

XVII

ВЕК

В МИРОВОМ
ЛИТЕРАТУРНОМ
РАЗВИТИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1969

СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д. С. Лихачев



Историко-литературное значение семнадцатого века не получило еще достаточно точного определения. Одни исследователи, и их большинство, относят семнадцатый век целиком к древней русской литературе, другие — видят в нем появление литературы новой, третьи вообще отказываются дать ему ту или иную историко-литературную характеристику¹.

Это век, в котором смешались архаические явления с новыми, соединились местные и византийские традиции с влияниями, шедшими из Польши, с Украины, из 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.

¹ См., например, А. С. Орлов. Лекции по истории древней русской литературы, читанные на Высших женских курсах, учр. В. А. Полторацкой. М., 1916; он же. Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937. Краткий раздел с фактическими сведениями о литературе XVII в. добавлен только во 2-е издание последней книги 1939 г.

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 XVII 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.

В своей статье «Предвозрождение на Руси в конце XIV — первой половине XV века»² мне пришлось писать о том, что явления «Предвозрождения», охватившие Русь в конце XIV и начале XV в., не получили в дальнейшем должного развития. В историческом процессе, в истории культуры и в истории литературы очень часто то или иное явление не может развиваться в полной мере, тормозится неблагоприятными условиями или вовсе погибает. На стадии перехода к Возрождению остановилась в результате турецкого завоевания Византия. Разрыв с византийской культурой-современницей и сохранение только связей с византийскими традициями замедлило и культурное развитие Руси. Вместо того чтобы поддерживать изменения, византийское влияние стало эти изменения задерживать. Но еще тяжелее была для русской культуры гибель городов-коммун — Новгорода и Пскова, ускоренное развитие централизованного государства, обусловленное внешней опасностью при недостаточности экономического развития.

Ренессансные явления в русской культуре не были, однако, убиты в корне. Развитие их только задержалось, появление многих из них было только отсрочено, перешло в новое состояние. Исследования Н. К. Гудзия, В. Ф. Ржиги, А. И. Клибанова, Я. С. Лурье, Н. А. Казаковой, М. П. Алексеева и др.³ ясно показали существование на Руси ренессансных явлений, хотя и в неразвитом виде.

В XVII столетии, после века необузданных притеснений и государственного вмешательства в литературное творчество, эти ренессансные явления вдруг получают позднее развитие и смешива-

² Сб. «Литература эпохи Возрождения и проблемы Всемирной литературы». М., 1967, стр. 137—181.

³ Библиографию их работ см. в указанном выше сборнике, в статьях Я. С. Лурье и моей.

ются в конце века с явлениями барокко, шедшими с Запада. Ренессанс вступает в свои права, но его развертывание идет не совсем нормально, как у всякого опаздывающего явления. Запоздалое цветение Ренессанса и создало ту пеструю картину, которую являет собой русская литература в XVII в.

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, 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.

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 созданию общих форм литературы с западноевропейскими. Развитие критики и литературных направлений, периодической печати, театра и стихотворства, активизация читателей и освобождение литературы от подчинения церковным и 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 новому типу структуры литературы, к новому типу литературного развития и к новому типу взаимоотношений с литературами стран европейского Запада. «Европеизация» русской литературы в XVIII в. состояла не только в том, что Россия 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.



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 зрения 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 гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе древней Руси гораздо бóльшую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разному методу изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отделяется и от того и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

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

Правда, авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью уже в XVI в. в произведениях, принадле-

жащих перу властного и ни с чем не считающегося человека: Иван Грозный — это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменным свою авторскую индивидуальность, независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду 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, ренессансное начало.

События «Смуты» начала XVII в. перемешали общественное положение людей. И родовитые, и не родовитые люди стали играть значительную роль, если только они обладали способностями политических деятелей. Поэтому и 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 сочинениях проникает элемент автобиографизма. Они даже и не скрывают, что высказывают не объективную точку зрения на события, а сугубо субъективную — личную. В своих «Словесах дней и царей и святителей московских» Иван Хворостинин дает характеристику тем деятелям «Смуты», которые были ему лично знакомы. Авторы повестей о «Смуте» — участники событий, а не только их свидетели. Поэтому они пишут о себе и о своих взглядах, оправдывают свое поведение, ощущают себя не только объективными историками, но в какой-то мере и мемуаристами.

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

Автобиографии составляют во второй половине XVII в. многие деятели этого времени: Епифаний и Аввакум, игумен Полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич⁴. 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,

⁴ См. С. Голубев. История Киевской духовной академии, т. I, приложение 74—79 — текст автобиографии. Об Игнатии см. А. И. Белецкий. Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого. — Сб. ОРЯС, т. 101, № 3. Л., 1928.

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.



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 обвыкшими 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 опрошен до пределов возможного. Молодец «Повести о Горе Злочастии» наг или одет в «гуньку кабацкую». Таков же герой «Азбуки о голом и небогатом человеке». Он голоден. Он не признан родителями, изгнан от друзей, скитается «меж двор». Натуралистические подробности делают эту личность «низ-

кой» 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 азарт игры в «зернь» вызывали лишь сострадательную усмешку. Однако беззлобие в отношении одних оборачивалось величайшей злостью против других, которые «внидоша в труд» бