на следующее: зависимость идейной позиции писателя от его социального положения гораздо более отчетлива и прямолинейна

¹ Мысль эта подсказана мне покойным проф. В. В. Новожиловым.

в средневековой литературе, чем в новое время. Характерно, что «вульгарный социологизм» в истолковании литературных явлений совершенно исчез в трактовке русской литературы XIX века, 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 опосредованной. В качестве аналогии укажу: прогресс в области развития живых организмов одной из своих сторон имеет усложнение организмов, достижение ими все более и более целесообразной и развитой организованности.

РАСШИРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ

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

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь между средой, в которой разворачивается действие произведения, и самым типом повествования. Вот, например, жития святых. В основном признанием святости в Древней Руси пользовались либо рядовые монахи (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархи церкви (епископы, митрополиты), либо князья-воины и князья-мученики. Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

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

Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития, как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике.

В рассказах о чудесах внимание повествователя сосредоточивалось не столько на самом святом, сколько на тех, кто его окружал, кто был объектом его нравственного или сверхъестественного воздействия. Поэтому чудеса происходят в более равнообразной 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 минеях, прологах и патериках. Так же как жития-романы, повести о купцах рассказывают об опасных путешествиях, во время которых происходят всяческие приключения героев: главным образом кораблекрушения и нападения разбойников. В повестях о купцах обычны испытания верности жены во время долгого отсутствия мужа, кражи детей, потом неузнанных или узнанных, предсказания и их исполнения. Важно, что повествование о купцах не подчиняется в такой мере этикету, как повествование о героях более «официальных» — церковных деятелях или военных. Чудесный элемент повествования получает в повестях о купцах иное значение и имеет иной характер, чем в агиографической литературе. В агиографической литературе чудо — вмешательство Бога, восстанавливающего справедливость, спасающего праведника, наказывающего провинившегося. В литературе о купцах чудесный элемент часто — чародейство. Это чародейство иногда не может осуществиться, а иногда сводится на нет усилиями героя или вмешательством божественной силы. Чудесный элемент — это и вмешательство дьявола, злой силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство Бога. Вмешательство Бога в житиях 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 завсегдаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия сближало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литера-

туру новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга возможностей литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Расширение социальной сферы действия в литературных произведениях, стремление писателей охватить все новые и новые круги общества, показать такие социальные слои, которые ранее не изображались в литературе, — характерная черта и литературы нового времени, особенно реалистической. Древняя русская литература, особенно XVII века, 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 «нижнего» социального круга, но и в развитии их социальных характеристик. В новой русской литературе особенное значение в этом отношении имеют 20—30-е годы XIX века. 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 конкретной, 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 Калинине“ Белинского (1830—1831), в „Именинах“ (1835) Н. Павлова, в „Художнике“ (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повести Погодина „Черная немочь“ (1832) и Марлинского „Мореход Никитин“ (1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков».¹

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

¹ Максимов Д. Е. Образ простого человека в лирике Лермонтова. (К постановке вопроса.) — Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та. Факт яз. и лит-ры, вып. 3 (т. IX). Л., 1954, с. 144.

РОСТ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Еще одно наблюдение. Оно касается самого важного в развитии литературы: ее гуманистического начала. Вся мировая история, как уже отмечалось выше, представляет собой развитие и углубление начал гуманизма — «человечности».¹ То же и в литературе.

Но характерно, что и гуманизм развивается не прямолинейно. Мы можем заметить и здесь, как и в развитии художественности, пульсацию живого организма. Гуманизм развивается толчками.

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

Ценности господствующего слоя или класса (в классовом обществе, живописуемом в стиле «монументального историзма») сперва начинает противопоставляться не ценность отдельной человеческой личности, а ценность эксплуатируемого большинства, ценность не признанного в искусстве класса. И этот класс или слой общества предстает сперва как единое целое. С течением времени в этом развитии ценность отдельного представителя этого «непривнаемого» 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 «непривнаемого» класса и новое обращение к человеку — такова пульсация развития гуманизма. Это не замкнутый круг, а именно развитие: новое и новое обращение к человеку с раскрытием новых и новых гуманистических ценностей. Гуманизм развивается как ряд последовательных обращений к человеку, которые все время являются новыми, ибо общественное развитие раскрывает для искусства в человеке все новые и новые стороны.

Развитие гуманистического начала в литературе тесно связано со снижением степени условности искусства, с развитием личностного начала и с расширением в нем сектора свободы. Следовательно, и эта линия в развитии литературы поддерживается вышенамеченными другими. Все линии в развитии литературы связаны между собой.

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

Если в средние века литература по преимуществу обслуживала отдельные институты общества, была в той или иной мере

¹ Ср.: Конрад Н. Запад и Восток. 2-е изд. М., 1972, с. 480—486.

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

РАСШИРЕНИЕ МИРОВОГО ОПЫТА

Есть еще одна линия в развитии литературы, которая требует особенно внимательного к себе отношения и которую я могу только предложить для будущего изучения. Это линия расширения мирового опыта литературы. Национальные литературы никогда не развивались в одиночку и в изоляции от других литератур. Никогда не была изолированной и русская литература. Она родилась из внутренних потребностей, но при участии произведений, перенесенных к нам непосредственно из Болгарии, из Византии и из Византии через Болгарию. Она с самого начала была связана с литературами западнославянскими, с литературой Сербии. В ее составе были произведения, общие всем литературам Европы: не только сочинения общехристианские (Священное Писание, сочинения отцов церкви, жития святых, возникшие до разделения церквей, частично сочинения богослужебные), но и такие «светские» произведения, как «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Физиолог» и пр.¹ Общими для литературы Руси со странами средневековой Европы были и многие жанры: хроники, жития святых, равные типы проповедей, сборники изречений, повести, многие богослужебные жанры и т. д. Но все-таки опыт, который имела русская литература, был опытом ограниченных географических границ. Это была литература, тесно связанная с определенным районом Европы — ее православным юго-востоком. Европейские связи русской литературы расширяются в XV, XVI и XVII веках. В сферу используемого литературного опыта вводится Кавказ, Украина, Белоруссия, Польша и Чехия.² В XVIII веке в круг литературного опыта вводится вся Европа: Германия, Франция, Англия. Идет и расширение хронологических границ: в русские литературные традиции входит античность. В XIX веке новый пересмотр и новое расширение хронологических и географических границ. И, наконец,

¹ Характеристику переводной литературы XI—XV вв. см.: Мещерский Н. А. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. — ТОДРЛ. М. — Л., 1964, т. 20, с. 180—231; его же. Искусство перевода Киевской Руси. — ТОДРЛ. М. — Л., 1958, т. 15.

² См.: Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси. М., 1903; Сперанский М. Н. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.

наше время с его всемирно-историческим литературным опытом. Для использования всех традиций и всего опыта сейчас, в условиях социалистических стран, фактически нет преград — ни национальных, ни временных. Мы не только имеем возможность учесть художественные ценности африканских или азиатских народов, но и глубже, с помощью литературоведения, проникнуть в ценности собственного прошлого или прошлого других стран.

Соседство литератур делает возможным ускоренное развитие отдельных литератур и преодоление ограниченностей национальных литератур. Эти возможности еще не реализуются, но они все больше и больше расширяют степени свободы литературы, возможности ее творческого выбора.

Теряются ли в этом расширении истории мировой литературы ее национальные особенности? И что такое эти национальные особенности? Вопрос этот очень сложный. Во всяком 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 веке в пору образования русской нации. Затем процесс шел неровно. Какие-то стороны литературы теряют национальные особенности с расширением литературного горизонта. Это в первую очередь повествовательная сторона литературы. Но в чисто художественном отношении литература не теряет своих 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.

РАСШИРЕНИЕ И УГЛУБЛЕНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Любое литературное произведение не представляет собой законченного и застывшего в своей законченности «материализованного» факта. Оно является совокупностью различных процессов — системой, в которой постоянно происходят разнообразные упорядоченные изменения. Две группы главных процессов могут быть отмечены в произведении: изменение внешней формы произведения, его текста и изменение его восприятия читателями в зависимости от изменения окружающей действительности (процессы устаревания или актуализации его содержания и пр.). И вот — любопытное историко-литературное явление. В средние века неустойчива по преимуществу внешняя форма произведения.

Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние произведения на ту же тему.¹ 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 обратное явление. Внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме». Хотя, конечно, не может освободиться от того несомненного и обостренно воспринимаемого современным читателем факта, что она является результатом процесса, результатом некоей творческой истории, связана с тем или иным определенным периодом литературы, определенным автором и определенным этапом творчества последнего. Современные текстологи, усиленно настаивающие в своих исследованиях на необходимости соблюдать последнюю авторскую волю относительно произведения нового времени (к средневековым произведениям их требования, разумеется, не могут относиться), отлично отражают это стремление нового времени утвердить «вечность» и неизменяемость внешней формы литературного произведения. В этом отношении они выражают тенденции нашего времени.

В противоположность этому отношению к внешней форме литературного произведения — канонизации его текста и «последней авторской воли» — отношение к содержанию характеризуется в новое время текучестью, изменчивостью, стремлением связать старое произведение с новыми явлениями меняющейся действительности. «Слово о полку Игореве» в восприятии XIX и XX веков, 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» изменчивости их содержания и «вечной»

¹ См. подробнее: Лихачев Д. С. Текстология на материале русской литературы X—XVI вв. М. — Л., 1962, с. 40 и сл.

общественной актуальности для нового читателя. Восприятие произведения оказывается процессом. Таким образом, от текучего текста с «вечным» содержанием к «вечному» тексту с текучим содержанием — такова одна из других линий литературного развития. Само собой разумеется, что слово «вечное» мы берем в кавычки не случайно. И в «вечном» содержании средневекового произведения, и в «вечном» тексте произведений нового времени может быть отмечено движение, только более медленное и искусственно затормаживаемое. В целом процесс развития содержания более важен, чем «замораживание» формы. Произведение становится все более динамичным, и вместе с тем его общественное значение все более усиливается.

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

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

* * *

Мы наметили выше восемь линий в развитии литературы. В будущем, возможно, их будет открыто больше. Но в целом все эти линии близки между собой, переходят одна в другую и составляют единое направление прогресса. Попробуем определить — в чем заключается это единство прогресса в литературе.

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

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

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

Приведу примеры.

Литературный язык отделяется в средние века от обыденного главным образом тем, что это особый язык: латинский, церковно-славянский, арабский и т. д. Эстетические свои функции литературный язык приобретает не только благодаря своей внутренней организованности, эстетическому совершенству, но и просто потому, что он условно отъединен от языка обыденного. Это попросту «другой» язык. Его внешняя отграниченность от языка повседневности уже сама по себе знак, сигнал для возбуждения эстетических эмоций. И чем больше в литературном языке развивается его внутренняя эстетическая упорядоченность, тем интенсивнее отмирает необходимость внешнего отграничения языка литературы от языка бытового. Процесс сближения церковнославянского языка литературы с обыденным 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 постоянно принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы, арготизмы, различные языковые образования обыденного языка. И все-таки язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. Внешние границы литературного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические. Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.

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

То же самое можно видеть на примере жанров. Жанровые разграничения играют огромную роль в средневековых литературах: русской, западноевропейской или китайской — все равно. Жанры в средневековых литературах имеют внешние признаки. Принадлежность произведения к определенному жанру помечается иногда даже в заглавии. Жанры различаются по их практическому употреблению, по внелитературным признакам. Одни жанры употребляются в определенные моменты церковных богослужений, другие — в не менее определенных обстоятельствах монастырского быта, третьи предназначаются для историко-юридических справок и т. д. Постепенно внелитературные признаки жанров заменяются

литературными. Никто не скажет, в чем состоит в новое время различие в практическом, утилитарном употреблении поэмы и романа. Его нет. Но процесс идет дальше, жанровые признаки начинают теряться и в литературной сфере. Остается и возрастает одно — эстетическая отграниченность художественного произведения от нехудожественного. Это особенно заметно для тех, кто хорошо знаком со средневековой литературой, где литературные жанры выполняют естественнонаучные, богослужебные, богословские, юридические, исторические и другие функции. Только в новое время появляется система жанров, основанная на литературных принципах. А дальше каждое произведение — это новый жанр. Жанр 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 и сознание историчности всего происходящего, растет понимание художественных достижений прошлого, не стесняющего и не ограничивающего степеней свободы, а расширяющего ее, умножающего возможности творческого выбора.

В самом деле, в чем различие между литературными матрицами и литературным опытом? Матрица упрощает, 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 жесткости, которая существует,

скажем, в литературном этикете средневековья. Свобода выбора здесь расширена, но выбор не отменен, а только обогащен. Автор нового времени вместо того, чтобы выбирать среди шаблонов своего времени, имеет перед собой весь многовековой опыт предшествующей литературы, который он использует не так, как наборщик использует шрифтовый материал в наборной кассе, а как скульптор, мнущий и формующий глину.

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

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

Развитие индивидуальных стилей наряду с огромными возможностями, которые оно открывает, связано с большой опасностью: появлением «псевдостилей», искусственно придуманных стилевых образований. Преодоление заключается только в том, чтобы вовремя опознать одаренность писателя и отличать подлинный и ценный индивидуальный стиль, связанный со значительной личностью, от искусственных и надуманных приемов. Поэтому огромное значение имеет рост личной культуры читателя, способного понимать литературу и отделять пшеницу от плевел.

В истории литературы одновременно с увеличением роли личности писателя в литературе появилась критика и литературоведение. Критика и литературоведение в истории русской культуры возникли одновременно с расцветом в ней индивидуального твор-

чества. Роль критики и литературоведения в истории литературы очень велика, они помогают с большей легкостью, чем раньше, отделять индивидуальность от шаблона, талант от бездарности и совершенствовать индивидуальность.

Критика — это зеркало литературы, формирующей свое лицо. Без великой русской критики XIX века не могло бы быть и великой русской литературы. Это не всегда осознается.

Поэтому будущее литературы, которое неизбежно связано с дальнейшим развитием индивидуального начала, потребует всестороннего развития критики. Псевдоличности, псевдостили, псевдохудожественность явятся главной опасностью литературы в тот период, когда внешняя консервативность литературных форм, облегчавшая самовоспроизведение литературы в прошлом, окончательно сменится более сложной воспроизводящей традиционностью — традиционностью общей эстетической культуры.

Возрастающая роль критики будет заключаться, как можно думать, не в росте ее чисто внешнего авторитета, а в возрастании роли внутреннего авторитета. Роль критики будет сведена на нет и дискредитирована, если критика просто будет претендовать на роль гувернантки и, указывая пальцем, твердить: это хорошо, а это плохо. Критика должна формировать эстетические представления читателей, исходя из которых читатель в какой-то мере сам будет видеть достоинства и недостатки произведения. Литературоведение будет обогащать художественный опыт писателей и народа, раскрывая эстетические ценности прошлого и настоящего, расширяя культурный горизонт и обогащая современность. Литературоведение — это обогатительная фабрика литературы.

Моя задача, однако, не в том, чтобы раскрыть значение критики и литературоведения.

О прогрессе в литературе можно было бы судить с гораздо большей уверенностью, если бы в нашем литературоведении появлялось больше работ, которые рассматривали бы развитие того или иного явления на протяжении многих веков. Между тем у нас в литературоведении очень мало «сквозных» тем — тем, охватывающих одно явление за несколько веков на примере творчества многих писателей и по возможности на материале многих литератур. Приходится пожалеть, что у нас слишком мало литературоведов-энциклопедистов, литературоведов, выходящих за пределы своих излюбленных, специальных тем.

ФРАНСУАЗ ЛЕСУР

ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ, ИСТОРИК И ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ¹

Русская литература, предшествующая литературе XVIII века, известна очень мало. За исключением нескольких отдельных произведений, очень немногочисленных, таких как «Слово о полку Игореве» или «Житие» протопопа Аввакума, семь веков, отделяющих крещение Руси от петровской эпохи, предстают перед нами в литературном отношении некой пустыней.

Этот пробел — если не в фактах, то в нашем знании — не следует, по правде говоря, вменять в вину только западным читателям. Российскому читателю до недавнего времени было свойственно такое же безразличие. Увы, старая русская поэзия в устной традиции сохранилась лишь в деревнях, добавим к тому сухость исторических компиляций, однообразие религиозных текстов, отсутствие ученой лирической поэзии и театра — все это способствовало удалению интересов критики от древнерусской литературы. В конце XIX века Веселовский, который сам был специалистом по устному народному творчеству и сравнительной истории культур, выражал общее мнение, утверждая, что Россия до XVIII века не создала никакой «литературной традиции».²

Русская литература XIX века, достижения которой получили широчайшее признание, порой кажется возникшей из ничего, и в то же время уже с XVIII века она оказывается полностью готовой к тому, чтобы занять свое место рядом с западными литературами, опыт которых насчитывал к тому времени несколько столетий.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ: СПОРЫ О СТАТУСЕ

Если русская литература есть лишь продукт западных влияний, достигших России благодаря реформам Петра Великого, возможно ли, чтобы она сумела так быстро развить такое количество оригинальных элементов? Какой внутренней необходимости отвечают ее появление и быстрота ее эволюции? Действительно ли огромный период времени от XI до XVII века является литературной пустыней, лишенной каких бы то ни было достижений?

На эти вопросы впервые систематическим образом отвечает книга Дмитрия Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», первое издание

которой относится к 1967 году. В ней утверждается, что если столь обширная литературная область как древняя русская литература могла оставаться неизвестной такое длительное время, то произошло это потому, что анализ ее осуществлялся на основе неадекватных критериев, выработанных на базе современной литературы и для нее. Будучи примененными к древнерусским текстам, эти критерии обнаруживали в них лишь стереотипы, отсутствие оригинальности. Чтобы раскрыть ценность этих текстов, видимо, не обязательно было разрабатывать новые принципы анализа, но применять имеющиеся следовало совершенно иначе.

Показывая, что эти тексты относятся к иному литературному типу, близкому к типу западных средневековых литератур, книга Д. Лихачева дает современному читателю теоретические средства для их прочтения. Обширная область русской литературы оказывается таким образом возвращенной к жизни. Древнерусское искусство, такие разделы которого как живопись и архитектура известны и оценены по достоинству уже давно, перестало быть «бессловесным искусством».

Таким образом, обновленным оказывается все наше видение русской литературы. Кроме того, благодаря сравнениям, которые неизбежно вызывает «Поэтика древнерусской литературы», она способна обогатить новым опытом западных медеевистов. С другой стороны, теоретические последствия, которые влекут за собой сделанные в ней открытия, позволяют рассматривать ее как оригинальный вклад Д. Лихачева в современные исследования литературной теории в самом общем плане.

Но особенно важным представляется тот факт, что новое обращение к литературе, и, еще шире, к культуре Древней Руси означает переход через важный рубеж, каковым является петровская эпоха, и новую постановку традиционных вопросов, которые она всегда вызывала. Определить древнерусскую литературу как особую систему значит признать наличие разрыва. Но утверждение того, что она может вновь стать доступной для нас, означает, возможно, пересмотр самого смысла этого разрыва.

Как относиться к тому, что сделал Петр Великий, открывая, согласно традиционному выражению, русскую культуру в Европу? Заставил ли он ее свернуть с того пути развития, что был ее призванием, или же он, напротив, смог ответить на требования исторической необходимости при ускоренном переходе к современной цивилизации? Этот вопрос, похоже, по-прежнему является актуальным. Сегодняшняя русская культура до сих пор разрывается между этими двумя взаимоисключающими представлениями о самой себе: принадлежит ли она к Европе? Несла ли она в себе некие радикально иные ценности, подвергшиеся губительному для них влиянию Запада? Культурное самосознание России остается и в наши дни предметом споров, острота которых усилилась с появлением «неославянофилов» и «евразийцев».

Эти два неотделимых друг от друга вопроса — как определить место русской культуры по отношению к Европе и какой статус предоставить литера-

туре Древней Руси — красной нитью проходят через все творчество Д. Лихачева (в особенности через две главных работы, «Поэтика древнерусской литературы» и «Развитие русской литературы X—XVII вв.»). Этим разрушается стена забвения, закрывающая от нас период, предшествующий XVII веку, и, вместе с тем, исторические фикции, порожденные этим незнанием.

Открывая для читателя древнерусскую литературу, Д. Лихачев борется против опасности культурного обеднения, которую несет в себе утрата важного культурного «кода»; одновременно, он восстанавливает истину об истоках современной русской культуры и тем самым дает ей новую возможность утвердиться в собственном самосознании.

ДРЕВНЯЯ РУСЬ И ЕВРОПА

Когда в конце X века Россия, не имевшая до того времени никакого алфавита и, следовательно, никаких форм письменного творчества, получает от Византии вместе с христианством религиозные тексты, необходимые для привития новой веры, и вместе с ними всю совокупность литературных традиций, именно тогда она поворачивается к Европе, — утверждает Д. Лихачев.

То, что оказывается таким образом «трансплантированным» на русскую почву, на деле является гораздо большим, чем литература в узком смысле слова: это были «не разрозненные сочинения, а именно культура с присущими ей религиозными, эстетическими, философскими, правовыми представлениями».³

В этот момент Византия представляет собой, по выражению Д. Лихачева, «итог общеевропейского развития». Именно она приняла наследство Греции и Рима. Д. Лихачев не единственный, кто напоминает об этом. Н. Stern пишет по этому поводу в своей книге «Византийское искусство»: «Благодаря стекающимся со всех сторон материальным богатствам и ревниво оберегаемому античному наследию она способствует расцвету интеллектуальной и художественной цивилизации, которая окажется самой блестящей цивилизацией христианского средневековья».⁴ Луи Брейе, один из самых известных французских специалистов по Византии, еще более недвусмысленно говорит о европейском характере русской культуры на ранней стадии ее развития; он утверждает, что Россия, еще до того как она повернулась к Византии, уже переняла некоторые из своих религиозных традиций у Запада, но лишь в течение XI века «византийские традиции и ритуалы наконец победили в России».⁵

Но вместе с тем, письменная русская культура не является продуктом византийского «влияния»: влияние предполагает наличие некоего уже существующего материала, который мог бы трансформироваться под внешним воздействием. Здесь же письменная культура Византии была во всей совокупности перенесена на чужую почву. До X века никакого письменного творчества в России не было. Что же касается византийского христианства, то оно не просто повлияло на религиозную жизнь русских, пишет Д. Лихачев: «оно не просто

изменило, не просто преобразовало язычество — оно его заменило и в конечном счете уничтожило как институт». ⁶ Вот почему он называет этот мощный культурный сдвиг «трансплантацией» и напоминает, что говорить о «влияниях» стало возможным лишь спустя два века, когда русская литература действительно начала свое автономное развитие. ⁷

Начиная с X века Россия, таким образом, «принадлежала к византийской духовной культуре», ⁸ и этот факт присоединяет ее к европейскому миру того времени, т. е. к средневековому миру, утверждает Д. Лихачев вопреки достаточно распространенному мнению, ограничивающему использование термина «Средние века» Западной Европой и основывающемуся при этом главным образом на политической и социальной организации.

Действительно, именно феодализм прежде всего определяет лицо европейской культуры Средних веков. Проблема, следовательно, заключается в том, чтобы определить, является ли русское общество X—XVII веков, или, по меньшей мере, до XV века, обществом феодального типа.

В литературных произведениях XI—XII веков Д. Лихачев обнаруживает определенные следы феодальных отношений, отношения типа «сюзеренитет-вассалитет», ⁹ становление которых завершилось, по-видимому, в XII веке, и выделяет ряд черт, свидетельствующих о менталитете, близком к тому, что характеризует феодальную эпоху на Западе: тот же кодекс чести, те же отношения «совета» и поддержки между князем и его товарищами по оружию, та же любовь к церемониям, те же «рыцарские» ценности доблести, верности, уважения к семейной иерархии. ¹⁰ Церемониал, управляющий функционированием одновременно литературной системы и системы социальных отношений, похоже, выражает квинтэссенцию менталитета средневекового типа, характеризуемого иерархическими представлениями о мироздании и обществе и строгой кодификацией отношений человека с другими и с миром.

Однако, в России, похоже, что отсутствовали некоторые характерные черты феодализма, такие, например, как традиция «клятвы верности», многие обряды, связанные с рыцарством и идеальная образная конструкция «трех орденов». Историк и философ культуры А. Гуревич в своей книге «Категории средневековой культуры» подчеркивает отсутствие в византийском мире и в России такого понятия как «право», а также понятия последовательного разделения духовной и светской властей. Более того, он утверждает, что Византия и Россия не знают традиционных собственно феодальных отношений: «Вместо тесных „горизонтальных“ связей между субъектами, имеющими один и тот же статус, существовало превалирование „вертикальных“ отношений от подданного к суверену. Речь шла не о взаимной помощи и обмене услугами, но об одностороннем сервильном подчинении низших тем, кто стоял над ними». ¹¹ Для А. Гуревича Византия и Россия оказываются вне того, что он называет «средневековой Европой», в силу того что он, осуществляя свой анализ, имеет в виду вполне определенный политический идеал.

При определении культурного типа, к которому следует отнести Древнюю Русь, мы наталкиваемся на два основных препятствия: привычку, вырабо-

танную рядом историков, главным образом западных, не включать Россию в средневековый мир, а также обязательное использование в официальной советской истории слова «феодализм» для характеристики всей Древней Руси. Анализ Д. Лихачева выходит за рамки этих двух традиций и одновременно примиряет их друг с другом.

С его точки зрения, становление русского «феодализма» в строгом смысле слова завершается, очевидно, к концу XII века (с монгольским нашествием).¹² Но в типах сознания, в видении мира, в художественном творчестве продолжают наличествовать существенные соответствия со средневековым миром, прочность которых лишь увеличивается от того, что религиозная основа остается неизменной и даже укрепляется. Россия X—XV веков, благодаря общим свойствам своей культуры, действительно может, с точки зрения Д. Лихачева, рассматриваться как часть европейской общности.

Это обширное культурное сообщество Европы, которое включало бы в себя Россию, определяется Д. Лихачевым прежде всего через стиль религиозного искусства и всей культурной жизни; в этом он следует по пути, указанному знаменитыми работами Эмиля Маля, характеризовавшего различные аспекты средневековой культуры во Франции в соответствии с общими принципами, лежащими в основе средневекового искусства.¹³

Этот универсальный стиль, который обычно, когда речь идет о Западе, именуют «романским» и который Д. Лихачев предлагает назвать шире «монументальным»,¹⁴ характеризуется вполне определенными формальными свойствами и основывается на вполне определенных формообразующих принципах: он отражается в «стремлении... к четкости „архитектурных“ членений и ясности соотношения главных частей при одновременной „неточности“ и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный универсализм видения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования».¹⁵ Строители русских и западных соборов руководствовались одними и теми же принципами. Все части этих соборов символизируют собой вселенную, церковное устройство и человеческую природу: «Росписи храма охватывали собой всю Священную Историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, деисус)».¹⁶

Этому искусству, в силу его универсального и традиционного характера, грозит, как в России, так и на Западе, опасность омертвления. Но в обоих случаях оно избегает этой опасности одним и тем же способом. Его видимая неправильность в пропорциях, определенное стремление к незавершенности, «шероховатость» формы, особенно в архитектуре, создает своего рода сопротивление при восприятии произведения, заставляя зрителя силой своего воображения восстанавливать «код», неполностью воспроизведенный художником. Это побуждение к соучастию спасает воспринимающее сознание от пассивности и автоматизма и дает возможность этому искусству сохранить свой живой характер.¹⁷

Таким образом, своего рода «остракизм», которому подвергается Россия, может быть основан, начиная с определенной эпохи, на политических, юридических и иных подобного рода соображениях, но он не затрагивает совокупности культурных реалий. В X и XI веках стремление Руси к открытости и установлению взаимоотношений с внешним миром наиболее ярко проявляется в обращении к христианству. Христианский мир в то время представлял собой самое большое культурное сообщество, какое только можно было себе представить. Все национальные рамки разрушались, и литературные памятники говорят о христианском просвещении славян как о факте распространения христианства на весь мир. Основываясь на общей мысли, митрополит Иларион, автор «Слова о Законе и Благодати», видит в обращении славян в христиан еще один знак этой новой эры, пришествие «*tempus gratiae*», которое наследует эпохе «*lex scripta*».¹⁸

Дело распространения христианской веры рассматривалось самими славянами как предприятие скорее «цивилизующее», чем узко политическое, и Д. Лихачев сравнивает деятельность Кирилла и Мефодия с деятельностью тех ирландских монахов (как, например, Святой Колумбан), что сохранили латинскую культуру в самые мрачные периоды уходящей Античности и стали творцами каролингского ренессанса на всем европейском континенте.¹⁹ Россия, таким образом, сознательно и добровольно вырывается из изоляции и входит в открытый контакт с определенной частью Европы: не только с Византией, но также с южными славянами. Ибо «трансплантация» византийской письменной культуры произошла при посредничестве староболгарской литературы, пришедшей из Византии веком раньше и игравшей двойную посредническую роль: соединяя Византию с южнославянскими и восточнославянскими (не только с Россией) странами, она одновременно служила связующим звеном между всеми славянскими литературами с момента их возникновения благодаря использованию единого ученого языка, церковнославянского, созданного на основе староболгарского и общих для всех южнославянских и восточнославянских языков элементов.

Этот «наднациональный» язык служил защитой от культурной изоляции, и те, кто его использовал, ощущали себя пишущими на «языке, понятном для всех славян».²⁰ Гораздо более четко, чем Веселовский, который относился к письменному творчеству Древней Руси с пренебрежением, Лихачев настаивает на культурном богатстве, «универсалистском» характере этого «языка-посредника», роднящем его с латынью.

Как и латынь, этот язык способствовал созданию фонда литературных текстов, использовавшегося целым сообществом, религиозным, культурным, и наднациональным внутри самого себя, фонда, образовавшегося на основе третьей гораздо более древней «национальной литературы» (византийской), опыт которой перешел к формирующимся литературам. Можно говорить о «церковнославянском Средневековье» точно так же, как говорят о «латинском Средневековье».

Таким образом, замкнутость на себя Древней Руси оказывается не более чем легендой, исторической иллюзией. Древняя Русь, наоборот, являлась частью культурного сообщества, внутренние взаимосвязи которого были столь сильны, что Д. Лихачев предлагает написать для первых веков особую историю литературы, которая была бы общей для всех южных и восточных славян.²¹

Развернувшись лицом к Европе, Россия демонстрирует удивительную нечувствительность к влияниям, идущим с Востока, как в сфере искусства, так и в сфере религии. Д. Лихачев, таким образом, по-новому ставит традиционный для русской культуры вопрос: является ли место России в культурном отношении «промежуточным между Востоком и Западом»? Восток России — это мифический Восток. Он, по утверждению Д. Лихачева, лишен какого бы то ни было реального содержания, какой бы то ни было исторической базы. Культурное положение России не имеет ничего общего с ее географическим положением.²²

Он приводит массу конкретных сведений,²³ извлеченных из рукописных источников, приходя, в конечном итоге, к выводу, что до XVII века Россия не поддерживала с Востоком никаких прямых культурных связей: в эту эпоху отсутствуют переводы текстов, идущих из Азии. С другой стороны, даже после монгольского нашествия «...неизвестно ни одной русской рукописи, написанной восточным шрифтом».²⁴ Отметим, что даже если сама Византия может рассматриваться как часть Востока, то относится это к периоду не раньше XV века, когда судьба русской культуры была уже в достаточной степени определена.

Д. Лихачев, таким образом, определяет истинное место, которое должна занимать «теория», усматривающая в русской культуре родственные связи с восточными цивилизациями. Речь здесь, в действительности, идет о великом поэтическом мифе, рожденном в конце XIX века. «Монгольское наваждение», согласно выражению С. Nivat,²⁵ или, наоборот, мысль о солидарности между Россией и Азией, возвращают нас к первым годам нашего века. Когда мыслители ссылаются на «скифскую» силу или на «монгольскую» свирепость, когда Блок в поэме «Скифы» объявляет себя «азиатом» перед лицом «Европы», речь идет лишь о символах, лишенных оснований в историческом прошлом. Ближе к нашему времени, книга Б. Бурсова «Национальное своеобразие русской литературы»²⁶ хорошо показывает, в какой степени «Восток», который автор хочет представить как один из фундаментальных принципов, лежащих в основе русской литературы, лишен какой бы то ни было конкретной реальности. Не здесь Россия должна искать свои корни.

Это рассуждение, естественно, нельзя интерпретировать как проявление пренебрежения к восточным цивилизациям, восхищение перед которыми Д. Лихачев выражает неоднократно.²⁷ Речь идет только о том, чтобы устранить незнание, которое зачастую продолжает искажать представление русской культуры о самой себе.

Мы понимаем, почему переводчик обязан сохранить термин Лихачева «европеизация» («europeanisation»), звучащий по-французски довольно не-

уклюже; в противном случае он может полностью уничтожить мысль Д. Лихачева. Это слово используется в противоположность слову «озападничество» («occidentalisation»): русская литература и русская культура, наследуя Византии, с самого начала имеют «европейское» призвание. В XVIII веке Россия поворачивается лицом не к «Европе», а к Западу, меняя лишь ориентацию внутри европейского пространства.

Насилие (благотворное или пагубное), которому якобы подверглась русская культура в эпоху Петра Великого, оказывается, таким образом, еще одной легендой. Русская литература XVIII века не есть плод некоей насильственной переориентации, и было бы ошибкой полагать, что направление развития русской литературы в эту эпоху могло быть ей произвольно навязано. Россия вовсе не отказывается от самой себя, когда начинает двигаться по западному пути развития; она всего лишь вновь входит, может быть, несколько окольными путями, в культурную сферу, предназначенную для нее ее собственными истоками.

Возвращаясь от мифов к реальности, Д. Лихачев дает русской культуре средство вновь утвердиться в своем самосознании — и, прежде всего, современной русской культуре. Если он исследует прошлое, он делает это «в интересах современности».²⁸ Но он также изменяет наше представление о европейском культурном пространстве, расширяя понятие Европы, вместо того чтобы сужать его, как это часто делается, до размеров Запада. Россия и славянские страны реализуют другие возможности и предлагают нам иной образ той культуры, которую принято называть «европейской».

ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСА

Особенностью этого «другого» литературного пространства является то, что религиозные тексты, унаследованные от Византии, были переданы не на родном их языке (в данном случае, греческом), как это произошло с латинским для средневекового Запада, но на языке, почти национальном для всех южнославянских и восточнославянских стран. Отличие разговорных языков всех славянских народов от церковнославянского было достаточно незначительным и не являлось настоящим препятствием для понимания. Р. Якобсон называет этот феномен «оместниванием (vernacularisation) всей литургии»: «Поскольку местное наречие было освящено использованием его при отправлении высшего обряда (святого причастия), оно, естественно, должно было взять на себя все остальные функции культурной и духовной жизни».²⁹ Этот «перевод» всей греческой культуры вовсе не тормозил и не искажал естественное развитие новой литературы; напротив, он был залогом ее жизненной силы. Он позволял «...росткам старой культуры (греческой) самостоятельно, творчески развиваться на новой почве».³⁰ Выбор переводимых текстов осуществлялся самими славянами. Инициатива шла от принимающих стран, а не от Византии. В этой культурной рецепции не

было ничего от рабского подражания, никакой пассивности. Она даже включала в себя определенный конфликтный момент, так как активная рецепция византийской культуры могла сопровождаться и «стремлением освободиться от этого влияния, борьбой за свою независимость».³¹ С точки зрения Д. Лихачева, митрополит Иларион, провозглашающий право русских войти в христианский мир на равных с другими народами и, в частности, с греческим народом, есть пример такой активной, критической рецепции.

Мысль о том, что рецепция и усвоение культуры являются процессами активными, была выражена еще В. Жирмунским: «Всякое литературное влияние связано с социальной трансформацией заимствуемого образа, под которой мы понимаем его творческую переработку и приспособление к тем общественным условиям, которые являются предпосылкой взаимодействия, к особенностям национальной жизни и национального характера на данном этапе общественного развития, к национальной литературной традиции...».³²

Кроме того, оказывается, что культурные обмены только выигрывают оттого, что обе национальные культуры, о которых идет речь, находятся на удаленных друг от друга стадиях эволюции. Для Ю. Лотмана мысль о том, что для того чтобы влияние могло осуществиться, оно должно встретить в принимающей культуре «встречные течения», не означает, что «изостадиальность» более продуктивна. Как раз наоборот, «гораздо более значим в общекультурном смысле процесс получения текстов со стороны культуры иного стадиального типа — более развитой или более примитивной... Результатом этого является резкая трансформация внутреннего семиотического строя воспринимающей культуры, сопровождаемая взрывным ускорением времени протекания культурных процессов».³³ Лотман уподобляет этот феномен тому, как ребенок усваивает определенную систему поведения, совокупность правил и норм, которые передает ему культурный мир, находящийся на более высоком уровне развития — мир взрослых. В случае русской культуры этот процесс активной рецепции вывел ее из примитивной стадии прямо в средневековье, и этот ускоренный переход, по утверждению Д. Лихачева оказался возможен вследствие распространения новой христианской культуры благодаря квазинациональному церковнославянскому «языку-посреднику».

В то же время, использование церковнославянского языка означало существенный разрыв со всей совокупностью греческой культуры.

Западная церковь, осуждая чтение латинских поэтов, все же сохранила их язык, и все античные авторы оставались по-прежнему доступными, по крайней мере, потенциально. Латинский был не только «языком Библии и мессы, — пишет Веселовский, — но и языком Вергилия».³⁴

Дистанция внутри средневековой культуры между двумя разными традициями, опиравшимися на два разных языка (латинский и романский) являлась препятствием, которое нужно было преодолеть в первую очередь. Поль Эюмтор, книга которого «Очерк средневековой поэтики» представляет собой для романской литературы своего рода аналог «Поэтики древнерусской

литературы» и которая во многом с ней перекликается, настаивает на этом положении: «Любой переписчик, выходя из школы или скриптория на площадь, чтобы послушать героическую поэму, переступает границу внутри самого себя». ³⁵ Но эта внутренняя дистанция была богата возможностями творческого самовыражения, она была залогом эволюции. Ибо, поскольку для чтения латинских поэтов не было серьезных лингвистических препятствий и, с другой стороны, средневековый Запад, как и Россия, обладал очень богатым фондом лирической поэзии на разговорном языке, обе эти области словесного творчества находились в постоянном контакте, и классические модели могли быть воспроизведены на разговорном языке. Как пишет Веселовский, «...поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народно-поэтических основ, а посторонними ему литературными образцами». ³⁶

Знание чужой модели, которой хотелось подражать и которая в то же время не была жестко принудительной в плане содержания (т. е. веры), вело к осознанию своего творческого «я» и создавало пространство для определенной творческой свободы вдали от всемогущей традиции — так возникали предпосылки для появления в скором будущем того «личного» ³⁷ творчества, которое станет основой литературы современного типа.

Сосуществование двух принципов, ученого и народного, само по себе не является чем-то оригинальным. Его можно обнаружить во многих культурах. Но, как подчеркивает П. Зюмтор, оригинальность западного средневековья заключается в том, что оно создало такую «ментальную вселенную» (*univers mental*), в которой «эта оппозиция получает закрепление на уровне языков». ³⁸

Это явление, о котором также говорил Веселовский, назвавший его «двойственностью образовательных начал», ³⁹ в России отсутствовало. Библия распространилась на языке практически национальном, и церковнославянский, который был только языком религии, не будучи при этом языком культуры источника, не открывал прямого доступа к чужой традиции. Механизм подражания, необходимый для появления более «личного» литературного творчества, не заработал, поскольку, как говорит Веселовский, не было «того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату языку, который был языком Библии и мессы, но и языком Вергилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народно-поэтический клад». ⁴⁰

Хотя Д. Лихачев склонен подчеркивать факт одновременного существования в Древней Руси двух и даже трех различных языков (церковнославянский, народный разговорный и, между двумя первыми, древнерусский литературный язык), представляется, что различия между этими языками были скорее различиями стиля. Лучшим доказательством этого является использование в рамках одного и того же произведения церковнославянского языка для одних тем, литературного и разговорного языка для других согласно требованиям литературного этикета. В «Поучении» Владимира

Мономах Д. Лихачев выделяет таким образом три уровня языка: «каждая манера, каждый из стилей литературного языка и даже каждый из языков (ибо Мономах пишет и по-церковнославянски и по-русски) употреблен им, со средневековой точки зрения, вполне уместно, в зависимости от того, касается ли Мономах церковных сюжетов (в широком смысле), или своих походов, или душевного состояния своей молодой снохи».⁴¹

Существование двух четко разграниченных сфер выражения — церковнославянской и русской, письменной и устной, ученой и народной — отчетливо свидетельствует об определенной «двойственности»; но для русской культуры эта двойственность остается сугубо внутренней.

Это отсутствие подлинной «двойственности образовательных начал» объясняет две характерные черты древнерусской литературы: замкнутость системы и медленность ее эволюции. Эти два аспекта, как заметил Ю. Лотман, связаны между собой: «Замкнутые, имманентно развивающиеся культуры могут резко замедлять темп развития». И он приводит в качестве примера «замедление культурных процессов на Руси в эпоху утверждения концепции „Москва — Третий Рим“».⁴²

Активно участвуя в литературных обменах в сфере византийского и болгарского влияния, Русь при этом принимала лишь те иностранные произведения, что были близки по природе к русским, и отвергала те, которые были лишены связи с литературной практикой Древней Руси. «Самозащита» системы была очень мощной, и Д. Лихачев сравнивает древнерусскую литературу с армией, выстроенной в боевом порядке.⁴³

И даже в XVII веке, когда западная литература начинает по-настоящему проникать в Россию, речь идет не о новых литературных произведениях, но лишь об «устаревших», принадлежащих к вышедшим из употребления жанрам, но которые были «стадиально близки русской литературе».⁴⁴

Ничто не могло проникнуть в эту монолитную систему извне и ускорить литературный процесс. Такая система дает пример чрезвычайно замедленной эволюции, так как она может рассчитывать только на свои собственные строго национальные ресурсы, в ней нет того, что Веселовский называл «чужими литературными образцами».

Замкнутость системы и относительная медленность ее эволюции определяются структурными факторами: отсутствовала специфическая внутренняя «двойственность», способная открыть дорогу новаторским явлениям благодаря принятию вклада чужой культуры.

Согласно теории «литературных заимствований», сформулированной в конце XIX века Веселовским, влияние никогда не бывает случайным и предполагает некое «совпадение» (convergence) между дающей и принимающей литературами. На это указывал также В. Жирмунский, когда писал: «Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе и в данной литературе».⁴⁵

Д. Лихачев опирается на ту же мысль: «внешние влияния, — пишет он, — эффективны только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны».⁴⁶ Таким образом еще раз подчеркивается активный характер любой культурной рецепции, как личной, так и от культуры к культуре. Трансформации системы должны иметь свой источник в структурах принимающей литературы. Это обязательное совпадение между наличием внутренней двойственности и способностью открываться для внешнего и радикально нового приводит нас к проблеме Ренессанса.

Эта проблема не сводится к «новому открытию Античности», философия и литература которой так или иначе сохранялись внутри средневековой культуры. Эудженно Гарэн в серии очерков о флорентийском Ренессансе напоминает, что философия Средних Веков, тщательно сохраняя античную мысль, постоянно пересматривала ее фундаментальные положения в свете новых данных, введенных христианством (в частности, положение о человеческой свободе). Согласно Э. Гарэну, для всего Средневековья было характерно стремление к примирению между античной мудростью, идеалом которой было созерцание вечного Бытия, требовавшее отстранения от всех земных страстей, и христианской доктриной, согласно которой человек мог и должен был направить свои силы на изменение мира и самого себя. Христианское понятие свободы, «абсолютный риск свободного выбора и мольба о благодати»,⁴⁷ направляло человека к миру земных реальностей и, прежде всего, к его внутреннему миру, коль скоро все это больше уже не могло рассматриваться как «тщетная суэта теней».

Этот тип мышления предполагает переход к миру, увиденному с точки зрения конкретного человека; речь идет о том, чтобы построить восприятие реальности, понимаемой *sub specie hominis*, т. е. «в терминах свободы, воли и действия».⁴⁸

Герой этого времени — человек-творец, уже не тот, кто «рассуждает а priori и рационально реконструирует мир раз и навсегда», но «тот, кто трудолюбиво посвящает себя тысячу раз повторяемым опытам, кто строит на вчерашней победе уверенность сегодняшнего дня».⁴⁹ Единственная доступная отныне истина есть истина человеческой деятельности, преобразующей реальность, и поскольку эта деятельность воспринимается как риск, как бросок в неведомое, абсолютных истин больше не существует. Знание становится относительным.

Это столкновение между античной мудростью и христианской доктриной принимает в эпоху Ренессанса новый оборот. Человек-творец и его свобода оказываются центральной проблемой эпохи. Античные философы больше не воспринимаются, как в прошлом, простыми «озвучивателями», проводниками мысли, рассматриваемой как абсолют, мысли, по поводу которой следовало лишь установить, является ли она «допустимой и обоснованной». Античная мысль рассматривается отныне как новый своеобразный путь к познанию: «Гуманизм, почитающий Цицерона и Вергилия, больше не верит в Вергилия-пророка, или верит иным образом».⁵⁰

Между античным наследием и наблюдателем возникает дистанция, оно видится яснее в этой новой перспективе. Происходит осознание себя как другого. Все это подготавливалось давно, благодаря тому, что в самом сердце средневековой культуры продолжала существовать латинская традиция, сохраненная и напрямую доступная. Средневековому человеку представляется, что «присутствие прошлого не есть нерасчленимое переплетение некой безличной истины, в котором мой разум и разум другого составляли бы единое целое; оно есть диалог между мной и другим, и здесь каждый отвечает лишь за самого себя...».⁵¹ Новая культура создается через осознание своей относительности, что соответствует сформулированной Бахтиным общей идее: «Во любых эстетических формах организаторской силой является аксиологическая категория другого, отношение с другим...».⁵²

Таким образом, подтверждается теория, некогда сформулированная Веселовским: если Ренессанс родился из диалога национальной культуры и некой другой культуры, близкой к национальной и одновременно чужой, в значительной степени основавшей национальную культуру, но остававшейся в то же время внешней по отношению к ней, то иную судьбу русской культуры определило отсутствие, или, по крайней мере, недоступность напрямую этой «другой» культуры, которая на Западе была привнесена использованием латинского языка.

В своей книге Д. Лихачев развивает и детализирует эти размышления о Ренессансе. Он, похоже, видит здесь один из главных вопросов русской интеллектуальной традиции. В книге «Развитие русской литературы X—XII вв.» можно прочесть по поводу так называемого русского «Предвозрождения» XIV—XV веков следующие показательные фразы: «...наиболее оплодотворяющее значение имеет всегда культура чужая, культура иного характера, иного типа».⁵³ Поэтому, утверждая, что обращение различных очагов русской культуры (Москва, Тверь, Новгород) в XIV—XV веках, после освобождения России от монгольского ига, к традициям Киевской Руси «соответствовало обращению Запада к классическим источникам»,⁵⁴ и в то же время, подчеркивая, что именно иная природа этого обретения собственного прошлого определяет специфику русского XV века, Д. Лихачев не входит в противоречие ни со своей собственной мыслью, ни с мыслью Веселовского.

Так же как и для Запада, это обращение к культурным ценностям прошлого было способом покончить с эпохой, которая рассматривалась — здесь, очевидно, с полным правом — как «черные» века: века иноземной оккупации, приостановившей экономическое и культурное развитие страны и угрожавшей национальному самосознанию. Но для Запада то, что могло считаться «национальным прошлым», одновременно было радикально иным: это было усвоение совершенно другой культуры, культуры античности. Для русской культуры, которая покоилась только на одном «образовательном начале», этот эпизод не мог привести к осознанию себя как другой культуры, к осознанию собственной относительности. Где, действительно, найти эту «другую» культуру, очень близкую и одновременно иную, которая позволила

бы русской культуре определить себя через свободное сопоставление с ней? Даже если Россия является «дочерней» культурой Византии, она не получила это наследство на его родном языке. Поэтому она еще не отвечала определению современных культур, которое Е. Гарэн формулирует как «задачу определить себя через определение другого».⁵⁵

Д. Лихачев подтверждает выводы Веселовского и Гарэна,⁵⁶ и признает, что домонгольская культура, «...при всей ее притягательности для Руси конца XIV—XV веков, не могла заменить собой настоящей античности — античности Греции и Рима...»⁵⁷ Поскольку «идейное содержание» домонгольской русской культуры было «однородно» культуре XIV—XV веков, нельзя говорить о свободном диалоге, который Россия завязывает со своими истоками. Она довольствуется тем, что продолжает традицию, восстанавливает традицию, ее не преобразуя.

В эту эпоху в некоторых русских произведениях, в соответствии с методом, который Д. Лихачев назвал «нестилизованным подражанием», используются различные элементы произведений XII века, которые сплавляются во внутренне разнородные литературные тексты, лишенные как эстетического, так и нарративного единства. На этой основе Д. Лихачев устанавливает такую связь между «Словом о полку Игореве» и «Задонщиной» — повестью, прославляющей победу на Куликовом поле, «по ту сторону Дона». Эта повесть, появившаяся в конце XV века, заимствует у «Слова» целый ряд мотивов, а иногда даже порядок их следования, причем чаще всего неоправданно. Это дает, в итоге, произведение, внутренне беспорядочное, похожее на те «варварские» строения, что возводились на месте античных храмов из их материалов, но без всякой заботы о пропорциях и впечатлении от целого.⁵⁸

Этот метод соответствует определенной исторической необходимости, требовавшей восстановления связей с творениями эпохи расцвета русской культуры, ибо это давало возможность учиться у них после двух веков навязанного застоя. Но такие «нестилизованные подражания» — «Задонщина» есть лишь самый яркий пример такого рода произведений — не привносят новых элементов и в эстетическом отношении являются скорее обеднением. Впрочем, именно сравнение этих двух произведений позволяет Д. Лихачеву с уверенностью говорить о подлинности «Слова о полку Игореве».

Таким образом, возвращение к домонгольскому прошлому не было «диалогом» со своими истоками, это не было открытием присутствия внутри себя иной культуры. То, что на Западе было названо Ренессансом, в России так и не состоялось.

В то же время, факт наличия или отсутствия Ренессанса у той или иной цивилизации не означает вынесения оценочного суждения, и Д. Лихачев явственно настаивает на этом. И хотя великие перемены Ренессанса — открытие человеческой личности и осознание культурной относительности — не смогли осуществиться в явном виде в России XVI в., «проблема Возрождения, — пишет Д. Лихачев, — оказалась актуальной для русской

литературы на протяжении нескольких веков, а тема ценности человеческой личности и гуманизма — темой типично национальной и общественно ценной для всего ее сложного и многотрудного пути».⁵⁹

Д. Лихачев не просто констатирует отсутствие феномена Ренессанса, он теоретически обосновывает принципиальную невозможность Ренессанса в России, вопреки тем, кто хотел бы во что бы то ни стало обнаружить какой-нибудь, хотя бы отдаленный, эквивалент этому явлению. Речь идет о том, чтобы скорее начать осмысление «пустот» культурного процесса в России, чтобы признать ее подлинные ценности, и отказаться от желания отождествлять ее судьбу с судьбой Западной Европы. Эта тема возникает в статье, которую Д. Лихачев посвящает «русскому Предвозрождению» XIV—XV веков.

В это время, действительно, знаки художественного обновления, основанного на открытии «внутреннего человека» и личных переживаний, проявляют себя по всей Европе. Повсюду в религиозном искусстве мы наблюдаем, согласно выражению Е. Маля, на которого ссылается Д. Лихачев, «нашествие патетики».⁶⁰ У изображений Святой Девы, ранее проникнутых величественной серьезностью, меняется выражение. Отныне она уже не «над страданиями и радостями жизни». Ее лицо начинает выражать женскую нежность и материнскую скорбь. Впервые встречается тема оплакивания Христа (Пьета).

Россия тоже затронута этим духовным и художественным обновлением. Кажется, что сейчас она ближе к Западу, чем когда бы то ни было раньше или в течение нескольких последующих веков своего будущего. Псковские и Новгородские фрески, относящиеся к этому времени, «отличаются преувеличенной эмоциональностью, экспрессивностью, попытками передать стремительное движение...».⁶¹ Фигуры на них словно летят через пространство в некоем экстатическом восторге. Подобно францисканскому искусству, эти фрески обнаруживают пристальный и цепкий интерес к жизни Богоматери.

Искусство Андрея Рублева особенно сильно отличается от творчества предшественников необыкновенной эмоциональной насыщенностью, и одновременно смиренной сдержанностью (наиболее явственно — в «Троице» и в иконах Богородицы). Так же, и Д. Лихачев напоминает, что некоторые русские иконы XIV—XV веков иногда принимали за итало-византийские произведения. Эта общая тенденция находит подтверждение в русской литературе с появлением нового стиля, стиля «плетения словес»; его сложный синтаксис, большой выбор гипертрофированных риторических приемов и чрезмерное обилие неологизмов стремятся подчеркнуть накал эмоций, избыток чувств.⁶²

В то же время, в связи с определенными историческими обстоятельствами, в которых оказалась Россия, само по себе открытие личностных переживаний не привело и не могло привести к освобождению личности и выйти за пределы церковного искусства. Это открытие не стимулировало процессов секуляризации, поскольку само явилось следствием упрочения религиозного принципа.

Действительно, этот принцип упрочился на Руси в эпоху татарского ига и, главным образом, с момента принятия Ордой ислама. Борьба против

иноземных захватчиков из чисто национальной задачи превратилась в религиозную.⁶³ И поскольку именно православие сыграло самую значительную роль в сохранении национального самосознания, освобождение страны от ордынского ига явилось триумфом православия.

Так же и новый стиль, стиль «плетения словес», имел прежде всего религиозную функцию: его назначением было вызвать в читателе преклонение перед сакральным. Путем умножения технических средств, само обилие которых выдавало собственную беспомощность, он стремился показать тщетность человеческих усилий выразить в слове божественное, тем самым указывая на невыразимое и способствуя углублению эмоциональной связи человека с божественным. Секуляризация, утверждает Д. Лихачев, есть знак, выдающий приближение Ренессанса: в этом отношении обновление религиозного искусства на Руси в XIV—XV веках является скорее возвратом назад.

Кроме того, «филологические устремления» на Руси в эту эпоху, формально схожие с деятельностью гуманистов, на самом деле имеют противоположную направленность. Так, по инициативе патриарха Евфимия Тырновского пересматриваются многочисленные переводы с греческого (веяние вновь идет из Болгарии); патриарх осуществляет развернутую реформу, затрагивающую литературный язык, орфографию и письмо. Но пересмотру подвергаются только канонические тексты, и эта работа осуществляется церковью для достижения своих собственных целей, то есть в рамках борьбы с ересями. В отличие от гуманистов, специалисты, которым поручена эта «ревизия священных книг», стремятся восстановить в изначальной чистоте голос одной единственной признанной истины — истины Священного Писания, их целью вовсе не является обретение «иной» мысли в ее подлинности.

Формальные сходства таят в себе опасность: они толкают к слишком торопливому уподоблению художественных явлений, принадлежащих к разным культурам и эпохам; на поверку же, аналогии оказываются слишком поверхностными.

Поскольку любая форма является значимой, она может быть нагружена различными, даже противоречивыми значениями, в зависимости от исторического контекста. Таким образом, чтобы определить с достаточной точностью идентичные явления, присутствующие в один и тот же момент в разных национальных культурах, необходимо вернуться к их «образовательным началам», уходящим корнями в историю, в частности, в историю великих интеллектуальных течений.

То, что Д. Лихачев называет «принципом историзма», позволяет связать данную форму с конкретным содержанием: «...историзм позволяет охватить во взаимной их соотнесенности и форму и содержание. ...исторический подход избавляет от субъективности интерпретации того, в чем именно проявляется единство формы и содержания в каждом конкретном случае».⁶⁴ Чисто формальные исследования изолируют произведение от его исторической среды, чреватые опасностью субъективных аналогий. Показать специфику

данного художественного явления может не изолированная от своего содержания форма, и не содержание само по себе, а их соединение, взятое в собственном историческом контексте. Здесь мысль Д. Лихачева следует в том же направлении, что и мысль Эрвина Панофски, на которого, впрочем, Д. Лихачев неоднократно ссылается: с точки зрения Э. Панофски, нельзя просто идентифицировать какую-либо форму, не зная ее исторической локализации.⁶⁵

Только такая интерпретация художественных явлений, ставящая в соответствие их структурные черты и их исторические корни, то есть интерпретация, принимающая во внимание историю стилей, позволяет установить их значение и удостоверить реальное родство явлений, на близость которых предположительно указывает чисто формальный анализ.

Но описание этого псевдофеномена русского Предвозрождения не сводится к предостережению против субъективизма формальных сравнений. Оно также свидетельствует о принципиальном отказе отождествлять во что бы то ни стало проявления русской культуры с проявлениями культуры западной. Даже если специфические ценности русской культуры подлежат раскрытию в европейском контексте, эти ее самобытные ценности проявляются в диалектике близости и дистанции. Ни в коем случае во всех этих рассуждениях западная культура не должна предстать некоей моделью или идеалом. Речь вовсе не идет о том, чтобы сделать из какого-то определенного культурного типа идеал культуры как таковой. Каждый народ, согласно Д. Лихачеву, обладает в этой области «собственным идеалом».⁶⁶

Отдаленный аналог Ренессансу для России следует искать в XVII веке. Именно тогда Россия, столкнувшись благодаря своим историческим истокам с той же проблематикой, что и все остальные страны Европы, но вынужденная развиваться на основе почти исключительно национальных ресурсов, постепенно оказывается на пороге литературы современного типа посредством того, что Д. Лихачев называет «явлениями компенсации». Именно они заменили несовершенство Ренессанс.

«ЗАМЕДЛЕННЫЙ» РЕНЕССАНС ⁶⁷

Все, что Запад сформулировал благодаря филологической и философской мысли в XV—XVI веках, это определение себя через свободное сопоставление с «другим», России, по причинам, относящимся к обстоятельствам формирования ее культуры, и составляющим ее оригинальность, пришлось открывать себя в «ином» более окольными путями, не в свободной дискуссии, а посредством превращений, в определенной степени скрытых, подземных. Это то, что Д. Лихачев называет также «замедленным» Ренессансом.

Даже в столь традиционной структуре, как русская средневековая культура, эстетическая деятельность, под влиянием различных социальных и идеологических факторов, усваивала и объективировала все более многочисленные

и разнообразные явления сознания. Литература способствовала расширению знания, она накапливала определенный опыт, который мало-помалу вел ее к современной системе.

Среди этих «явлений компенсации», способствовавших развитию древнерусской литературы и культуры, первым является появившееся в XIV веке мистическое течение исихазм,⁶⁸ получившее литературное выражение в произведениях Епифания Премудрого (например, «Житие святого Сергия Радонежского») и в новом стиле «плетения словес».

Не уподобляя это течение мысли феномену Предвозрождения, Д. Лихачев рассматривает его как определенного рода «гуманизм».

Эта мистическая тенденция, способствовавшая обновлению византийского монашества, начиная с XIII века, попала в Россию через Афон. «Центром новых мистических настроений, — пишет Д. Лихачев, — стал Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергей Радонежский «божественная сладости безмолвия въкусив».⁶⁹ «Безмолвие», один из фундаментальных аспектов доктрины исихазма, было внутренней установкой, ориентированной исключительно на созерцание, особым способом достижения контакта с Богом. Течение это не входило в конфликт с ортодоксальной Церковью, но было глубоко индивидуалистическим: оно поощряло любые формы индивидуального религиозного опыта, внутреннюю молитву, уединенную жизнь в гармонии с природой, скитания в одиночестве от одного святого места к другому. Участие в богослужениях для отшельников, принадлежавших к этому мистическому течению, не было обязательным.

Лучше всего оно выразило себя в живописи в образе рублевской Троицы и ее «безмолвной беседы ангелов».⁷⁰

В отличие от большинства других теологических направлений, утверждавших невозможность сообщения с Богом, его непостижимый и недоступный для человеческого разума характер, для исихазма, замечает Д. Лихачев, «невозможность познания бога умом не означала, однако, невозможность общения с богом».⁷¹ Личный и прямой контакт с божеством был возможен: это было одним из аспектов «обожествления» человека, центром доктрины исихазма, который теолог Л. Успенский определяет следующим образом: «...Непознаваемый в Своей природе Бог общается с человеком в Своих действиях, обожествляя все его существо, делая его подобным Себе...».⁷²

Именно поэтому Д. Лихачев видит в исихазме разновидность гуманизма: человеческое достоинство всего человека целиком, во всей совокупности его «духовно-психически-телесного единства» (согласно терминам Л. Успенского) было в самом центре этой доктрины, по крайней мере в России. В «молитве сердца», основной технике концентрации и медитации, тело участвует на том же основании, что разум и душа. Само по себе оно не является чем-то плохим, и духовный опыт способен его преобразить. Для Григория Паламы, теоретика исихазма, которого цитирует Л. Успенский, «...Бесстрастность (то есть идеальное состояние сообщения с Богом — Ф. Л.) не заключается в умерщвлении подверженной страстям части нашего

естества (то есть обители чувств и страстей — тела, — Ф. Л.), но в перенесении ее от зла к добру...».⁷³

Для византийских же «гуманистов», которые, напротив, получили свое имя в связи с тем, что первостепенное значение придавали изучению античных философов, и которые были открытыми противниками исихазма, человек, непоправимо отделенный от божества отличностью своей природы, мог создать для себя лишь абстрактный образ божества, не будучи никогда в состоянии войти с ним в прямой контакт, и преданный безраздельно страстям телесного, всегда влекущего его ко злу, он мог найти успокоение и святость лишь в полном отказе от самого себя.⁷⁴

Таким образом, именно в исихазме, с его верой в человека, мог, по-видимому, воплотиться подлинный гуманизм. Однако, Д. Лихачев четко очерчивает его границы: человеческое достоинство утверждалось здесь лишь в той мере, в какой сам человек был способен к прямому общению с Богом. К тому же, поиск этого состояния, рассматриваемого как идеал человеческой жизни, уводил человека от мира, чтобы лучше направить его к Богу. Таким образом, это мистическое течение нельзя уподобить феномену Предвозрождения.

И все же, обновление духовной сферы сыграло важную роль в развитии русской культуры, и открытие человеческой личности во всем своем эмоциональном богатстве уже содержит в себе «гуманистическое начало», которое в дальнейшем будет проявляться все больше и больше. Но главным, как подчеркивает Д. Лихачев, является то, что действительно новаторский характер этого явления проявляется в открытии индивидуальной человеческой личности вопреки религиозным тенденциям, стремящимся выдвинуть на первый план коллективные ценности.

Эта новая концепция человеческой личности, введенная исихазмом в русскую культуру, начиная с XIV века, по-настоящему ярким и решительным образом проявляет себя в русской литературе XVII века. В это время Россия переживает процесс освобождения личности, сходный с ренессансным процессом на Западе, но имеющий собственный оригинальный характер, но развитие этих явлений, добавляет Д. Лихачев, «не отличалось стройностью и ясностью», что неизбежно, когда историческому процессу противодействуют неблагоприятные внутренние и внешние обстоятельства.

Литература нового типа появится здесь, пройдя окольными путями, через общественные превращения, и вместе с ней появится новый образ человека. Нельзя, однако, сказать, что Д. Лихачев видит в резких общественных переменах XVII века прямую причину изменений, затронувших содержание литературы. Как и Ю. Тынянов, указывающий, что «литературное развитие, также как и развитие других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру ... с коррелятивными ему рядами»,⁷⁵ Д. Лихачев напоминает, что «между общественной реальностью и литературой, которую она порождает, существуют очень сложные взаимоотношения, и в частности, множество промежуточных явлений: история культуры, обще-

ственной и политической мысли, перекрестные влияния других форм искусства и т. д. ...»⁷⁶

Он выступает против тех теоретиков литературы, которые «обычно представляют себе эмансипацию личности в литературе XVII века как эмансипацию поведения действующих лиц произведения», и для которых изменения экономической и общественной реальности имеют прямое влияние на изображаемое. Этот выпад направлен против социологической школы в литературной критике, в частности, против В. Переверзева, посмертная книга которого, опубликованная в 1971 году, «Литература Древней Руси», хотя и описывает весьма убедительным образом появление различных общественных классов в ходе исторического развития страны, а также, через анализ «героических» и агиографических произведений, эволюцию национального сознания, остается при этом слишком жестко подчиненной «теории отражения».

Переверзев, например, видел в Савве Грудцыне, герое одной из повестей XVII века, человека, «стремящегося к разрушению норм, установленных культом потомства и прельщенного перспективой счастья, которое было бы плодом его собственной инициативы и соответствовало бы его собственным вкусам, вместо того чтобы подчиняться предписаниям обреченного на гибель патриархального общества».⁷⁷

Для Д. Лихачева, напротив, появление героя внешне нового типа не является решающим фактором в литературе этого времени. «Новые герои литературы, — утверждает он, — не являются носителями каких-либо новых идей», и описание более твердых и решительных личностей само по себе не есть характеристика XVII века.⁷⁸

Подлинные нововведения следует искать не здесь, не в том, что изображается, если мы хотим учитывать специфику литературного материала и законы его развития. Преобразования в обществе, конечно же, изменили литературную систему, но не прямым образом, а через новый «социальный заказ», идущий от иного читателя.

Восприятие художественного произведения, даже в случае, как мы видели, такого искусства как романское, где давление традиции было исключительно сильным, представляет собой также своего рода творческий процесс, определенное участие в работе художника. Но активность читателя или зрителя осуществляется не только в восприятии произведений: она также является заказом, «горизонтом ожидания»⁷⁹ для новых творений. Она частично способствует созданию будущих произведений.

В XVII веке появление нового читателя, обусловленное развитием городов, ростом городских народных классов и определенным возвратом к фольклору, влечет за собой создание «литературы посада» (по выражению Д. Лихачева), которая «и пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды».⁸⁰ Эта «литература предместий» состоит, главным образом, из пародий на официальные документы и религиозные произведения. Ее принципы в большой степени основаны на текстах ученой литературы.

Благодаря появлению этого городского народного читателя, впервые в истории русской культуры два принципа, ученый и народный, входят в прочный и длительный контакт: именно это меняет восприятие ученых, «официальных» произведений и, через цепочку следствий, «горизонт ожидания» для творчества, жестко до этого ограниченного путями традиции.

Мы видели, что в частности для Веселовского, решающим этапом возникновения литературы современного типа является встреча этих двух принципов, в которой берет начало более «личное» творчество. Подражания достаточно часто тяготели к пародиям, или еще к «антиформам»,⁸¹ по выражению Andre Jolles, неким перевернутым двойникам «больших» жанров.⁸² Механизм подражания, запущенный, очевидно, присутствием внутри средневековой культуры латинской традиции, мог также заработать между ученой литературой и литературой народной, при том, что обе существуют на национальном языке. Таким же образом, многие критики, от Веселовского до Н. Р. Jauss, видели в «эпопеях о животных», например, в «Романе о Лисе», пародийных двойников больших национальных эпосов, относившихся к «благородному» жанру.⁸³

В России, в предыдущие столетия, ученая литература иногда использовала образы и формулы, позаимствованные у народной поэзии в устной традиции. В. П. Адрианова-Перетц посвящает этому вопросу отдельную книгу.⁸⁴ Но говорить в этом случае можно было только исключительно о «влияниях». Заимствования не имели, как представляется, никакого систематического характера.

В XVII веке активность народного принципа является определяющей: он усваивает «большие» жанры «официальной» литературы (по терминологии Бахтина), и трансформирует их через призму пародии. Литература этого времени изобилует «антиклерикальными» произведениями: пародиями на молитвенники, псалтырь или литургические службы, как «Праздник кабацких ярыжек»,⁸⁵ которая заставляет вспомнить западные «Мессу Сумасшедших» или «Мессу Осла». Не доходя до пародии в строгом смысле слова, народное воображение овладевает традиционным агиографическим повествованием и изменяет его, создавая «жанры-паразиты», рассказы о явлениях и чудесах, которые оказываются придатками к жизнеописаниям святых.

На этом фоне развиваются «антиформы», «повести о купцах» (рассказы о чудесах, главными действующими лицами которых являются купцы). Это своего рода «антижизнеописания святых»: вмешательству Бога, обычному в традиционной агиографической литературе, здесь соответствует вмешательство дьявола, который являет собой ядро действия. Здесь мы действительно сталкиваемся с «перевернутым двойником» религиозного жанра.

Таким образом, сближаясь во многом с «эстетикой восприятия» в том виде, как ее формулирует сегодня Н. J. Jauss, размышления Д. Лихачева следуют за мыслью Бахтина:⁸⁶ народный принцип играет здесь первостепенную роль, перед нами «карнавализация» литературы, «развенчивание» так называемых «официальных» жанров. Новые художественные произве-

дения принадлежат к народной «смеховой культуре», и «вывернутые наизнанку» жанры участвуют в карнавальном низведении литературных форм, а вслед за ними и традиционных ценностей и системы социальных иерархий. Имея в виду Возрождение, Бахтин утверждал, что «карнавализация сознания всегда предшествует великим переломам...». С этой точки зрения аналогия между этими двумя эпохами напрашивается почти сама собой. Они приняли на себя одни и те же исторические функции.

Но это не означает, что тенденция к «релятивизации» является принадлежностью народного начала. В этом отношении Д. Лихачев отступает от утверждений Бахтина.

Народная культура, подчиненная тому же самому принципу коллективного творчества и столь же «монологичная», как и официальная литература,⁸⁷ сама по себе не несет с собой никакой «релятивизации». Эта «релятивизация» литературных форм, их освобождение по отношению к ранее обязательному содержанию было вызвано тем, что эти два начала вступили во взаимодействие. «Релятивный» характер является атрибутом не народной культуры, а момента, в который эта встреча происходит. Не победа народного принципа, а механизм подражания открывает дорогу литературе современного типа.

Само чувство литературности пробуждается благодаря этой игре с деловыми формами письменности. Они «...употребляются иронически, — пишет Д. Лихачев, — их функции резко нарушены, им придано чисто литературное значение».⁸⁸ Впервые между формой и содержанием, которое перестает быть полностью принудительным в религиозном отношении, устанавливается связь игрового типа. Новое пародийное содержание «взрывает форму». Отныне становится возможным понимание эстетических ценностей в их собственной специфике.

Таким образом, утрачивая свой узко «клерикальный» (по выражению Etienne)⁸⁹ аспект, литературная система высвобождается из-под власти идеологического явления, которое вызвало ее к жизни, но сдерживало ее развитие. Она может принять художественный вымысел, и рассказы о паломничествах превращаются в приключенческие романы.

Можно сказать, что все творчество Д. Лихачева посвящено изучению процесса появления этого современного понятия — «литература». XVII век является решающим этапом, поскольку между текстами начинают проводить принципиальное отличие в зависимости от того, используются ли они в повседневной жизни или нет, и эта разница благодаря пародийному смещению проявляется между официальными жанрами, по-прежнему «утилитарными» (в широком смысле), и народными развлекательными жанрами. Между «утилитарными» и «литературными» жанрами устанавливается динамическое напряжение.

Но, что еще важнее, начиная с момента, когда требования «официального» церемониала оказываются решительно поколебленными, закладываются основания того, что принято называть «реализмом», то есть представления объекта

в том виде, в каком его воспринимает индивидуальное сознание, освобожденное от внешнего принуждения религиозного, ритуального, утилитарного порядка.

Благодаря процессу пародийного снижения, герои больше не являются простыми марионетками. Их описывают как обычных персонажей со своими обычными заботами. Появляется требование психологического правдоподобия. Описание их повседневного окружения становится более конкретным и индивидуализируется: когда перестают довлеть требования церемониала, повествование может позволить себе «представить на обозрение» сам объект, а не указывать на него условным образом с помощью некой «эмблемы». Сюжет также перестает иллюстрировать вечную борьбу добра и зла и начинает точнее следовать законам правдоподобия или, по крайней мере, законам определенной внутренней логики. Герой, освободившись от принципа деления мира на добро и зло, в соответствии с которым он однозначно раз и навсегда был отнесен либо к положительным персонажам, либо к злодеям, подчиняется более сложным мотивировкам.⁹⁰ Возникает понятие личной судьбы: с этого момента открыта дорога для жанров плутовского и приключенческого романа. Герой оказывается во власти сил, которые уже не совсем те, что царили в средневековом мире.

Таким образом, развенчивание ученых жанров разрушает конвенции «кода» (этикет), который делал литературу подобной заранее фиксированному церемониалу. Разрушая этот код внелитературного происхождения, оно высвобождает представление: в жанрах, которые считаются «низкими», представление не обязано согласовываться с его требованиями. Эта тенденция подтверждается аналогичным явлением в живописи: «Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития — как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике».⁹¹ Будучи освобожденной от иерархических императивов, литература может уделять большее внимание индивидуальной реальности того, что она представляет. Она может претендовать на «реализм», который Д. Лихачев определяет как момент, когда «методы представления стремятся сблизиться с представляемым объектом».⁹² Понятие реализма, с этой точки зрения, является определяющим для современной литературной системы.

Кроме того, мы видим, что через трансформацию методов представления осуществляется возможная эволюция представляемого и осознание новых ценностей, в частности, ценности человеческой личности в ее индивидуальной реальности. Трансформация литературной формы под действием общественных изменений видоизменяет и сам объект представления, разрушая предшествующие коды.

Тем самым Д. Лихачев подчеркивает активный статус литературных форм: не будучи независимыми от социальной реальности и идеологии, они способны осуществлять на них обратное воздействие, влияя тем самым на эволюцию общества. Они представляют собой некую особую силу в эволюции культуры и жизни общества. В том обилии взаимосвязей, какое представляет собой культура, ни идеология, ни художественные формы, ни экономическая инфраструктура, ни социальная организация никогда не имеют последнего слова, и среди всех прочих сил литература является автономной силой.

Особый способ, которым литература в России открывает человеческую личность, заставляет ее обратить повышенное внимание на «униженных», на наиболее обездоленные общественные классы. Снижение героя сближает его с народным читателем. Читатель этот может смеяться над героем, но воспринимает он при этом как своего, как ближнего.⁹³ Симпатия и жалость к человеку, показанному во всей его слабости, эта постоянная для русской литературы тенденция, берет свое начало, по утверждению Д. Лихачева, именно здесь. «Гуманистическое начало», действующее во всей русской литературе и составляющее одну из отличительных ее особенностей, содержалось уже в самих элементах, которые заставили русскую литературу качнуться к современной системе.

Но несмотря на всю важность происшедших в XVII веке изменений, от открытия человеческой личности в ее собственной реальности как объекта представления еще далеко до наступления эпохи «личного начала» в самом литературном творчестве, то есть до появления фигуры автора в современном смысле. Произведениям русской литературы XVII века по-прежнему не хватает структурной возможности для индивидуального авторства.

КОЛЛЕКТИВНОЕ И ЛИЧНОЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

«Великие истоки» всех литератур, пишет Веселовский, отмечены анонимностью творчества: «Национальные эпосы анонимны, подобно средневековым соборам». К этой арханческой стадии относятся гомеровские поэмы и героический эпос, но это одновременно и стадия фольклора. «Для этих данных произведений мы отбросили мысль об отдельном авторе, — пишет Веселовский, — поскольку наши наблюдения над жизнью народной поэзии... позволили нам обнаружить неизвестные до того процессы массового неиндивидуального искусства».⁹⁴

Это открытие является наследием романтизма. Якоб Гримм, видевший в устной традиции народной поэзии «спонтанное» выражение «таинственных глубин народной души», следующим образом определял этот только что явленный миру тип поэтического творчества: «Современная поэзия называет своих авторов, в то время как древняя не знает ни единого имени, она не создавалась одним, двумя или тремя, она есть сумма Всего».⁹⁵

Веселовский систематическим образом следует мысли, согласно которой в истории литературного творчества «личностное начало» наследует «коллективному творчеству», причем первое является существенной характеристикой литературы современного типа.

Но он рассматривает только фольклор. Он не уделяет никакого внимания письменной культуре древней Руси. Оригинальность Д. Лихачева в русской критической традиции в том, что он выявил функционирование ученой литературы, не подчиненной принципу «личного начала», подобно тому как

это сделали на Западе P. Zumthor и вместе с ним R. Guette, показавший, что в средневековой Франции существовала своего рода «формальная поэзия». Для R. Guette в куртуазной поэзии нет ничего от индивидуальной выразительности, она сводится к вариациям на традиционные темы. В этом смысле «поэзия куртуазных песен может существовать лишь в плоскости, противоположной той, на которую помещает себя романтическая поэзия. Эти песни следует читать, как читают контрапункты, следуя движениям, связям и комбинациям...».⁹⁶ Начало новой эры отмечает Вийон, эры, когда «слово начинает брать верх над пеннием».⁹⁷

Таким образом, переход от старой системы к системе современной остается переходом от «коллективного» творчества к творчеству «индивидуальному», но осуществляется он также в рамках ученой, письменной области.

Отсюда, фигура автора в том виде, в каком она может быть выделена из литературных структур, не имеет, вообще говоря, никакого отношения к какой бы то ни было творческой индивидуальности. Она изначально относится к жанру произведения. «Каждый жанр, — пишет Д. Лихачев, — имеет свой строго выработанный традиционный образ автора...». Индивидуальные отклонения по большей части случайны, они не входят в художественный замысел произведения».⁹⁸

Д. Лихачев посвящает многие страницы анализу фигуры автора в том виде, в каком она появляется в различных литературных жанрах Древней Руси и особенно в летописях. Он показывает, что реальные летописцы, простые переписчики и книжники, были людьми с очень разным прошлым, и возраст их в момент, когда они участвовали в составлении летописи, также мог быть самым различным. Они имели мало общего с тем традиционным летописцем-персонажем, отрешенным от мира и полным горького опыта стариком, который довольствуется тем, что перечисляет события, следуя строгому хронологическому порядку, никогда, впрочем, не описывая их по-настоящему, и является нам в образе «мудреца», сознающего свое бессилие и неспособность постичь глубокий смысл событий — что доступно лишь Богу — и перед деяниями, которые он осуждает, ибо они есть «суета» этого мира, ограничивается неким особым «красноречивым» молчанием. Этот персонаж естественным образом обретает эпическое измерение: «стираются различия масштаба между важным и неважным, все выглядит уравненным, подчиненным некому единому медленному эпическому течению».⁹⁹

Возникновению этой традиционной фигуры автора рукописей способствовали реальные условия, метод их составления: следуя строгой хронологической последовательности, летописец должен был ограничиваться включением в повествование, которое он наследовал, новых событий или же добавлением новых глав, соответствующих времени, прошедшему с тех пор, как его предшественник прервал свой рассказ. Даже если летописец, как современник событий, о которых он рассказывает, живо реагирует на описываемые факты, пишет Д. Лихачев, то компилятор, который ему наследует, механически собирая вместе

сведения, взятые из разных рукописей, сообщает им характер бесстрастности, что будет лишь усиливаться по мере того, как рукописи, обогащаясь новым материалом, будут расширяться, а единообразие рассказа будет увеличиваться.

Однако, не только в рукописях, но во всех древнерусских литературных произведениях, «фигура» автора представляет собой стабильную модель, недоступную сознательным индивидуальным модификациям. Это теоретическое положение заставляет Д. Лихачева утверждать, что Даниил Заточник, гипотетический «автор» «Моления» шуточного типа, в котором некоторые критики пытались обнаружить черты реально существовавшего писателя, является, на самом деле, традиционной фигурой шута, фигляра, перешедшей прямо из народной литературы в сферу ученой словесности. Точно таким же образом Р. Zumthor подчеркивает, что поэзия Рютбефа, называемая «личной», столь же обманчива, и что во всей средневековой литературе «обходной маневр через биографию автора, как бы нам ни хотелось его совершить, в большинстве случаев для нас заказан...».¹⁰⁰ Во всех средневековых литературах текст может отсылать только к себе самому, к некому «идеальному коду».¹⁰¹

Таким образом, следует еще раз внимательно взглянуть на эту характеристику средневекового литературного творчества — анонимность. И дело не только в материальных трудностях и удалении во времени. В действительности — и в этом сходятся все современные медиевисты — речь идет о структурном факте, а не о какой-то неполноценности, вызванной объективными условиями. Автор ощущает себя простым исполнителем, он не претендует на создание оригинального произведения. Его идеалом является воспроизведение хорошо известной модели, и эта работа осуществляется при помощи либо «комбинаторики» на уже существующие темы (по выражению Р. Zumthor), либо с помощью компиляции. Древнерусский текст, который цитирует Д. Лихачев, «Хвала Петру и Павлу», сравнивает деятельность писателя с составлением букета: «Как приятно вдыхать запах приносимых домой цветов, которые живут лишь час, но еще приятнее собрать их в вазе, где они радуют своей красотой, распространяя вокруг свой аромат; также и книга, смешиваясь с другой, еще сильнее дает нам почувствовать сладость своего аромата...».

Сближение этой формы искусства с народным творчеством устной традиции, как показывают, в частности, исследования Р. Zumthor, посвященные «устной традиции»,¹⁰² принимается большинством современных теоретиков. Р. Якобсон также отметил, что анонимный средневековый переписчик или книжник, подобно исполнителю народной поэзии, «довольно часто обращался с произведением, которое он переписывал, как с одним из множества материалов, пригодных для переделки».¹⁰³ Никому в то время не пришло бы в голову считать «литературный» текст неприкосновенным, и это полное отсутствие «чувства литературной собственности», которое также подчеркивает Д. Лихачев, объясняет, почему тексты не сохраняют свой первоначальный вид.

Д. Лихачев выходит за рамки простого сравнения. Он объединяет устное и письменное словесное творчество в единую систему, поддающуюся синхронному анализу. Отказываясь от отвлеченных рассуждений о неизбежно архаическом характере любого принадлежащего к фольклору явления, от которых не были свободны работы Бахтина, он рассматривает оба явления в одной и той же плоскости и делает вывод об их взаимной дополнительности. Признавая, что письменная и устная системы были проводниками разных, даже антагонистических мировоззрений, он утверждает, что фундаментальный дуализм средневекового сознания, о котором также говорит А. Гуревич, позволял фольклору проникать в сферу жизни всех общественных классов и с одинаковым успехом удовлетворять любые эстетические требования.

Эта дополнительность обуславливает отсутствие в Древней Руси ученой лирической поэзии, аналога тому, что Р. Zumthor называет «большой куртуазной песнью». Действительно, жизненная сила фольклора, который существовал, и это нельзя не признать, еще до появления письменности, позволила ему взять на себя все функции лирической поэзии для всех классов общества, делая ненужным создание лирической поэзии книжного типа. Ее появление в XVII веке, в момент, когда фольклор стремится уйти из городов, подтверждает, с точки зрения Д. Лихачева, эту идею дополнительности: именно феномен пустоты, явившийся следствием отступления фольклора, сделал необходимым переход к письменности. В это время начинают сочинять любовные песни в фольклорном стиле; отныне они предназначены уже не для устного исполнения, но для чтения. «Те стороны общественной жизни, что питались... фольклорными жанрами» после исчезновения последних из городской среды «потребовали компенсации».

Напротив, для театра, который также отсутствовал в литературе Древней Руси, объяснение с помощью дополнительности не является удовлетворительным: поскольку народные лирические жанры имели обрядовую функцию, функцию «оформления» ключевых моментов коллективного и индивидуального существования (свадьба, уход в армию, смерть...), их временное измерение было реальным настоящим временем, настоящим действительно прожитого события. Это настоящее время, на самом деле, было несовместимо с настоящим временем театра, временем не проживаемой в действительности, присутствующей и одновременно отсутствующей реальности.

Д. Лихачев, таким образом, соединяет в едином подходе все словесное творчество Древней Руси, письменное и устное, в отличие от Р. Zumthor, ограничивающего область исследований куртуазной поэзией, которую можно рассматривать как пересечение этих двух множеств. Видимое различие объектов анализа для одного и того же определения «средневековой поэтики» берет начало в несхожести этих двух типов организации: русской системе, в принципе исключающей обмена между ученой и народной сферами, на Западе соответствует литература, очень рано начинающая подталкивать эти две сферы к встрече и, таким образом, стремящаяся к определенному единству литературного процесса, что относится уже к современному ха-

рактору. Объяснение через дополительность, на самом деле, не противоречит тому, что выдвигало на первый план различие традиций, латинской и славянской, а является по отношению к нему параллельным и рассматривает то же самое явление под другим углом.

Существенным является то, что объединение в единую систему письменной и устной традиций позволяет Д. Лихачеву подойти глобально к проблеме творца благодаря анализу временных представлений в том виде, в каком их можно наблюдать в структурах литературных и фольклорных произведений.

Во всей древнерусской литературе отсутствует «временная перспектива», установление связи между пишущим или воспринимающим субъектом и временем того, что описывается.

Устные лирические жанры, как, например, плачи, которые собирают вместе исполнителя (в данном случае, плакальщицу) и участников ритуального отправления (здесь, оплакивание) события, совершающегося в данный момент, не устанавливают никакой связи между временем действующих лиц и временем действия: здесь имеет место полное совпадение, идентификация одного с другим, поскольку действие не изображается, а проживается, оно реально. Поэтому в фольклорных обрядах традиционно нет зрителей, есть только участники.

Повествовательные фольклорные жанры, такие как сказки или былины, требуют также полной идентификации публики и рассказчика с персонажами, но уже по другой причине: на этот раз рассказ занимает во времени «островное» положение. Он таким образом не связан ни с историческим временем, ни с проживаемым временем рассказчика и зрителей. Время сказок и былин есть ни что иное, как время действия и рассказа о нем. Оно протяженно, необратимо, замкнуто на себя. В то же время заключительная шуточная фраза в сказках, с помощью которой рассказчик как бы разоблачает себя («и я там был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало...»), которая открывается на проживаемое настоящее время, не противоречит этой мысли, поскольку «кончилась сказка — кончилось и сказочное время». Дело в определенном типе литературного времени, который не позволяет сочинителю и слушателю воспринимать собственную длительность во времени как автономную по отношению к рассказу единицу.

Временные структуры фольклорных произведений отражают отсутствие понятия человеческой личности, взятой в своей индивидуальности. Сознание, не воспринимающее собственную продолжительность как нечто отдельное, автономное не может поставить в соответствие несколько повествовательных линий, несколько «серий» событий, бросить нить одного повествования и перейти к другому, чтобы позже снова вернуться к первому. Лирические и повествовательные фольклорные жанры, хотя расположены они по-разному (в проживаемом, или же занимают «островное» положение), требуют одинаково полной идентификации воспринимающего сознания с разворачиванием действия. «Без автора невозможно представить себе время действия с какой-

либо конкретной временной точки зрения... Не существует... временной перспективы, определяемой индивидуальностью автора...».

Но ученый жанр, такой как жанр летописи, мог точно так же, как фольклорные жанры, оказаться пленником конкретной реальности. Ибо, по крайней мере, вначале, история рассматривалась как узко локальная: «история привязана к месту, неотделима от географических пунктов»... «Русская история есть история русской земли, ее территорий, городов, княжеств, монастырей, церквей...».¹⁰⁴ Все «цепочки» событий, сообщаемые различными местными рукописями, все временные последовательности оказываются замкнутыми на себя, они не сообщаются с «остальными» цепочками и не выходят на единое историческое время. Но объективные исторические обстоятельства (объединение русских земель вокруг Москвы) вместе с методом составления летописей — который предполагает перечисление событий год за годом и их единообразное включение в идеально упорядоченную хронологическую сеть — вывели местные летописи из изоляции и открыли их (хотя и искусственным образом) для других временных последовательностей. Собрание русских княжеств под эгидой Москвы повлекло за собой унификацию и объединение всех местных рукописей внутри единой годовой сети. С этого момента становится возможным иное представление о времени как времени историческом, относящемся ко всей России, представление, переходящее «от местной последовательности и ее узко территориального восприятия к последовательности причинного типа».¹⁰⁵ Несогласованность временных систем, их изолированность друг от друга преодолевается извне: «...в летописи постоянно боролось „местное время“ с временем единым, внешне вводимым в летописных сводах накладываемой на все годовой сетью».¹⁰⁶

Но «хронологическая сетка» летописей с ее претензией на абсолютно объективное отражение упорядоченного хода времени столь же категорично, как и фольклорные жанры, исключает осознание собственного времени того, кто пишет текст. Здесь нет места для выражения времени в том виде, в каком его мог бы помыслить индивидуальный рассказчик. Время является понятием объективным и абсолютным. Восприятие и выражение субъективной длительности невозможны. В древнерусской литературе рассказчик и тот, к кому он обращается, всегда спроецированы в полностью внешнее по отношению к их собственной длительности время и, вследствие этой внутренней раздробленности, неспособны помыслить себя в своем единстве и автономии — по крайней мере, в том, что касается представлений временных. Находясь в течении времени, невозможно остановиться, вернуться назад, перейти от одной временной последовательности к другой. Не существует никакой «точки зрения», внешней по отношению ко времени того, что описывается, никакого ориентира на оси времени.

Д. Лихачев использует бахтинское понятие «точки зрения», но, в то время как Бахтин придавал этому понятию чисто аксиологический смысл, Д. Лихачев распространяет его на временное и пространственное положение творящего

и воспринимающего по отношению к описываемому объекту, придавая ему чисто формальную ценность. Отсутствие фиксированной и постоянной по отношению ко времени описываемого «точки зрения» ставится в соответствие с отсутствием перспективы в живописи, которое также является отсутствием фиксированной пространственной «точки зрения», внешней к тому, что описывается. Эта характеристика древней живописи не должна восприниматься в очередной раз как нечто случайное, как отражение простого несовершенства. Она отвечает потребности представить объект «в самом себе», со всеми существенными атрибутами (существенными в соответствии с концепциями эпохи), а не под частным, индивидуальным, то есть случайным углом зрения.

Аналогично, в средневековой литературе объект, по утверждению Д. Лихачева, всегда описывается с некой «внутренней точки зрения», всегда одной и той же, соответствующей его традиционному незыблемому месту в мировом порядке и общественной иерархии. Хотя нормы литературных жанров играют очень важную роль в композиции произведений, их власть не абсолютна: в конечном счете, «выбор выражений, формулировок определяется не жанром произведения, а предметом, о котором идет речь». Само течение времени определяется характером описываемого, в частности, в былинах. Грамматическое время в былинах, замечает Д. Лихачев, подчиняется критериям, которые являются критериями средневекового «этикета»: «если витязь совершает грубый поступок, мы находимся в прошлом; если он демонстрирует вежливое уравновешенное поведение, мы в настоящем».

Это общее отсутствие перспективы во всех сферах репрезентирования, литературной и живописной, неотделимо от отсутствия индивидуального творящего субъекта. Анонимность литературного творчества есть таким образом факт структуры. Отсутствует именно формальная возможность индивидуального автора. В древней литературе для него нет места в самой структуре произведения. Для того чтобы появился индивидуальный автор, потребуются, чтобы эта формальная возможность из нее выделилась, по причинам одновременно внутри- и внелитературным.

Современную культуру от средневековой отличает прежде всего историчность сознания, т. е. то, что в первой субъект пишущий и субъект воспринимающий осознают свою собственную относительность и, прежде всего, во времени, и, с другой стороны, то, что они осознают свое автономное время, то есть появление индивидуальной и устойчивой точки зрения, расположенной вне того, что изображается. Таким образом, вместе с понятием «точки зрения» Д. Лихачев использует здесь понятие «вненаходимости», которое тоже принадлежит Бахтину: от идентификации, «сличения» моего «я» с изображаемым предметом или от его полного исчезновения мы переходим к различению этих двух временных потоков, этих двух пространств или этих двух систем ценностей, и это разведение их есть в то же время установление между ними связи. «Великое дело для понимания, — писал Бахтин, — это вненаходимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять».¹⁰⁷

Формальная возможность «внезапности» создается рядом факторов исторического порядка. Для России это произошло в XVII веке. Действительно, Смутное время и связанные с ним исторические потрясения вызвали появление энергичных и ярких личностей. Увеличившаяся гибкость общественной иерархии способствовала упразднению требований литературного церемониала, «этикета», но в еще большей степени способствовала созданию возможности и даже необходимости личной «точки зрения» на события. По причинам апологетического плана, или связанным с самопрославлением, что, по определению, требует однозначно личностного взгляда на совершенные поступки, появляется собственное время автора, которое мы находим у некоторых «мемуаристов», пишущих для оправдания своих политических действий, и особенно у Аввакума.

Гонимый защитник «старой веры», Аввакум на примере своей борьбы и сознательно принятых страданий хочет поддержать и направить тех, кто подвергается таким же преследованиям, хочет обратить в истинную веру и укрепить духом колеблющихся. Д. Лихачев подчеркивает, что рассказ Аввакума по времени совпадает с «самым патетичным» моментом его жизни: моментом, когда он в своей земляной тюрьме ожидал смерти. Речь, таким образом, идет о конкретной точке на оси времени, о том настоящем времени, исходя из которого он оглядывается на всю свою жизнь как на свидетельство своей веры, и даже если в конечном итоге глубокий смысл событий освещается для Аввакума вполне традиционной мыслью о вечности и загробном воздаянии, в этом проживаемом настоящем времени, опираясь на которое он ведет рассказ, слишком много трагического величия, чтобы оно могло потеряться в тени «вечного» смысла событий, о которых идет речь. Этот ориентир внутри временной последовательности не так-то легко забыть, и мы присутствуем при своего рода рождении временной перспективы в литературе: «Подобно тому как появившаяся в XVII веке в русской живописи линейная перспектива связывала зрителя с тем, что было представлено на картине, ... так и временная перспектива Аввакума связывала и его самого и его читателя с событиями его жизни...». Д. Лихачев даже склонен думать, что это открытие было в определенной мере сознательным: «Эта столь чуждая средневековой точка зрения на прошлое из настоящего развивается Аввакумом с каким-то совершенно особым воодушевлением, с восторгом, как своего рода открытие, наполнявшее его чисто эстетическим наслаждением».

XVII век, таким образом, является неким рубежом в открытии человеческой личности. Благодаря, в частности, появившимся в это время политическим «мемуарам», которые вводят в общественный обиход определенную личную ответственность, зарождается понятие человеческого «характера», что является богатейшим своими следствиями нововведением, поскольку несмотря на открытия исихазма, личность в ее психологическом единстве еще никогда не рассматривалась как таковая. Чувства и эмоции, хотя и выражались с неизвестной ранее интенсивностью, оставались, в то же время,

несвязанными между собой. Им не доставало этого «принципа связности и единства» — характера.

В то же время, необходимо было сделать еще одно открытие: индивидуальный авторский стиль, который в XVII веке в России все еще останется полностью неизвестным. Все «переходные явления», в том числе, и прогрессивное открытие «внезапности», сами по себе не являются достаточными для осуществления перехода к литературе нового типа, управляемой «личным началом». Когда «переделка наново» (по выражению Д. Лихачева) будет благополучно доведена до конца, воцарится что-то вроде великого молчания — такова особенность петровской эпохи, наименее «литературной», по утверждению Д. Лихачева, эпохи в русской истории. Перемены ярко проявятся лишь через некоторое время, с появлением Ломоносова, Фонвизина, Державина, которые являются авторами в современном смысле.

Ясно, однако, что литературные формы и содержательный аспект сознания находятся во взаимодействии: по характеру своего исследования Д. Лихачев близок к тому, чем занимаются «историки типов сознания (historiens des mentalités)», которые также ставят целью выявление структур сознания и их эволюции, проявляющейся и одновременно определяющейся различными формами «культурной», в широком смысле, деятельности. И эта задача также определяет специфические размеры области их исследований: все они, в основном, работают в рамках «большого времени».

Наконец, анализируя рождение «временной перспективы», неотделимой от оформления понятия человеческой личности, Д. Лихачев ставит вопрос об основаниях своих собственных исследований. Он размышляет об истоках «историзма», являющегося стержнем его анализа, о различных влияниях, которые вывели культуры на этот этап, когда они могут осмыслить себя и другие культуры в процессе своего становления и в своей относительности, приобретая, таким образом, возможность узнать и оценить по достоинству в их собственной специфике литературные и культурные системы, чрезвычайно удаленные во времени и пространстве.

Открывая читателям древнерусскую литературу, Д. Лихачев борется против опасности страшного обеднения современной культуры, неизбежного при утрате части культурных «кодов», и, вместе с тем, восстанавливая истину об истоках современной русской культуры, он дает ей новую возможность утвердиться в собственном самосознании.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИСТЕМА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Радикальная дистанция, отделяющая древнерусскую литературу от современной системы, является, очевидно, следствием того очень быстрого превращения, которое произошло в XVIII веке. Резкость перехода, которую определило опоздание, накопленное Россией по отношению к западноевропейским литературам, создала иллюзию простирающейся позади пустоты.

С середины XVIII века уже не наблюдается никакой видимой преемственности между только что вышедшей из употребления старой системой и системой новой. Но придали этому превращению на редкость убедительную видимость непреодолимого разрыва совершенно особые его характеристики.

Не отрицая наличия этого разрыва, Д. Лихачев помещает его в центр своего анализа, особенно в своей самой знаменитой книге «Поэтика древнерусской литературы», утверждая удаленность, но в то же время, доступность для исследователя этой литературной области в убеждении, что несмотря на все различия эстетических сознаний, между ними существует нечто общее, что обуславливает саму возможность эстетической оценки древних произведений. Единственное, что отныне невозможно — это иллюзия непосредственного понимания. Для понимания древнерусской литературы необходима очень серьезная предварительная работа, без которой ее подлинные ценности могут оказаться неузнанными.

Впрочем, это видимое нарушение преемственности на фоне XVIII века не отбрасывает Россию за пределы европейского пространства, скорее наоборот. Оно заставляет вспомнить пропасть, пролегающую также между Западом и его средневековой культурой. Paul Zumthor, в книге «Очерк средневековой поэтики», появившейся почти одновременно с «Поэтикой древнерусской литературы», и представляющей собой аналогичное исследование для романского средневековья, напоминает, что последнее отсылает нас «к совокупности культурных форм, достаточно удаленных от нас во времени, чтобы оказался бессилён весь жизненный опыт людей XX века».¹⁰⁸ Приступая к анализу этих двух литературных областей, необходимо вооружиться радикально иным представлением о литературе, о ее месте в обществе, о том, как она функционирует. Организационным началом в книгах Р. Zumthor и Д. Лихачева является различение принципов, на которых основаны «старый», или «средневековый», и новый тип в литературе. Таким образом, они действуют, реализуя сходный проект: изучать средневековые тексты как полноправную литературу и как целостную систему.

Это общая конечная цель двух различных маршрутов исследования; но на Западе эстетические достоинства средневековой литературы, в общем, признавались всегда. Это, очевидно, следствие самой природы западной литературы, которая, начиная с XII века, с распространением «развлекательной» литературы, переходом в письменную форму лирической поэзии на разговорном языке и появлением религиозного театра уже приобрела определенные «современные» черты. Она часто рассматривалась как литература в самом привычном смысле, предмет эстетического наслаждения, лишенный практической пользы, и это, видимо, казалось тем более очевидным, что всякая связь с условиями ее появления была утрачена. Только к концу XIX века, в частности, благодаря усилиям Gaston Paris,¹⁰⁹ филология всерьез занялась средневековыми произведениями. Но до недавнего времени исследователи не задавались вопросом, насколько эстетические достоинства средневековых произведений совпадают с эстетическими достоинствами со-

временной литературы. Лишь относительно недавно специфика средневековой мысли и средневекового мироощущения были установлены с достаточной определенностью как свидетельствуют о том работы Etienne Gilson о средневековой философии, Emile Male об общих свойствах средневекового религиозного искусства¹¹⁰ или Й. Хейзинги о закате средневековой цивилизации.¹¹¹ В области эстетики Edgar de Bruyne показал связность и оригинальность теорий, созданных средневековыми мыслителями от Боэция до Св. Фомы Аквинского.¹¹² Вместе с тем, собственно литература оказывалась за пределами этого поиска средневековой специфики. Исследования, претендовавшие в той или иной мере на обобщения, опирались на сравнительно-исторический, описательный подход. По-настоящему последовательная работа, при которой средневековая литература рассматривается как полностью обособленная область, предпринимается только в шестидесятых годах, когда Р. Zumthor в серии статей, которые позже составят его «Очерк средневековой поэтики», начинает реализацию двойного проекта — одновременно дистанцирование объекта своего исследования и его анализ как целого.

В России, напротив, древние тексты были исключены из «литературной» области. Интерес существовал почти исключительно лишь к народной поэзии в устной традиции, интерес же к письменной традиции возник скорее как следствие. Так в 1947 году в книге под названием «Очерки поэтического стиля Древней Руси» В. П. Адрианова-Перетц сделала попытку выделить сходства и различия этих двух «литературных методов» на основе разработки типологии поэтических метафор, характерных для словесного искусства Древней Руси. Ее стремление к систематизации предвосхищает исследования Д. Лихачева, но решительное теоретическое размежевание, основанное на взгляде на древнерусскую литературу как на некую целокупность, другую литературу, базирующуюся на специфических принципах, чуждых для современной культуры, у Адриановой-Перетц присутствует еще в очень малой степени.

Оказавшись в тени богатейшей традиции фольклора, письменная традиция, которой было отказано в каком бы то ни было «литературном» статусе, пребывала в положении «бедной родственницы». Это была область, отданная филологам, историкам, библиографам. Наука о текстах, разработанная на основе произведений древнерусской литературы, не ставила себе целью что либо иное кроме издания отдельных древних текстов. А. А. Шахматов, текстологические исследования которого выдвинули на передний план «творцов» средневековых текстов (предполагаемых авторов, компиляторов и переписчиков), извлек летописи из забвения, в котором они пребывали, показав, что составление летописей было «теснейшим образом связано с политической жизнью русского народа...». Эта мысль была использована Д. Лихачевым, среди первых работ которого — «Новгородские летописные своды XII века» и «Русские летописи и их историко-литературное значение».

Ценность литературной специфики древнерусских текстов начинает утверждаться только с начала пятидесятих годов XX века. Сразу после

революции они были полностью исключены из университетских программ, что не обязательно было вызвано специальной идеологической установкой: просто такого рода штудии были слишком далеки от не терпящих отлагательств проблем текущего момента. И приходится признать, что именно навязываемый послевоенным сталинизмом возврат к традиционным национальным ценностям, способствовал возрождению изучения древней литературы, в частности, благодаря созданию новой структуры, Сектора древнерусской литературы Пушкинского Дома (Институт русской литературы Академии Наук) в Ленинграде. Таким образом, Д. Лихачев оказывается в более или менее защищенной области и получает возможность работать относительно спокойно.

Таким образом, переход от текстологии и филологии к собственно литературному анализу реально происходит уже после войны. В 1957 году появляется статья Д. Лихачева «У предыстоков русского реализма»,¹¹³ в 1958 — его книга «Человек в литературе Древней Руси», включившая в себя различные статьи, написанные в предыдущие годы, и статья И. Еремина; везде с одинаковой настойчивостью, позволяющей говорить о критических программах, утверждается, что эта литература «обладала своим собственным эстетическим содержанием, основывалась на системе эстетических принципов, которые были исключительно ее собственностью, и располагала возможностями, которые впоследствии были утрачены».¹¹⁴

XVIII век к тому времени уже вышел из тени благодаря работам Г. А. Гуковского. Оценка этого периода, слабо затронутого критическими исследованиями благодаря репутации однообразия и невыразительности, традиционно приписывавшихся «псевдоклассицизму», начинала пересматриваться. Гуковский настаивал на творческой стороне всей этой эпохи в области поэзии (с Державиным и Ломоносовым) и театра (с комедиями Фонвизина).¹¹⁵ Начиная с 1923-24 годов, он неуклонно утверждал оригинальность и художественную ценность XVIII века, который, вовсе не являясь рабским и неловким подражанием Западу, был, с его точки зрения, исполнен кипения творческими силами и множеством разнообразных тенденций, особенно в лирической поэзии.

Следует ли с прежней настойчивостью продолжать рассматривать XVIII век просто как переходный этап, или же нужно отнести к нему как к оригинальному моменту литературного процесса? Вопрос о множественности систем внутри русской национальной литературы был, таким образом, поставлен. Это выявление разных систем могло открыть новые перспективы и для искавшей себя в двадцатые годы XX века русской литературы. В самом сердце национальной традиции, открывавшей свою потенциальную множественность, дремали, остававшиеся до сих пор без внимания возможности обновления.

Открытие литературы, предшествовавшей XVIII веку, бесконечно более далекой, окажется движением в том же направлении. Нововведения, пересмотр принципов, который оно повлечет за собой, будут еще более радикальными.

В России, как и на Западе, в то же самое время, происходит осознание того, что прямо внутри национальной литературы существует другой тип

литературы, возникший под действием специфических факторов, обладающий особой общественной функцией и основанный на принципах, ставших для нас, по-видимому, совершенно чуждыми. Для Запада речь идет лишь об изменении подхода к романским текстам, восприятие которых было искажено неправильной перспективой. В России речь идет о возвращении к жизни целой области национальной литературы. Но исходный пункт и там и здесь один и тот же: дистанцирование, утверждение радикального разрыва между двумя типами мировосприятия и культуры.

Это совпадение не является случайным: деятельность Д. Лихачева, как и работы Р. Zumthor, характеризуют определенный этап в развитии литературной теории, наступивший в момент, когда открытия формализма, структурализма, семиотики сделали это возможным и даже, в определенной степени, неизбежным.

Одной из наиболее оригинальных черт того, что сделал Д. Лихачев в русской критической традиции, был предложенный им подход к древнерусской литературе как к «системе целого». Впервые он применил это выражение в 1963 году в работе, озаглавленной «Система литературных жанров Древней Руси». Но все его исследования явным или неявным образом имеют в виду целостность древней литературной системы.

Литературная наука XX века, в частности, «формализм», определяющий литературу как знаковую систему, как сеть отношений и оппозиций между знаками, не позволяет видеть в проявлениях литературного феномена простой сплав, некоторое наслоение, лишенное внутренней необходимости. «Синхроническая наука», пишет в 1928 году Р. Якобсон, заменила понятие «механического нагромождения явлений» понятием «системы», «структуры».¹¹⁶

Но эта система не является незыблемой, синхрония не есть неподвижность. В той же статье 1928 года Тынянов и Якобсон пишут: «Любая синхроническая система содержит в себе свое прошлое и свое будущее, которые являются неотделимыми от системы структурными элементами».¹¹⁷ Поздний Якобсон утверждал еще более решительно: «понятие динамической синхронии позволяет преодолеть искусственное разделение между системой и изменением».¹¹⁸ Таким образом, два больших этапа, которые можно выделить в творчестве Д. Лихачева — установление единства всей целиком русской литературы в ее исторической эволюции и рассмотрение древней системы в синхронии, чтобы сравнить ее с современной системой и вычленить таким образом специфику ее функционирования — не противоречат один другому. Понятие исторической эволюции не запрещает рассматривать древнерусскую литературу как «систему целого».

Новым же является применение формалистских принципов к области, которая для такого подхода казалась лишенной интереса еще в большей степени, чем для традиционной критики.

Формалистское открытие особенно ценно для медиевистов; оно есть открытие исторического разнообразия «литературного факта».¹¹⁹

Пересмотр функции письменных текстов Древней Руси в рассматриваемом обществе — вот что позволяет рассматривать их как и новую литературу, но вместе с тем и как «литературу».

Значение и функция того, что мы обычно называем «литературой», меняется, когда мы переходим от одного типа культуры к другому. Б. Эйхенбаум писал в 1925 году: «...факты, зависящие от практической жизни, входят в литературу, и наоборот, литература может стать элементом практической жизни».¹²⁰ Это открытие не позволяет рассматривать эстетическую функцию, и тем более в литературе, как абсолютную и неизменную. Согласно Тынянову, оценивая литературное произведение, опасно говорить о его эстетических качествах вообще. Некоторые языковые явления в определенную эпоху окажутся включенным в то, что мы называем «литературой», в другую же эпоху они окажутся за ее пределами.

Но формалисты рассматривали изменение функции отдельных произведений, или отдельных групп произведений (например, эпистолярных). Осознание этой вариативности не распространяется у них на всю совокупность того, что принято называть «литературой». Признание того, что этот феномен целиком может изменить функцию при переходе от одной культуры к другой — это уже следующий этап. И это является исходным пунктом для таких медиевистов как Р. Zumthor и Д. Лихачев: чтобы определить специфику средневековой литературы, нужно в принципе принять, что само понятие «литературы», как мы понимаем его сегодня, — это не совсем константа, что «литературность» формалистов не есть абсолют, и что в другом обществе совокупность языковых явлений может выполнять иную функцию, сохранив при этом свои эстетические качества.

Так ставится проблема эстетического измерения в древнерусской литературе и для Средневековья в целом. Медиевисты часто отмечали следующее обстоятельство: для людей этой эпохи тексты, имеющие «литературную» значимость ничем не отличаются от текстов «утилитарного» назначения. Д. Лихачев утверждает, что древнерусская литература даже была «элементом практической жизни», что существование литературных жанров «обусловлено их применением в практической жизни».¹²¹ Так начало различных местных рукописей могло быть положено пришествием князя, возведением в сан епископа или архиепископа, аннексией княжества или области, строительством соборов. Письменные тексты придают форму религиозной и правительственной жизни, народная поэзия в устной традиции служит поддержкой для еще одной формы ритуала, которая находится на границе общественного и религиозного, индивидуального и коллективного. Наконец, исторические повествования, такие как летописи, фиксируют в коллективной памяти жизнь нации. Эта литература не обладала «автономной» литературной функцией, по крайней мере, на сознательном уровне. Жанры возникают «не только как разновидности литературного творчества, но и как определенные явления древнерусского жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле».¹²²

В этом отношении Д. Лихачев признает себя наследником Й. Хейзинги, который писал в «Осени Средневековья»: «Это различие (между утилитарной и «литературной» функциями — Ф. Л.) почти не существовало для людей XV века. Искусство служило. Его общественной функцией было прославление великолепия и щедрости, выставление напоказ личности дарителя или мецената».¹²³ Подобно этому, один из наиболее важных жанров русского фольклора, плачи, находился, как пишет Д. Лихачев, на границе быта и искусства: «традиция причитывания, несмотря на то, что она непрерывно порождала значительные идеологические и художественные ценности, являлась традицией, стоящей на грани быта и искусства и ставившей перед собой не осознанно эстетические, а бытовые, ритуально-обрядовые цели...»¹²⁴

Средневековью, однако, было знакомо и такое понятие как «красота». E. de Vuure показывает в своих «Очерках средневековой эстетики», что все мыслители этой эпохи старались его определить, даже если иногда к нему относились с определенным недоверием, как раз из-за его трудно контролируемой власти. Д. Лихачев отмечает, в частности, что молитвы должны быть красиво написаны, так же, как красиво написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение человека.

Красота воспринимается. Но она не рассматривается как особое измерение, достойное обращать на себя внимание. Она считалась чем-то второстепенным и должна была полностью раствориться в тени церемониальной или мемориальной функций произведений. Gustave Cohen полагает, что «Кантилена Святой Елалии», первое дошедшее до нас романское произведение, сохранилась благодаря своему религиозному характеру: «Если бы это была только весенняя любовная песня, или песня-жалоба, набожный писец из Валенсьенн, переписавший ее для нас, не счел бы нужным тратить на нее свой драгоценный пергамент».¹²⁵ Жестко подчиненная религиозным требованиям, исключаяющим и осуждающим «развлекательность», эта литература отказывается быть чем-то еще, кроме прославления, молитвы и памяти. P. Zumthor резюмирует это следующим образом: «Средневековье не знает того отношения к искусству, что в позднейшей европейской традиции обозначается выражением „искусство для искусства“».

Столь отличная функция, делающая для нас эту литературу такой далекой, не позволяет подходить к ней напрямую с нашими современными критериями. Единственное, что остается неизменным, это материал, на основе которого она строится, то есть естественный язык. Эта данность позволяет определить различные литературные «коды» в зависимости от их отношения к знаку. Вставая на позиции, которые сближают его с современной семиотикой, в частности, с Ю. Лотманом, который на этой основе разрабатывает типологию русской культуры XI—XIX веков, Д. Лихачев на протяжении всего своего творчества всегда очень конкретно ставит перед собой вопрос о статусе знака в древнерусской литературе.

Связи между содержанием и формой в этой литературе имеют, по утверждению Д. Лихачева, «нормативный и традиционный» характер. Определяет их и придает им всю их силу и постоянство их религиозное происхождение. «Традиционный характер» различных литературных форм, пишет Д. Лихачев, «зависит от традиционности тех богословских представлений, которые лежат в их основе». ¹²⁶ Очень близко к этому утверждение Ю. Лотмана: «Отношения выражения и содержания не произвольны и не конвенциональны: они предвечны и установлены Богом». ¹²⁷

Кроме того, отношение выражения и референта — это «отношение подобия»: выражение есть ни что иное, отмечает Ю. Лотман, как «иконический знак» своего референта, точно также как в живописи изображение считается точным отражением своего «прототипа». В своей «Теологии иконы» Л. Успенский анализирует таким образом наиболее типичный пример такого типа представлений — первые иконы Святого Лица: «Речь не идет об образе, созданном согласно неким человеческим представлениям; он представляет собой подлинное лицо Сына Божьего, ставшего Человеком, и своим происхождением, согласно Церковной Традиции, обязан непосредственному контакту с Его лицом». ¹²⁸ Здесь еще одно объяснение того, почему «личное начало» не может иметь место в литературном творчестве такого типа. Если отношения между выражением и референтом «установлены Богом на веки веков», любой личный вымысел полностью исключен. Художник только исполнитель, который должен как можно более верно подчеркнуть эту незыблিমую связь, являющуюся частью объективной реальности. «Писатель, создавая свой текст, — пишет Ю. Лотман, — художник, рисуя свою картину, не являются их создателями. Они только посредники: через них проявляется, делается видимым выражение, которое заложено в самом содержании». ¹²⁹

Вот почему Д. Лихачев определяет это искусство как «искусство знака»: в этом искусстве невозможна никакая полисемичная интерпретация, никакая возможность нового прочтения. И. Еремин также отмечает, что в древнерусских текстах «...основное содержание произведения — простое, всегда ясное и отнюдь не многозначное». ¹³⁰ Таким образом, эта литературная система не терпит личный и, следовательно, лживый вымысел, и одновременно изгоняет описание. Объект никогда не описывается, то есть он не может быть представлен конкретным, индивидуальным и, следовательно, случайным образом; он обозначается своей «эмблемой».

Когда способы представления диктуются представляемым объектом (это то, что Д. Лихачев называет «внутренней точкой зрения»), здесь нет и не может быть места для индивидуализации, конкретизации и, следовательно, для обновления данных способов. «Горизонт ожидания» средневековых читателей не допускает неожиданности нового видения, оригинальной точки зрения на происходящее. Предложенный В. Шкловским принцип «остранения», согласно которому впечатление оригинальности, новизны, «странности», создаваемое вербальным представлением, является одним из основных критериев того, что есть по определению «литература», в данном случае

не работает. По поводу этого положения Д. Лихачев завязывает полемику с формалистами, выделяя два фундаментально различающихся отношения к традиции: «условно-литературная привычность, повторяемость делают отвлеченными художественные образы и художественные понятия, тогда как необычность образа обостряет читательское внимание к ним и конкретизирует их, делает их наглядными, подчеркивает их единичность».¹³¹

Между тем, формализм рассматривал всегда только второй способ, полагая, естественно, что в нем заключена «вечная сущность искусства, очищающего и обновляющего видение мира», в то время как «стремление к „отстранению“, к неожиданному, к обновлению видения мира вовсе не является извечным качеством литературного творчества».¹³² Когда повторение одних и тех же формул и приемов является обязательным, когда выражение определяется содержанием, принцип «отстранения» не может больше рассматриваться как универсальная характеристика литературы.

Это, впрочем, не умаляет ценности открытия формалистов. В конечном итоге, именно этот принцип, правда, на этот раз негативным образом, позволяет провести раздел между современной литературной системой и системой средневековой. Но если Д. Лихачев так настаивает на необходимости отказаться от абсолютизации его использования, то делает он это потому, что связанное обычно с этим принципом требование оригинальности не может применяться без ущерба — то есть без риска пройти мимо ее специфических ценностей — к литературе, основанной на противоположных принципах.

Восприятие знака, свойственное для средневековой русской литературы, относится не только к литературе. Оно лежит в основе всей системы представления, которая обуславливает оригинальность средневековых культур и которую Д. Лихачев определяет следующим образом: «Пластические искусства и литература в построениях, идеализирующих действительность, исходят из единых представлений о благопристойности и церемониале, свойственных производству искусства».¹³³ Ибо, кроме того, что сам предмет диктует правила его представления, сам выбор предмета, литературных тем вообще также определен заранее в соответствии с требованиями литературного церемониала, свойственного культурной системе, в которой литература, в связи с тем что все формы человеческой деятельности тяготеют к ритуализации, является прежде всего элементом социального ритуала. Здесь мы снова сталкиваемся с ее «утилитарной» функцией.

Этот код, управляющий функционированием литературы как ритуала, Д. Лихачев называет «этикетом». Этим словом он обозначает систему, охватывающую одновременно выбор материала (темы) и выразительные средства. Она является обязательной, традиционной и, главное, она стремится к идеализации. Как и И. Еремин, видевший в древнерусской литературе вечное напряжение между идеальными представлениями и желанием показать реальность «такой, как она есть», Д. Лихачев отмечает, что «должное и

сущее смешиваются; писатель, считая, что этикетом определялось поведение главного героя, воссоздает это поведение по аналогии». ¹³⁴

Правила выражения отвечают нормам поведения, которые организуют (по крайней мере, в области ментальных представлений) все существование человека и вписывают его в мировой порядок. Код «этикета» отражает то, что Р. Zumthor называет «вселенной конкретных качеств, держащихся на невидимых и иерархических структурах, которые восходят к вечному принципу связности», то, что позволяет увидеть в средневековых текстах «волю к упорядоченности, к порядку, определяемому разумом». ¹³⁵ Тщательно следуя этой превосходящей его воле, средневековый писатель, как русский, так и западный, «ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык „заранее установленному чину“», утверждает Д. Лихачев.

Эти требования перевешивают требования «реализма» в современном смысле слова и, в частности, требования психологического правдоподобия. Так в «Легенде о Борисе и Глебе», которую цитирует Д. Лихачев, умерщвление двух молодых князей, Бориса и Глеба, наследников трона, их дядей, Святополком, выглядит скорее как церемония, чем как убийство: «Охваченный глубокой печалью, Глеб произносит подобающую случаю речь, совершенно логичную и связную, построенную по всем правилам византийского ораторского искусства, в которой он объясняет, что оплакивает отца и брата (оба убиты Святополком — Ф. Л.), скорбит об убийце Святополке, прославляет кротость Бориса...». ¹³⁶

Правила, управляющие совокупностью представления, есть правила вне-литературного порядка, в частности, религиозного. Очевидно, именно по этой причине Д. Лихачев выбрал термин «этикет», отсылающий к иерархической определенности без всякой связи с собственно литературой. И это с самого начала определяет также тот факт, что великие потрясения системы должны вызываться ослаблением власти «этикета» и его правил, внешних по отношению к литературе.

Понятие «этикета» близко к тому, что Р. Zumthor называет «топикой» («*topique*»). «Топии» («*topi*») «могут быть определены как темы, определяющие выбор той или иной мысли, того или иного образа как более предпочтительного, чем любого другого по данному поводу; к тому же, сильна тенденция фиксировать в относительно узких терминах их лингвистическую реализацию». ¹³⁷ Мы видим, что это определение достаточно близко к определению «этикета» у Д. Лихачева. Для Р. Zumthor «топии» являются базовыми формами, в какой-то мере минимальными элементами, на основе которых производится поэтический дискурс. Он также считает, что «субстанция содержания» в повторяющихся структурах, «типы», созданные на основе «топий», определяется, возможно, «рядом идеологических типов». ¹³⁸ Выводы Д. Лихачева по этому поводу выглядят гораздо более радикальными. Он считает, что очень важно не ограничиваться чисто формальным анализом литературных канонов,

каталогом клише, но рассматривать «этикет» как идеологический феномен, который, благодаря своей фундаментальной значимости, может открыть доступ к специфическим ценностям древнерусской литературы.

Это отличие обусловлено, очевидно, природой изучаемого материала. Романской литературе, действительно, не было чуждо ироническое измерение, она находилась в непосредственном контакте с латинской традицией. Что же касается русской литературы, ее более узкое религиозное, или по меньшей мере, официальное (в бахтинском смысле) предопределение делало ее, очевидно, идеологически более простой, более однозначной.

Но во всей средневековой литературе, как западной, так и русской, ничто не может выйти за пределы этого кода. Он есть одновременно выбор содержания и его выражения, он отсылает только к самому себе. Кажется, что в этом отношении средневековая литература, как пишет Р. У. Badel, «смыкается с современностью»,¹³⁹ и если точнее, с проблематикой современной критики. Функционирование литературы, как его стремится описать литературная теория, находится здесь в какой-то мере в чистом состоянии.

Именно такое восприятие знака и система «этикета» дают доступ к модели мира, выстраиваемой древнерусской литературой. Ее природа, как кажется, может быть определена двумя словами: связность и иерархия. Для средневекового сознания общество и мир организованы иерархически, и система ценностей ориентирована от повседневных реалий на самом низком уровне к идеалу, на верхнем уровне.

Совокупность явлений можно разделить на две группы, в зависимости от того, могли ли они также выступать как «знаки», или же не могли. В одну из этих двух групп, пишет Ю. Лотман, «входили явления, имеющие значение, в другую — явления, принадлежавшие практической жизни».¹⁴⁰ С точки зрения средневекового сознания, вторые, не отсылавшие ни к какой реальности высшего порядка, практически не существовали. Д. Лихачев отмечает, что они по этой причине казались незыблыми. Их изменения во времени проходили незамеченными.

Это сознание не относится с пренебрежением к «реальному», оно пренебрегает некоторыми аспектами конкретной реальности, которые, напротив, проявляются в ярком свете современного мироощущения. Коэффициент «реальности» распределен по разным критериям. Чтобы быть «видимым», чтобы обладать общественной значимостью, «та или иная вещь должна быть знаком, — пишет Ю. Лотман, — то есть замещать нечто более значительное, чем она сама, быть ее частью. Так святые предметы ценны своей причастностью к Божеству в той же мере, в какой ценность человека заключена в его принадлежности к какой-либо корпорации».¹⁴¹ Поэтому сознательной привычкой и долгом человека было «пренебрегать вещами» (которые ничего не «замещали» в мировом порядке), и «тяготеть к знакам». И Лихачев подчеркивает, в свою очередь, что средневековые авторы стремились «находить общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и

временном, „нематериальное“ в материальном, христианские истины во всех феноменах существования».

Мы видим, что мысль Д. Лихачева очень близка к мысли Ю. Лотмана, являясь для нее в какой-то мере более конкретным контрапунктом, выстроенным на том же теоретическом фундаменте, но берущем в качестве объекта специфические проблемы русской культуры в их исторических проявлениях. Наиболее разительным примером этого сходства является предлагаемая Д. Лихачевым интерпретация двух явлений русской культуры, возникших в XIV веке: это стиль «плетения словес» и культ «безмолвия», один из основных аспектов исихастской доктрины.

Стиль «плетения словес» являлся своего рода маньеризмом. Для него была характерна гипертрофия выразительной стороны, нагромождение синонимов, неологизмов, плеонастических приемов: «Кажется, что автор не решается остановиться на каком-либо одном слове, чтобы определить то или иной явление, — пишет Д. Лихачев, — он помещает рядом два или несколько равноценных синонимов. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними».¹⁴² Это нагромождение выводит представляемый объект из рамок конкретной вселенной, оно выходит на абстракцию, по крайней мере, в первое время, и главное, поднимается «над повседневной практикой», что было для религиозных жанров абсолютной необходимостью. Но, что еще важнее, в пределе это нагромождение оборачивается против себя самого. Самой своей избыточностью оно обнаруживает свою ничтожность, неспособность выразить божественное. И тогда эстафету у бессильных выразительных средств принимает «безмолвие» внутренней молитвы. Только оно одно по-настоящему соответствует невыразимому характеру божественного и связи с ним. Это рассуждение прекрасно иллюстрирует конфликт между «выражением» и «референтом» и согласуется с утверждением Ю. Лотмана: «высшее положение займет знак, в котором выражение будет иметь нулевой коэффициент — несказанное слово».

Таким образом, иерархия знаков и код средневекового «этикета» позволяют рассматривать и русскую литературу как «вторичную моделирующую систему», с той только разницей, что «моделируется» здесь не «отношение личности к миру» (в терминах Ю. Лотмана), но коллективное отношение к миру. Вот почему средневековая литература в целом может служить особенно хорошим материалом для изучения типов сознания. Работа Д. Лихачева в целом ряде аспектов участвует в этом весьма актуальном предприятии: разработке истории типов сознания («истории менталитетов»).

Хотя применение современных литературных методов и теорий к древнерусской литературе, остававшейся в течение длительного времени на обочине научных интересов, является, возможно, основным новаторским шагом, сделанным Д. Лихачевым, его работа напоминает также о том, что поэтика не должна несмотря ни на что рассматриваться как самоцель, что подчеркивает и французский медиевист Р.-У. Badel, ученик Р. Zumthor:

«Мир мыслится только в языке; в добавок к этому существует мир, который мыслится». ¹⁴³ Подход к средневековым текстам, предлагаемый сегодня Д. Лихачевым и западными медиевистами, должен способствовать более точному пониманию того, что эти произведения «говорили» современникам, чтобы более ясно определить их смысловые интенции и понять, в какой мере они продолжают «говорить» с нами.

И в первую очередь необходимо понять, что коллективный характер отношения к миру, ярко показанный анализом этой литературы, не является случайным и не может рассматриваться как некая неполноценность. Напротив, это искусство, «в высшей степени впечатляющее, — пишет Д. Лихачев, — мудростью своей традиции и единством всех своих творений...», ¹⁴⁴ знает себя как коллективное, осознает и утверждает себя как принадлежность к той гармоничной конструкции здания средневекового мира. Подобным образом, Р. Zumthor настойчиво подчеркивает свойственные средневековой черты: «отказ от того, что разъединяет, стремление слиться с общим, недоверие к беспокоящему блеску индивидуальных достоинств». ¹⁴⁵

Речь идет не о том, чтобы сделать из этого коллективного типа восприятия и выражения реальности некий идеал, а о том, чтобы показать, что он не основан ни на простой и чистой бессознательности, ни на неполноценности. Это искусство хочет быть «искусством ритуала, а не игры» — Д. Лихачев, таким образом, противопоставляет его современной концепции искусства, в которой понятие «игры» включает в себя требование пересмотра и преодоления традиции. Автор или переписчик часто сознательно помещает перед текстом «приготовление к чтению», настоящее обращение «к читателю», сообщающее ему содержание произведения и подготавливающее его к восприятию, которое находилось бы в согласии с традицией. Здесь уместно вспомнить о «legenda», которые были частым явлением для средневекового Запада; они указывали на «то, что следует читать», и «конотировали, — пишет Р. Zumthor, — императивную модальность». ¹⁴⁶

С другой стороны, поскольку авторитет идеальной модели укрепляется с каждым новым произведением, а повторение одних и тех же приемов ощущается не как износ формы, но как встреча с хорошо знакомыми лицами, весь литературный процесс осуществляется в соответствии со специфическими модальностями. Второй формалистский принцип, разработанный Ю. Тыняновым, принцип борьбы с автоматизмом с помощью изменения функций формальных элементов, оказывается здесь неприменимым. Пародийное измерение чуждо древнерусской литературе, по крайней мере до XVII века. Тем не менее, действенность этого принципа подтверждается еще раз негативным способом. Действительно, Ю. Тынянов видел в борьбе против автоматизма двигатель литературной эволюции. Между тем, литература Древней Руси не эволюционирует, или эволюционирует очень медленно. Она не знает, что такое конфликт между литературными формами. Иностранные модели, не соответствующие национальным произведениям, отвергаются, а внутри системы новые произведения не отменяют старых, между

ними не делается никакого принципиального различия и ничто никогда не считается устаревшим. Здесь следует говорить скорее о бесконфликтном развитии, чем об эволюции. Это постоянство, это долголетие литературных форм распространяются очень далеко: вплоть до конца XIX века некоторые древние традиции (летописные традиции, агиографическая литература...) будут «подземным» образом по-прежнему функционировать в маргинальных культурных средах: в купеческой среде, в среде староверов, духовенства....

Таким образом, не существовало также и литературных течений, которые предполагали бы некий выбор среди уже существующих форм и их возможное превращение; эта литература, пишет Д. Лихачев, «не развивалась благодаря взаимосвязи и взаимной борьбе всех литературных явлений...».¹⁴⁷

В то же время, осознанный характер этого подчинения традиции предполагал определенную степень свободы. Любое «стремление изменить среду», невозможное, по Р. Якобсону,¹⁴⁸ для устной народной поэзии, не является совершенно чуждым для древнерусской литературы, как доказывает существование «стихийного реализма», который появляется, когда практические потребности реальной жизни берут верх над идеализацией, когда необходимость действия в реальном мире становится слишком настойчивой. Этот случайный реализм проявляется в некоторых деталях на повороте повествования; так, рассказывая, как выкололи глаза Василько Теробовльскому, автор, «выбирает сильные детали, умеет сконцентрировать внимание на том, что делает сцену более наглядной, и в то же время подчеркнуть ужас происходящего... Особенно важна сосредоточенность всего повествования на ноже».¹⁴⁹ Этот «спонтанный реализм» имеет свою причину; необходимо поразить воображение читателя, чтобы ободрить его в борьбе с несчастьями времени, порожденными междоусобными войнами.

Но главное, в самом способе воспроизводства традиции существует определенная форма свободы, которая в каком-то смысле родственна вариациям на заданную тему. Так традиционно на иконе, которая представляет Христа Вседержителя, всегда присутствует евангелие, на котором можно прочесть следующие слова: «Не судите...». Но Андрей Рублев вписывает другую фразу: «Идите ко мне, вы все, кто страдает и скорбит...». Эта фраза слишком хорошо соответствует общей тональности искусства Андрея Рублева, чтобы в ней можно было не увидеть выражение сознательного выбора.

Таким образом, средневековое искусство учит нас отделять понятие клише, лишенное потенциальных творческих возможностей, от понятия канона, слитого с самой идеей культуры и обладающего динамической творческой ценностью. Это различие касается не только средневекового искусства. Оно может быть применено к классицизму и романтизму, где правила, будучи менее явными, не становились от этого менее строгими. Такое отношение к традиции (характерное для средневековой культуры) обладает своей собственной ценностью. «Было бы неверно, — пишет Д. Лихачев, — думать, что литературные течения, основанные на подчинении строгим

правилам, лишены творческого начала. Не следует путать стремление к установлению канонов и стремление их законсервировать».¹⁵⁰

Кроме того, все средневековые литературы, как пишет Н. Р. Jauss, являются «новыми создающимися литературами». Эта система правил соответствует потребности построить модель мира, которая была бы максимально приближена к человеческому масштабу, удовлетворяя стремлению «к систематизации своего познания облегчающей восприятие обобщением, к экономии творчества».¹⁵¹ Средневековое искусство и литература предполагают определенную творческую свободу, то есть осознанный выбор. Речь не идет о механическом воспроизведении стереотипов. В своем произведении писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем. Gustave Cohen отметил этот факт для французского средневековья: даже если оно не удовлетворяет всех наших требований в отношении художественного выражения, оно все равно остается эпохой всеохватного творческого многообразия.¹⁵² Из всего этого можно вывести общий закон, пригодный для создания типологии литератур: литература «творческого» типа обязательно предшествует внутри одной и той же культуры литературе «новаторского» типа, как, например, литература Нового времени.

Разработка типологии литератур происходит посредством использования общей терминологии. Это является причиной, по которой открытия формалистов, не теряя опоры в области, которая кажется для них столь чуждой, служат, правда, негативным образом, для определения специфики бинарной оппозиции: древний/современный. Так древний литературный тип противопоставляет утилитарную функцию функции чисто эстетической, принцип коллективного творчества — «личному» принципу, постоянство литературных форм — их изменчивости.

СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ ТИПОЛОГИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Работа Д. Лихачева имеет большую ценность для западных медиевистов, так как она убедительно показывает, что эти две родственные литературные системы не идентичны — у них разное происхождение и разный характер эволюции. Но главное, «Поэтика древнерусской литературы» и все творчество Д. Лихачева доказывают, что русская национальная литература — это не одна и та же единственная и неизменная от века величина; кроме современной системы и слегка отличающейся от нее системы XVIII века, существует древняя система, труднодоступная для современного сознания. Ю. Лотман очень высоко отозвался об открытии Д. Лихачевым этой иной системы внутри русской культуры: «Не поняв, например, древнерусскую литературу и не поняв, что может существовать искусство, радикально отличающееся от всех наших эстетических привычек, мы не сможем также понять специфику нашего искусства, как это прекрасно показывает Д. Лихачев...».¹⁵³

Прочтение возрожденных к жизни древнерусских текстов должно, прежде всего, способствовать обогащению внутреннего мира современного русского читателя, сообщая ему опыт знакомства с иным внутри своей собственной культуры. Д. Лихачев не утверждает, что древнерусская литература может удовлетворить все эстетические требования современного человека. Он не предлагает безусловной реабилитации этой литературы и вместе с ней всего национального прошлого в целом. Его фундаментальное открытие заключается в другом — в выявлении внутренней гетерогенности в русской культуре. Современному русскому читателю необходимо релятивизировать свою собственную культуру, понять ее в ее специфической ситуации, в связи с другими культурными типами. Это сравнение позволяет по-другому оценить заслуги современной литературы: «Теоретики литературы, — утверждает Д. Лихачев, — привыкшие работать только на материале современной эпохи, не могут себе представить, насколько оригинальной и богатой представляется специалисту по древнерусской литературе эта своеобразная способность реализма к самосовершенствованию».¹⁵⁴

Кроме того, жизнь всякой культуры, очевидно, требует того, что Ю. Лотман называет «двуязычной структурой» — внутреннего диалога между по меньшей мере двумя типами культуры, литературы и т. д. ... Из этого диалога рождаются новые данные, произведения, в которых конкретно проявляется жизнь этой культуры. Переоткрытие иной литературной системы внутри самой русской культуры высвечивает присутствие рядом оставшегося долгое время неизвестным иного опыта, с которым современный человек сможет себя сопоставить, извлекая из этого сравнения новые возможности для творчества. Осознание множественности литературных систем внутри одной национальной культуры способствует обогащению ее «информационных» способностей, в том смысле, в каком понимают это слово кибернетики и вслед за ними специалисты по семиотике — как, например, Ю. Лотман.

Гетерогенность структур не отменяет возможности коммуникации. Наоборот, именно переход от одной структуры к другой, иного типа, создает новые данные. Внутреннее разнообразие культуры не является, таким образом, знаком разрыва. Уже в конце XIX века Веселовский утверждал, что фактором, который глобально определяет национальную литературу, является ее тип эволюции — смена одних систем другими, а не одна из этих систем, застывшая в синхронии. Веселовскому принадлежит термин «историческая поэтика», и именно он первым проявил интерес к «долгим процессам». Только историческая дистанция, по его мнению, позволяет обобщения и систематизации, использование «материала общей текстуры», позволяет определить специфическую природу национальной литературы.

Д. Лихачев, являющийся во многих отношениях наследником Веселовского, также работает преимущественно с «большим временем». В конечном итоге, его труд посвящен скорее изучению «долгих процессов», чем просто анализу древней литературы. Веселовский думал скорее о сравнительной истории культур, и только Д. Лихачев рассматривает именно эволюцию русской

литературы в целом. До него, кажется, только Переверзев, анализируя возникновение и превращения национального сознания через агиографические и военные повествования, охватил своим анализом период с XI по XVII век.

К факторам, характеризующим собственно русскую литературу, следует отнести ее оригинальное появление, отсутствие и невозможность Возрождения, природу и исторический момент перехода к литературе современного типа, типологические характеристики XVIII века... Различные фазы, которые она прошла или не прошла, позволяют определить тип, к которому она принадлежит, что позволяет, в свою очередь, рассматривать русскую литературу, начиная с самых истоков, а не анализировать отдельные «состояния», исторически определенные, но не имеющие никакой связи друг с другом.

КУЛЬТУРА КАК ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

Несмотря на глубокий переворот, о котором свидетельствует XVIII век, ясно, что различные фазы культурной эволюции не отменяют друг друга. Конечно, системы представления могут уходить в прошлое: средневековый этикет несовместим с современным реализмом, ибо он основан на противоположных принципах. Но открытия литературной системы остаются.

Из века в век целые области психологии, ранее неизвестные, входят мало-помалу в освещенную полосу сознания, как об этом свидетельствует Л. Гинзбург¹⁵⁵ на примере близких к нам эпох. Эстетическая деятельность открывает и объективирует все более широкое содержание сознания (в эпоху Возрождения она открывает человеческую личность и индивидуальные ценности). Даже если это расширение не обходится без отдельных случайных потерь, это последовательный процесс.

Такая концепция культурной эволюции противостоит тенденции к абсолютизации современности, к которой намеренно относят только факты, считающиеся современными, и которая основана на полемическом отрицании культурного прошлого. Это не означает, что Д. Лихачева нужно причислить к адептам «метафизики прекрасного, доброго и вечно истинного». Эстетические требования, предъявляемые произведениям искусства разными читательскими или зрительскими аудиториями, не являются незыблыми, как утверждал Д. Лихачев множество раз. Нужно рассматривать каждое явление в соответствии с его собственными законами, избегая любых представлений о нормативной системе, любых отвлеченных рассуждений об общеэстетических факторах, которые, например, древнерусской литературе навязали бы фундаментально «неактуальные» требования и привели бы к тому, что ее специфические ценности остались бы не признанными.

Даже, если настоящее может вступать с прошлым в конфликтные отношения, это ни в коем случае не означает, что оно есть перечеркивание прошлого. Культура является накоплением опыта, памятью — как в кибернетическом смысле, так и в самом обычном. В статье «Будущее литературы»

Д. Лихачев пишет: «...общественное развитие обладает „памятью“, это значит, что оно происходит с учетом прошлого опыта и на его основе». ¹⁵⁶ Эта «память» сохраняет выработанные на протяжении многих веков различные культурные «коды», позволяющие интерпретировать реальность. В другой статье, «Экология культуры», он говорит об огромном, но потенциально исчерпаемом запасе памяти, который представляет собой всякая культура, запасе, служащем для социальной коммуникации и понимания реальности, для продолжения жизни во всем, что выходит за рамки чисто биологических процессов.

От богатства и разнообразия этой «памяти» зависит жизнь культуры, ее творческие возможности в создании нового. Вот почему Д. Лихачева очень тревожат разрушения, которые он смог констатировать: «Запас культурной среды, памятников культуры в мире чрезвычайно ограничен, и он истощается с постоянно растущей скоростью». ¹⁵⁷

Переоткрытие и сбережение культурных ценностей означает сохранение преемственности, борьбу против истощения «информации», энтропии угрожающей жизни культур. Труд Д. Лихачева направлен против такого рода опасностей. Подобно археологу, он снова извлек на свет несколько пластов русской литературы, погребенных под тремя веками забвения, чтобы ввести их в «активный культурный фонд» современного читателя, то есть включить их в сегодняшнюю жизнь русской культуры. И это стремление открыть заново прошлое относится не только к литературе: оно распространяется на все древнее искусство. На последних страницах «Поэтики древнерусской литературы» Д. Лихачев напоминает, с каким пренебрежением относились к эстетическим ценностям Древней Руси в XIX веке. В частности, он цитирует статью 1826 года «О положении искусств в России», в которой можно прочитать следующее: «Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами приписываемым каким-то Рублевым... и прочим живописцам, жившим гораздо прежде царствования Петра: я сим похвалам мало доверяю, ...художества водворены в России Петром Великим...». ¹⁵⁸ Этому пренебрежению, следы которого можно, видимо, обнаружить еще и сегодня, Д. Лихачев противопоставляет утверждение эстетического достоинства древнерусского искусства. Например, отвечая тем, кто ставит в упрек новгородским церквям их «грубоватость», он показывает важность места, которое занимала архитектура церквей в пейзаже: «Их располагали на высотах, там, где они были видны лучше всего, где они могли отражаться в глубине рек и озер и приветствовать дружеским жестом всех плавающих и путешествующих...». ¹⁵⁹

Основная часть очень важной статьи, «Экология культуры», посвящена угрозе, нависшей над архитектурным достоянием Новгорода и других древних городов. Глубокой печали полны строки, в которых Д. Лихачев говорит о судьбе одной из московских церквей, церкви Успения на Покровке: «Передо мной вздымалось облако красных и белых кружев... Невозможно было говорить об „архитектурных массах“... Благодаря своей легкости она вся казалась материализацией какой-то необыкновенной идеи». Между тем, эта

церковь была разрушена в тридцатые годы, и Д. Лихачев подводит итог словами, в которых, может быть, заключен весь пафос его творчества и сформулирована глубочайшая опасность, против которой оно направлено: «Не было ли тем что-то убито в нас самих? Разве нас не обворовали духовно?».

Это стремление к сохранению культурных ценностей охватывает очень широкий спектр вещей: оно относится также к ряду художественных течений, родившихся в начале века и постепенно задушенных в последующие десятилетия. Говоря о тенденциях в живописи, в которых важную роль играли выставки и манифесты таких групп, как «Бубновый Валет», «Ослиный Хвост» или «Голубой Всадник», Д. Лихачев напоминает, что они не были чуждыми для русской национальной традиции: художники этих направлений заимствовали свои художественные приемы и формы у народной культуры, у «материального фольклора», у искусства вышивки, вывесок, глиняных игрушек...

Область нуждающихся в защите культурных ценностей не ограничивается областью конкретных произведений. В предисловии к сборнику работ В. Жирмунского Д. Лихачев напоминает обо всем том, чем его теоретические исследования обязаны петербургской культуре, в которой он вырос — годы в Тенишевском училище, встречи с Александром Блоком, Анной Ахматовой, Самуилом Маршаком...¹⁶¹

Вся человеческая среда, в том числе и природный пейзаж, представляет собой культурный «текст», в который вписан след человеческого труда, помещающего человека в мир и создающего живые связи с ним: «Хождение крестьянина за плугом, сохой, бороной не только создавали „полосоньки“ ржи, но ровняли границы леса, формировали его опушки, создавали плавные переходы от леса к полю, от поля к реке или озеру...». Эта гуманизация природной среды действует обратной связью на того, кто в ней живет. Будучи местом и продуктом труда, эта среда сохраняет данные, позволяющие человеку лучше ориентироваться: «Деревянные стены долго хранили тепло построивших их рук... Золотая маковка не только светилась издали, как украшение, но служила ориентиром для путника».¹⁶²

Таким образом, этот «текст», сохраняющий основные факты человеческого существования — индивидуального и коллективного — по-настоящему никогда не утратит своей актуальности: «...история культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии».¹⁶³

Некоторые явления, это правда, покидают «дневную» сторону культуры. Тот или иной литературный тип может прекратить функционировать, когда он перестает соответствовать потребностям общества, новым историческим условиям. Но произведения, созданные им и остающиеся в своей материальности, сохраняют свой творческий потенциал. В другой культурной системе они могут стать генераторами новых ценностей. Это хорошо показывает опыт «поэтики времени»: временные представления русского средневековья в том виде, в каком они реализовались в литературных структурах, возродятся,

чтобы сыграть свою роль в новом литературном проекте в произведениях Салтыкова-Щедрина и Достоевского. Новое творческое использование самых давних традиций возвращает к жизни то, что однажды издали породит в один прекрасный день настоящее. Перевернутое видение отношения традиция-преемственность придает течению времени некую динамическую стабильность и обнаруживает сложность связей между прошлым и будущим внутри данной культуры.

Разрыв этих связей чреват неизбежной смертью: предать забвению более или менее широкую область национальной культуры значит согласиться стать наблюдателем того, как иссякает жизненная энергия человеческого духа, который она должна была бы питать и, тем самым, подвергнуть опасности само существование данного человеческого сообщества. Стремясь вернуть к жизни древнерусскую литературу, Д. Лихачев борется против опасности застоя и обеднения, которой чревата утрата той или иной части культурной «памяти».

Убеждение в том, что тотальное забвение представляет собой одну из самых страшных сил в современном мире, сближает Д. Лихачева с целым рядом мыслителей, национальной культуре которых пришлось пройти через большие потрясения. Милан Кундера, говоря о смертельной опасности, нависшей над культурой, имеет в виду то же самое явление: утрату данных, позволяющих охватить всю совокупность жизни, индивидуальной или национальной, как некий связный процесс, а не как редукцию только к настоящему, «этому ничто, медленно продвигающемуся к смерти».¹⁶⁴ Он словно вторит в своей «Книге смеха и забвения» этой фразе Ю. Лотмана: «Не случайно, что любое разрушение культуры протекает как уничтожение ее памяти, стирание текстов, забвение связей».¹⁶⁵

Разрыв, нарушение преемственности в культурном процессе не может принести пользу ни в какой ситуации. Д. Лихачев никогда не упускает возможности указать на те моменты в истории русской культуры, когда нормальный процесс нарушался, и на катастрофы, которые за этим с неизбежностью следовали. Так, вопреки некоторым тенденциям в советском искусстве (например, С. Эйзенштейну), оценка, которую Д. Лихачев дает личности и исторической роли Ивана Грозного, совершенно однозначно является полностью негативной. Он не приемлет утверждение о том, что этот царь, несмотря на террор, ставший характерной чертой его правления, был «народным» царем. В то же время, именно Д. Лихачев доказал, что Иван Грозный был одним из первых значительных авторов в русской литературе, одной из первых представленных в ней творческих личностей с ярко выраженными индивидуальными чертами. Но именно он своим деспотизмом во многом способствовал «подавлению» личного начала в художественном творчестве, и разразившийся во время его правления политический террор был одной из причин, воспрепятствовавших расцвету Возрождения в России. Великие «объединительские» мероприятия Ивана Грозного, в том числе такие как объединение древних текстов в монументальных «сборниках»

и борьба против ересей, представлявших собой движения свободной мысли, нарушили нормальное развитие культурного процесса и нанесли серьезный урон литературе.

Той же мыслью, хотя и по-другому, определяются оценки, которые Д. Лихачев дает эпохе Петра Первого. Вовсе не считая пагубными и достойными всяческого сожаления изменения, происшедшие во время правления Петра, вопреки мнению некоторых своих современников, таких как Александр Солженицын, Д. Лихачев указывает на появление в этот исторический момент множества новаторских динамичных элементов, прилив жизненной активности во всей русской культуре. Но что еще важнее, он тщательно анализирует утверждение о разрыве, нарушении преемственности, пусть даже благотворном, якобы происшедшем в русской культуре XVIII века. На самом деле, единственным большим изменением, как утверждает он, было изменение в системе культурных знаков. Таким образом, например, можно интерпретировать необходимость брить бороду или носить одежду на «европейский манер». Но глубокие социальные, экономические и даже культурные изменения назревали уже давно, и петровская эпоха просто стала эпохой их осуществления. Несмотря на всю внешнюю резкость изменений, эта эпоха не была деструктивной. Основные направления эволюции не изменились. Затронут был только ритм роста. Все работы Д. Лихачева о литературе и культуре Древней Руси призваны показать необходимость и предсказуемость этого изменения, которое не было «европеизацией», как это часто утверждалось, но «озападниванием» («occidentalisation»), соответствовавшим глубокому внутреннему призванию русской культуры.

Д. Лихачев старается, таким образом, выйти за рамки традиционного конфликта, точкой приложения которого является культурное самосознание России. Главным образом, он полемизирует с теми, кто, основываясь на концепции петровской эпохи как тотального разрыва, за которым последовала перестройка культурных традиций, подразумевают тем самым, что разрушение и авторитарное реформирование могут сами по себе быть плодотворными, поскольку оставляют свободное поле для «нового». Его выводы направлены против соблазнов «сравнения с землей», хорошо известных в русской истории, которые с особой четкостью ощущаются, например, у А. Блока — это тревожное предчувствие и одновременно ожидание великих катастроф, готовых обрушиться на современную материалистическую культуру, увязшую в своем комфорте и эгоизме, отрезанную от Природы. Эффект «сравнения с землей», утверждает Д. Лихачев, не может быть генератором новых ценностей. Он, напротив, подрывает возможности обновления, нарушая культурную преемственность.

Уважение национальной «памяти», культурной преемственности, защита всей новой «информации», накопленной в течение веков, во всем ее разнообразии — именно это Д. Лихачев называет «экологией культуры»: «Убить человека биологически может несоблюдение биологической экологии, убить человека нравственно может несоблюдение законов культурной экологии». ¹⁶⁶

ЗАКОНЫ ЖИЗНИ КУЛЬТУРЫ

Уважение традиций не имеет ничего общего с простым их консервированием. Так, Д. Лихачев очень конкретным образом спорит с предложением поместить древние города под защитный «колпак». Не нарушать облика города не означает остановить его рост — необходимо сохранить в сознании «идею города», «чтобы продолжить ее в современной практике...». ¹⁶⁷

Слово «город» здесь легко можно было бы заменить словом «культура»: она также образует гармоничное целое, необходимую и внутренне связную последовательность. Поэтому защита культурных ценностей не есть то же самое, что их механическая реставрация, искусственное средство, не следующее законам жизни. Разрушения, вообще говоря, непоправимы: «Всякий восстановленный памятник лишен подлинности. Он не более, чем внешнее подобие. В память об умерших нам остаются портреты. Но портреты не говорят, они не живут». ¹⁶⁸

Если культура может быть уподоблена живому организму, законы ее эволюции, прояснению которых в литературе в очень значительной степени способствовали работы Д. Лихачева, являются законами органического развития со всеми соответствующими чертами необходимости и одновременно хрупкости. Утверждение необходимого и неизбежного характера культурной эволюции не означает смирения перед нередкой жестокостью истории по отношению к культурному процессу. Наоборот, это означает настаивать на том, что насилие над законами жизни в этой сфере столь же пагубно, хотя иногда и менее заметно, что и в сфере органической.

Нормальный процесс эволюции культуры может быть нарушен, как мы видели на примере XVI века и Ивана Грозного, что влечет за собой в качестве последствий тяжелые потери во всем, что касается художественного творчества, интеллектуальной жизни и всего самосознания общества. Законы культурной жизни имеют свои истоки в объективной реальности. Когда они нарушаются, реальность не позволяет усомниться в совершенных ошибках и долго сохраняет их следы.

Но это, с другой стороны, предполагает, что эти законы могут быть сформулированы достаточно точным и проверяемым образом. В деле их определения современная литературная наука является большим подспорьем.

История стилей, которой Д. Лихачев придает большое значение, позволяет выделить на примере первых семи веков существования русской литературы первый из этих законов: отказ от первоначального эстетического единства является необходимым для эволюции, творчества, жизни.

И искусство Древней Руси и народное искусство подчинены тому, что Д. Лихачев называет «стилем эпохи». Все области жизни, от философии до самых ничтожных деталей повседневной жизни, регламентируются одними и теми же «стилеобразующими принципами», и традиция, представляющая собой их выражение, играет важнейшую роль в творческом процессе. Существование «единого эстетического кода», пример которого нам дает

монументальное искусство Древней Руси и его западный эквивалент, романское искусство, облегчает продуцирование художественных произведений, но в то же время в высшей степени ограничивает возможности обновления, что соответствует определенной «негибкости» эстетического сознания. В этой очень однородной вселенной нет «необходимости осваивать новые эстетические коды и нет поэтому обычной для эстетически развитого человека Нового времени терпимости по отношению к искусству других эпох и народов»,¹⁶⁹ характерной для современного сознания.

В России первым явлением, противопоставившим себя стилю эпохи, было барокко. Родившись в Испании и Италии в момент Контрреформации, оно очень быстро высвободилось из-под власти своего идеологического происхождения и распространилось на протестантские страны. Это был, пишет Д. Лихачев, «высоко формализованный стиль, способный обслуживать прямо противоположные идеологические системы...». Его переменчивый характер и отсутствие идеологической фиксированности объясняют, почему он сыграл такую важную роль в процессе перехода русской литературы к современной системе. Не будучи носителем никакого внутренне связанного видения мира, но неся с собой обилие новых форм, он ослаблял ранее совершенно обязательную связь между конкретным идеологическим содержанием и художественной формой.

Ни в одной из стран, которые затронул барокко, этот стиль не охватил все аспекты национальной культуры. В частности, это справедливо и для России. Именно происходящее в XVII веке социальное расслоение, важность которого Д. Лихачев неоднократно подчеркивал, сделало возможным появление литературного течения со сферой распространения, ограниченной одним единственным общественным классом. С этой точки зрения, придворный театр и силлабическая поэзия есть новые явления, чуждые древнерусской литературе. Барокко — это первый в России стиль, который не был «стилем эпохи». Ограниченный вполне определенными социальными рамками, слабый идеологически, он несет с собой свободу выбора, которая есть явление современное и представляет собой решающий этап при переходе к новой литературной системе.

Этот первый закон культурной жизни — прогрессивный отказ от первоначального единообразия — влечет за собой важное следствие: появление индивидуальных ценностей и «личного начала» как основы литературного творчества. В той мере, в какой восприятие оказывается отныне открытым разнообразным эстетическим «кодам» — вещь, немыслимая во времена, когда безраздельно царил «стиль эпохи», обязательные литературные формы, которые Д. Лихачев обозначает общим термином «матрицы» (нормы жанров, нормы употребления «этикета», «окаменелые» эпитеты, по выражению Веселовского, традиционные темы, образы и мотивы...), облегчавшие создание произведений, но стремившихся исключить любые личные нововведения, будут мало-помалу исчезать. В XVIII—XX веках безусловное подчинение традиции уступает место «осознанному и добровольному усвоению всего литературного прошлого», и любой автор располагает все большими и боль-

шими возможностями: именно это ведет к крайней индивидуализации творчества. Сегодня исчезновение явлений коллективного творчества в литературе является особенно очевидным: таким образом, жанровые различия перестают играть сколько-нибудь значительную роль. Каждое новое произведение, задавая самому себе свои собственные нормы, становится новым жанром. На показанных таким образом общих чертах литературной эволюции Д. Лихачев основывает утверждение о своего рода универсальном характере реалистического стиля, который знаменует, будучи результатом процесса постоянной диверсификации эру «индивидуальных стилей».¹⁷⁰

Таким образом, уважение законов культурной эволюции и ее непрерывности, сохранение культурной «памяти» не означает ностальгического возвращения к теням прошлого. Более того, это диаметрально противоположные явления. Д. Лихачев живет не ностальгией по прошлому, и его выбор области для исследований не должен вводить в заблуждение.

Конечно, он знает каким очарованием может обладать средневековая система для современного сознания, сожалеющего об утраченном единстве: «...красота этого эстетического единства жизни настолько покоряла иногда людей Нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни, по крайней мере, в собственном бытовом укладе и в собственных художественных произведениях».¹⁷¹ Но Д. Лихачев напоминает, что эти попытки были принципиально обречены на провал, поскольку противоречили закону культурной жизни и природе современного эстетического сознания, для которого любая художественная форма является относительной и которое не смогло бы ограничиться единым эстетическим кодом, не совершая над собой насилия. Он иронизирует над «романтическими поклонниками национального прошлого», над всеми, кто внутри или за пределами советского мира восхваляют эстетическое единство и идеологическое единодушие. Трудно не вспомнить здесь о Солженицине с его мечтой о чудесном возвращении в милое сердцу прошлое.

Д. Лихачеву чуждо романтическое сожаление об изначальном единодушии и коллективном начале в художественном творчестве, характерном для «монологических» или «догматических» культур. В этом отношении Д. Лихачев не соглашается с мыслью Бахтина. Народная культура, как он ясно показывает, не предполагает никакого разнообразия в видении мира и эстетических системах. Она точно так же «монологична», как и «официальная» культура. Если момент расцвета в России «народной смеховой культуры» совпадает с моментом разрушения монолитного характера русской литературы, то это является фактом исключительного особого исторического момента, когда оба принципа, ученый и народный, входят в контакт друг с другом. В отличие от Бахтина, который, в своих книгах «Творчество Франсуа Рабле...» и «Формы времени и хронотопа в романе» абстрагирует «монологический» и «диалогический» принципы от конкретных исторических условий и берет их слишком отвлеченно, Д. Лихачев помещает их в диахроническую последовательность. О каком-либо выборе

между «монологическим» (или «догматическим») и «диалогическим» (или «релятивистским») принципами, даже в области интенций не может быть и речи: смена одного другим есть объективно регистрируемый исторический факт. Это еще один закон культурной жизни.

В период господства «коллективного начала» единство системы ценностей было данностью, а не результатом выбора. Сознание было не в состоянии воспринимать иное. Современное же сознание, напротив, может вернуться к единообразию, лишь выбрав его среди других систем, в то время как само единообразие есть прямое отрицание выбора. Показывая нелепость такого возврата и неизбежность насилия, которое он принесет с собой для современного сознания, релятивистскому по определению, Д. Лихачев выступает против тех, кто хочет навязать современной мысли единые нормы и модели, и чьим идеалом является идеологическое единообразие. «Индивидуальные ценности», на которых основана жизнь современной культуры, в том виде, в каком они начали утверждаться в России в XVIII веке, имели решающее значение для происходящей в этот период секуляризации, а также высвобождения по отношению к авторитарным идеологическим рамкам.

Однако, эстетический «плюрализм» включает в себе опасность распыления. Иногда кажется, и Д. Лихачев это признает, что современной литературе грозит опасность растворения в реальности, в документе, опасность впасть в произвольность абсолютного индивидуализма. Он выражает сожаление по поводу этой очень распространенной привычки «писать книги так, словно авторы записывают свою вечернюю болтовню за стаканом чая, не пытаясь причесать, сократить или привести в порядок свои растрепанные мысли, избавиться от разрывов ассоциативных связей». ¹⁷² Но, с его точки зрения, этим риском «энтропии» можно, очевидно, пренебречь, по сравнению с культурным богатством, которое несет с собой диверсификация традиции, и ростом возможностей выбора.

Оптимизм Д. Лихачева отличает его от ряда западных мыслителей, таких как К. Леви-Стросс, который констатирует деградацию коллективного отношения к действительности и по мнению которого индивидуальная свобода, не направляемая более чувством объективной необходимости, лишает современное художественное творчество какой бы то ни было убедительной силы. ¹⁷³ Ускоренная смена стилей, которую Д. Лихачев рассматривал как позитивный фактор и необходимое следствие расцвета «индивидуального начала», заставляет его высказывать весьма пессимистические соображения по поводу современной живописи. «Мы выбрали себе в качестве идеала, — пишет К. Леви-Стросс, — не то, что плодотворные новшества могли бы еще дать, но новшество само по себе. Не довольствуясь тем, что уже в какой-то мере обожествили его, мы каждый день умоляем его, чтобы он предоставил нам новые свидетельства своего всемогущества...». ¹⁷⁴ Конечно, для искусства могут представлять опасность издержки индивидуализма, но еще большую опасность сегодня представляет для него внешнее принуждение, глубоко анахроничное, не имеющее никакого отношения к специфическим требованиям искусства и литературы.

Кроме того, для Д. Лихачева свобода творчества вовсе не означает отказ от каких бы то ни было правил. Понятие «культуры» и понятие «правила» неразделимы, что подчеркивает также Ю. Лотман. В момент своего появления каждый новый стиль (это особенно справедливо для романтизма) проявляет себя прежде всего как требование свободы в борьбе с окаменелостью правил, но и он, в свою очередь, также подчиняется совокупности правил, которые просто имеют другую природу. Невозможно представить себе полное освобождение от норм: «...отсутствие пределов в выборе есть отсутствие самого выбора».¹⁷⁵ Но нормы интериоризируются, делаются все более и более сознательными, в то время как само их обилие делает их более легкими, расширяя до бесконечности поле творческих возможностей. «Принуждение, становясь осознанным, — пишет Д. Лихачев, — пронизывается свободой».¹⁷⁶ Эта фраза не является повторением хорошо известной максимы. Речь идет о диверсификации эстетических «кодов» за счет усваивания все более широких и разнообразных слоев прошлого.

С другой стороны, утверждение о «прогессе» в эстетической деятельности человека, которое мы встречаем у Д. Лихачева, не следует понимать совершенно прямолинейно. Этот «прогресс» можно обнаружить в росте возможностей, которые каждая эпоха предлагает художнику, но также и в новых требованиях, которые она ему предъявляет. И осознание возросших возможностей, как хорошо известно, сдерживает в той же мере, в какой освобождает... В современном искусстве доступ к творчеству, по утверждению Д. Лихачева, бесконечно более труден, чем три века назад. И отказ от гармонии, свойственной средневековому видению мира, даже абсолютно необходимый, есть, несмотря ни на что, объективная утрата...

Новое открытие древнерусской литературы не должно, таким образом, вести ни к абсолютизации прошлого, ни, к слепой вере в достоинства современности. Цель, преследуемая Д. Лихачевым, — осознание культурной относительности.

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Диверсификация традиции происходит также посредством расширения внутрикультурных связей. Подобно тому как современная эпоха сама по себе одна никогда не смогла бы стать самодостаточной, национальная культура не может претендовать на то, чтобы развиваться исключительно на основе своих собственных ресурсов. Таково было убеждение Веселовского, видевшего в «двойственности образовательных начал» необходимое условие для появления современной литературы. В тридцатых годах нашего века В. Жирмунский, учеником которого в определенной степени является Д. Лихачев, также утверждал, что не может существовать «чистой» национальной культуры: «...Ни одна великая национальная литература не развивалась вне

живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на „блестящую изоляцию“, а на провинциальную узость и „самообслуживание“». ¹⁷⁷ Великие перемены в русской литературе XVII—XVIII веков хорошо показывают, что здесь важнейшую роль сыграло иностранное влияние благодаря структурной новизне того, что оно принесло с собой. Подобно Etienne, ¹⁷⁸ В. Жирмунский призывал к изучению «по-настоящему мировой литературы», не запятнанной «европоцентризмом», после того как будут выделены самые общие законы эволюции культур и литератур. С этими мыслями перекликаются утверждения Д. Лихачева: «В настоящее время для использования любых традиций и любого опыта практически больше нет пределов — ни пространственных, ни временных. Мы не только имеем возможность принимать во внимание эстетические ценности африканских и азиатских народов, но мы также можем благодаря изучению литературы по-настоящему глубоко понять ценности нашего собственного прошлого и прошлого других стран, ценности, созданные литературами разных народов СССР». ¹⁷⁹

В «Заметках о русском» Д. Лихачев подчеркивает разнообразие влияний, на основе которых сложилась русская культура. В создании русской литературы участвовали не только греки и болгары, но и сербы, хорваты, поляки, мордва, белорусы, украинцы... Он неоднократно подчеркивал исключительное значение Болгарии в формировании русской культуры, которое она имела благодаря своей посреднической роли: «...сама почва Болгарии была напоена культурными соками античной Греции и Рима, фракийских племен, а также отдельных племен Азии и Европы. В Болгарии скрещивались пути военных походов и широкие дороги переселения народов». ¹⁸⁰

Для Д. Лихачева, любой национальный характер — это «оригинальная организация» общих черт, принадлежащих всему человечеству, и Россия подчиняется тому же правилу: «Между задачами, которые ставят перед собой разные народы, нет фундаментальных различий, поскольку в основании каждой народности находится один и тот же человеческий идеал, лишь оттененный местными особенностями». ¹⁸¹ В этом отношении его мысль снова перекликается с мыслью Ю. Лотмана, для которого типология культур может быть выработана на основе очень общего кода, число элементов которого в конечном итоге очень невелико. ¹⁸²

Удивительным представляется то, что кто-то смог увидеть в Д. Лихачеве глашатая русского национализма, тогда как все его творчество доказывает мысль о том, что именно замкнутость на себя, в границах своего времени и своих узко национальных ценностей, является огромной опасностью для любой культуры. Более того, ему случалось открыто выступать против национализма, который, как он подчеркивал, строится на патологическом фундаменте неудовлетворенности и презрения к самому себе, являющихся прежде всего следствием невежества: «Национализм порождает сомнение в

себе и слабость, которые, в свою очередь, его воспроизводят». ¹⁸³ Его постоянно ощущаемое стремление подчеркнуть подлинные ценности русской культуры основано не на тенденции к национальному самовосхвалению, но на обостренном понимании опасностей, которые заключает в себе незнание собственной культуры.

АНГАЖИРОВАННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Цветан Тодоров, как и В. В. Иванов, обратил внимание на парадоксальную и трагическую ситуацию Бахтина, обнаружившего, что «диалоговый принцип» действует в любой культуре, в то время как его собственный голос, лишенный эха, был обречен задыхаться в насильственном единодушии цивилизации «догматического» типа. ¹⁸⁴ Ситуация, в которой находится Д. Лихачев в чем-то напоминает ситуацию Бахтина, когда он утверждает бесплодность культурной самозамкнутости, в то время как сам он был вынужден работать в изоляции, насильственно лишенный возможности следить за тем, что делается в жизни других культур, по весьма конкретным причинам, связанным с невозможностью путешествовать и получать новые публикации.

В то же время, несмотря на все препятствия, Д. Лихачев занимает достаточно исключительное место в современном советском обществе. Негромкий голос ученого, огромный авторитет и сила знаний специалиста — вот его оружие в борьбе с произволом некомпетентных властей, когда речь идет, например, о защите архитектурного национального достояния; круг его слушателей в советском мире очень широк, как свидетельствует частота его появлений на экране телевизора, его многочисленные статьи в многотиражных газетах и журналах и даже настоящее официальное «признание», происходящее в последнее время. Его авторитет у советских читателей тем более замечателен, что основан он исключительно на его моральных и интеллектуальных качествах, свободных от верноподданничества по отношению к власти. Это, очевидно, является свидетельством существования в определенных слоях советского общества глубокой необходимости осмысления своих национальных ценностей, которая не может полностью игнорироваться властями.

Без громких заявлений, но с неизменной твердостью, методично и настойчиво, ни на йоту не поступаясь своей независимостью, Д. Лихачев снова и снова говорит о принципах уважения культурных законов, индивидуальных ценностей и свободы творчества. Когда он отвергает мысль о том, что Иван Грозный мог быть «народным царем», и подчеркивает важность пусть пассивного и стихийного, но сопротивления тирании, существовавшего в его царствование и нашедшего свое особое выражение в народном искусстве, это не может оставить равнодушным современного читателя, очень хорошо помнящего всю тяжесть другой, еще совсем недавней несвободы. Он утверждает абсолютную неприемлемость того, что George Nivat называет «сталинской школой жестокости, бдительности, борьбы...». ¹⁸⁵

Он относит себя к противоположному лагерю, и ключевому понятию «доброты» им придается активный смысл внутреннего сопротивления.

В то же время, несмотря на всю его привязанность к ценностям народного искусства, у него нельзя обнаружить никаких следов неопопулизма, напротив, речь идет о защите интеллигенции и ее общественной роли: «Возник ложный образ „интеллигента“ — Гамлета, нерешительного, колеблющегося человека. Но Гамлет вовсе не слаб: он полон чувства своей ответственности, и колеблется он не из слабости, но потому что мыслит, потому что он морально ответствен за свои поступки».¹⁸⁶

Опыт медиевиста повышает чувствительность к проблемам восприятия: творчество Н. R. Jauss свидетельствует об этом в той же мере, в какой и творчество Д. Лихачева. Во всей европейской литературе между X и XX веками произошел переход от текста нестабильного, но имеющего стабильный и единый референт, к тексту незыблимо, стабильному, но имеющему изменчивый, нестабильный референт: «...от изменчивого текста, наделенного „вечным“ содержанием, мы перешли к вечному тексту, наделенному изменчивым содержанием...». Осознание этой вариативности выводит на первый план адресата произведений: «В произведении, которое действительно заслуживает того, чтобы называться произведением искусства, каждое поколение открывает для себя что-то новое по той простой причине, что содержание художественных произведений бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания».

Особенностью литературного текста в современной культуре является способность вмещать различные содержания. Произведение, являющееся в своей материальности и постоянстве частью объективной реальности, в свою очередь, действует на эту объективную реальность. Оно влияет на изменение типов сознания, в то время как его содержание также воспринимается по-разному, по мере того как типы сознания трансформируются под давлением истории. «Реальность не просто отражена или представлена в произведении, она продолжает поддерживать связь с произведением после его создания в акте чтения. Читатель не довольствуется тем, что воспринимает реальность, представленную писателем, он соотносит свое представление о реальности и то, которое предлагает ему писатель».

Историческая вариативность восприятия выдвигает на передний план роль критика. Ибо выживаемость произведения зависит, в первую очередь, от восприимчивости читателей. Между читателем и произведением могут встать, образуя непроницаемый экран, самые разные препятствия, в том числе и ошибки перспективы, вызванные дистанциями, возникшими между разными типами сознания, что ведет к искажению представления, и к тому, что подлинные ценности той или иной литературы остаются неузнанными. Работа Д. Лихачева, возродившего для своих современников древнерусскую литературу и обогатившего тем самым их рецептивные возможности, хорошо иллюстрирует это «Активный культурный фонд» читателя, обогащающего свое восприятие художественных произведений, «относится не только к

тому, что в ту или иную эпоху находится в живом употреблении, но и к тому, что в момент восприятия произведения искусства может быть извлечено из резервов культурной „памяти“».

Таким образом, бдительность критики должна распространяться на все, что способно нарушить связь между произведением и его читателями. Ее роль заключается в воспитании эстетического сознания и коррекции «исторического паралакса» между произведением и его адресатом, который искажает восприятие и растет с большей или меньшей скоростью с течением времени. Эта задача оказывается весьма широкой, потому что Д. Лихачев, наперекор достаточно прочно укрепившимся представлениям, утверждает, что для того чтобы по-настоящему полно понять поэзию того или иного лирического поэта, необходимо хорошо знать его биографию. Глубокое прочтение поэзии Александра Блока, с точки зрения Д. Лихачева, естественно, требует точных знаний о его жизни и его времени, но кроме того определенного знакомства с «городским пейзажем Петербурга и его окрестностей, сельским пейзажем Шахматово». Все это «корректирует» восприятие, «позволяя заметить в этой поэзии множество реалистических подробностей, незаметных с первого взгляда».

Историческая вариативность восприятия не означает, что мы неизбежно должны иметь дело с индивидуальным произволом. Существует объективная истина текста, и даже автор не может считаться ее абсолютным гарантом. Критик, поставленный в ситуацию выбора между несколькими вариантами одного и того же текста, может в конечном итоге отвергнуть «последнюю волю» автора, изучив предварительно множество побочных факторов: историю текста и его создания, социальный контекст, свойственные эпохе типы сознания. При подготовке текста, даже современного, издателем или критиком все зависит от «изучения творческих и нетворческих аспектов в истории этого текста (в том числе случайных фактов)».

В отличие от Marthe Robert, которая, говоря о «литературной истине», имеет в виду выработку «теории о власти написанного»¹⁸⁷ и думает таким образом об ответственности писателя перед жизнью, Д. Лихачев стремится определить ответственность критика перед жизнью литературы. Именно он должен судить о том, вписывается ли произведение в процесс литературной эволюции, согласуется ли оно с «законами культурной жизни». Особенно в литературной системе, где личность автора занимает первостепенное место, критик должен «уметь вовремя узнать писательский талант и отличить подлинный и ценный индивидуальный стиль, созданный выдающейся личностью, от искусственных и надуманных приемов».¹⁸⁸

Это всемогущество, которым наделяется критик и издатель, это приглашение «отделять зерна от плевел» может пробудить некоторые опасения: как избежать, особенно когда речь идет о современных произведениях, возможности субъективных оценок? Разве читатель и критик, хотят они того или нет, не ангажированы историей, которая может быть источником иллюзий и существенно исказить перспективу?

Не следует забывать, что в своей практической деятельности теоретика и критика Д. Лихачев никогда не играл роли цензора, совсем наоборот. Он никогда не прекращал борьбу за возвращение к жизни забытых или попавших под запрет явлений. Кроме того, смягчая жесткость некоторых утверждений, он подчеркивает, что критика должна ставить перед собой задачу «расширения культурного горизонта» и обогащения восприятия, а не ограничения его. «Роль критики будет сведена к нулю и дискредитирована, — пишет он в другом месте, — если она будет довольствоваться претензией на роль наставницы и выносить безапелляционные постановления: это хорошо, это плохо».¹⁸⁹ Гуманитарные науки играют фундаментальную роль в диверсификации и обогащении восприятия: именно они способствуют сокращению расстояния между различными культурами.

Призыв Д. Лихачева отделять «творческие» элементы от «нетворческих» в современных художественных произведениях можно в конечном итоге уподобить лингвистической операции, заключающейся в выделении «производящих» феноменов. Именно так можно интерпретировать различие между «псевдостиллями» и «подлинными индивидуальными стилями», и это показывает в конечном итоге, что Д. Лихачев полностью отдает себе отчет в опасности, которой, по выражению К. Леви-Стросса, подвергает современное искусство «услужливость человека по отношению к собственному восприятию» и неистовая жажда новшеств ради новшеств.¹⁹⁰

Это несколько жесткое утверждение о том, что существует объективно определяемая «литературная истина» и что долг критика состоит в том, чтобы привить уважение к ней, перекликается с утверждением, ставящим в соответствие законы литературной эволюции с законами, управляющими развитием любого живого организма. Оно направлено на то, чтобы придать уважению законов литературного творчества тот же характер абсолютной необходимости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Удаленность такой области исследований как древнерусская литература не должна увести нас от истинной проблематики, неявно присутствующей во всем творчестве Д. Лихачева: в центре его интересов находится современная культура и ее специфические проблемы. Великие исторические противостояния, спор между «славянофилами» и «западниками» или же, на исходе XX века, конфликт между тем, что называют «восточными» и «западными» элементами русской культуры, судьба ее и место по отношению к Европе — все это проявляется при чтении работ Д. Лихачева в новом и подчас неожиданном свете. Это оригинальный вклад в полемику о русском национальном самосознании, которая еще далека от завершения и, похоже, даже набирает в последние годы новые обороты.

Россия, хочет она того или нет, благодаря византийскому происхождению своей письменной культуры является частью европейского пространства, — утверждает Д. Лихачев. Это объективный проверяемый факт, а не вопрос выбора. Но отнести русскую культуру к Европе не значит отрицать ее подлинные ценности. Напротив, сравнение путей развития разных литератур с момента их зарождения в Средневековье и до настоящего времени позволяет выделить специфический вклад русской литературы, сформировавшейся не через рабское подражание Византии или западным литературам, но в своего рода диалоге с ними, в совместном поиске, который, опираясь на сходные данные, ведет к различным и однако вполне сравнимым результатам.

Доказательство того, что русская культура всегда была частью европейской культуры, означает в то же время отказ от замкнутости на себя и изоляции, угроза которой кажется по-прежнему актуальной. Восстанавливая связи современной русской культуры с ее истоками и одновременно с сообществом, к которому она, по утверждению Д. Лихачева, всегда принадлежала, даже если иногда делала вид, что ничего об этом не знает, эта работа подчеркивает пагубность последствий, к которым ведет самоизоляция внутри своих национальных рамок или рамок своей эпохи. Можно сказать, что она продолжает мысль, сформулированную Бахтиным: по-настоящему мы знаем себя только благодаря другому; любая замкнутость на себе, впрочем иллюзорная, означает утрату себя.

Одновременно труд Д. Лихачева является возражением всем тем, кто внутри советского мира отождествляет, как это сделал Милан Кундера в статье «Похищенный Запад» («Un occident kidnappé»), современную русскую культуру и «цивилизацию русского тоталитаризма», отбрасывая Россию далеко за пределы европейской сферы и отказывая в диалоге тем, кто, находясь внутри советского мира, продолжает жизнь европейского духа русской культуры вопреки всем существующим препятствиям и отказывается принимать участие в том, что М. Кундера называет «старыми антизападными маниями».

Типологический анализ, являясь способом восстановить разорванные связи и, будучи чуждым всякому «имманентному» анализу, изначально помещает свои точки отсчета вне рассматриваемой системы, чтобы поставить ее в соответствие с другими системами. Поэтому работа Д. Лихачева затрагивает интересы как славистов, так и западных медиевистов и специалистов по восточным литературам: он рассматривает проблемы, общие для всех литератур в их исторической эволюции.

Работа Д. Лихачева утверждает непрерывность во времени русской культуры: возвращение русской культуры, начиная с ее истоков, в русло европейской эволюции означает также переоценку значения петровской эпохи. Она уже больше не может считаться неким разрывом культурного процесса, и должна рассматриваться как необходимое завершение развития древней системы, только достигшей зрелости несколько позже, чем западные культуры, в силу испытанного ею «торможения» в развитии,

связанного с отсутствием культурного двуязычия, аналогичного двуязычию латинского средневековья.

Внезапность перехода к литературе и культуре современного типа создала иллюзию произвольной смены пути развития, к чему якобы толкнул Россию Петр Первый. В действительности же, авторитарное и, значит, искусственное воздействие на культурный процесс может быть только калечащим и не приводит ни к чему, кроме культурной пустоты: так обстоит дело с эпохой Ивана Грозного. Петровская же эпоха не дает никакой возможности говорить о произвольности, и возникшая а posteriori иллюзия насилия, которому якобы подверглась Россия, лишь является следствием «ускорения», обусловленного «отставанием» древнерусской культуры. Она явилась необходимым переходным этапом между двумя разными, но связанными друг с другом состояниями единого культурного процесса.

Это стремление заменить мифические построения возвратом к конкретным проверяемым реалиям, этот отказ от мистических спекуляций по поводу судеб русской культуры отмечает важный этап в размышлениях русской культуры о себе самой. Но горизонт этого открытия выходит далеко за рамки задачи осмысления петровской эпохи: оно базируется на утверждении, согласно которому любая национальная культура является непрерывной последовательностью, и ее настоящее не может строиться на отрицании прошлого, которое неизбежно должно быть его основой. Переход от предыдущего этапа к последующему не является отменой первого, но есть сохранение его опыта и продолжение его иным образом.

Вопреки достаточно распространенному видению «современности», для которого характерно преклонение перед сиюминутным и отказ от прошлого, считающегося неактуальным, Д. Лихачев утверждает, что культурное настоящее не является инертным нагромождением и застывшей неподвижностью вечного возвращения, не может жить, не питаясь своим прошлым. Эстетические ценности не уничтожаются, они трансформируются. Эволюция культуры — это динамический процесс, своего рода «жизненный порыв», целостность как во времени, так и в пространстве. Осознание жизненности и одновременно изменчивости культурных ценностей помещает историю в самый центр этого анализа русской литературы.

Динамический прогресс, движение к новому, никогда не являющееся отказом от прошлого, равно характеризуют весь критический демарш Д. Лихачева. Он использует, одновременно показывая их относительность, открытия формализма: трудность применения их к древнерусской литературе не уменьшает их значимости, но скорее служит для выработки новых различий. Не ограничиваясь внутренним анализом литературного процесса, Д. Лихачев выходит таким образом за рамки теории «отражения», показывая, что во взаимодействии с социальными явлениями находятся скорее литературные формы, чем содержание.

Сами тексты рассматриваются не как статические явления, а как динамические процессы, которые продолжают развиваться, даже если момент,

когда автор поставил финальную точку в своем произведении, остался далеко в прошлом. Рассматривать материальность текста, неуклонно придерживаться ее, утверждать, что существует объективная «литературная истина» не значит застыть в гипнотической утопии единого значения, что было отличительной чертой средневековой эпохи. «Истина» текста есть лишь начальный факт, на основе которого развивается все время обновляющийся диалог этого текста с различными моментами исторического становления, с его различными адресатами.

Таким образом, творчество Д. Лихачева созвучно с определенными, весьма актуальными на Западе, тенденциями критической мысли, например, с работами Н. Р. Jauss, который сходным образом старается обосновать с помощью «эстетики восприятия», совершенно особого внимания, уделяемого адресату произведений, свое понимание литературного процесса. Чтобы глубже понять современного человека, нужно прекратить рассматривать современность как некий абсолют. Но, как показывает Д. Лихачев, еще более определяющим, чем сама относительность культурных ценностей, является для современного сознания знание этой относительности. Сравнительный анализ двух литературных типов, средневекового и современного, выводит нас на проблематику Ренессанса, знаменующего собой открытие культурной относительности и утверждение индивидуальных ценностей. Современное сознание отличается способностью использовать разнообразные эстетические коды. Перед нами, таким образом, два больших культурных типа: тип, основанный на единодушии, и тип, основанный на множественности систем ценностей. Исторически их положение определяется отношениями преемственности, отмеченными печатью необходимости. Высказываться за отказ от эстетической (и шире, идеологической) множественности значит идти против течения истории, стремиться обрести утраченное единодушие, значит оказаться в сфере абсурда и насилия.

Кроме того, через роль — исторически обусловленную — которую Д. Лихачев отводит индивидуальному самоопределению в культуре современного типа, он показывает общность российской и западной интеллектуальной жизни и открывает, возможно, новый этап в нашем понимании национальных культур.

Новаторский характер этой мысли, кроме ее специфического вклада в литературную теорию, не в том, чтобы констатировать исчезновение средневекового догматизма (выражая по этому поводу скорбь или радость), но в том, чтобы показать неизбежно анахронический характер любого догматизма, даже если он еще не совсем утратил свою притягательную силу, и предложить достойную современного человека позицию отношения к системам ценностей.

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика художественного времени	5
1. Исполнительское время народной лирики	15
2. Замкнутое время сказки	20
3. Эпическое время былин	23
4. Обрядовое время причитания	33
5. Несколько общих замечаний о художественном времени в фольклоре	40
6. Художественное время в древнерусской литературе. Замкнутость художественного времени литературных жанров	42
7. Летописное время	48
8. Аспекты «вечности» в проповеднической литературе	65
9. Пространственное изображение времени в «Степенной книге»	73
10. Настоящее время в историческом повествовании XVI- XVII вв.	75
11. «Воскрешение прошлого» в начальной русской драма- тургии	79
12. «Перспектива времени» в «Житии» Аввакума	86
13. Судьба древнерусского художественного времени в литературе новой	93
Нравописательное время у Гончаров [93]; «Летописное время» у Достоевского [99]; «Летописное время» у Салтыкова-Щедрина [113]	
14. Преодоление времени в художественной литературе	127
Поэтика художественного пространства	129
1. Художественное пространство словесного произведения	129
2. Художественное пространство сказки	129

3. Художественное пространство в древнерусской литературе	134
Поэтика литературных средств	146
1. Метафоры—символы	146
2. Стилистическая симметрия	154
3. Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлений	160
4. Контрапункт стилей как особенность искусств	161
5. Сравнения	162
6. Нестилизационные подражания (на примере «Задонщины»)	184
7. Поэтика художественного обобщения	209
8. Абстрагирование	231
9. О гипотезе в науке	240
10. Орнаментальность	248
11. Элементы реалистичности	266
Поэтика литературы как системы целого	286
1. Древнерусская литература в ее отношениях к изобразительным искусствам	286
2. Повествовательное пространство как выражение повествовательного времени в древнерусском изобразительном искусстве	300
3. Отношение литературных жанров между собой	318
Смех как мировоззрение	342
1. Предисловие	342
2. «Смеховой мир» Древней Руси	343
3. Лицедейство Грозного. К вопросу о смеховом стиле его произведений	360
4. Раздвоение смехового мира	369
5. Бунт крошечного мира	378
6. Юмор протопопа Аввакума	379

Возрастание личностного начала в литературе XVIII века	404
1. Изменения в жанровой системе	405
2. Рост индивидуального авторского начала	409
3. Индивидуализация действующих лиц	412
4. «Индивидуализация быта»	417
5. Индивидуализация прямой речи	420
6. Эмансипация сюжетного построения	423
7. Расширение социальной тематики	424
8. Социальное расширение в стихотворстве	426
Барокко в русской литературе XVII века	431
1. «Стиль времени»	431
2. Великие стили и стиль барокко	437
3. Применение термина «барокко» в литературе	448
4. Барокко — «стиль эпохи»? Социально-идеологическая обусловленность барокко	453
5. Историческая роль русского барокко	468
Прогрессивные линии в истории русской литературы	481
1. Постепенное снижение прямолинейной условности	484
2. Возрастание организованности	486
3. Возрастание личностного начала	488
4. Расширение	487
5. Увеличение «сектора свободы»	494
6. Расширение социальной среды	497
7. Рост гуманистического начала	500
8. Расширение мирового опыта	501
9. Расширение и улубление читательного восприятия литературного произведения	502
Франсуаз Лесур. Дмитрий Лихачев, историк и теоретик литературы	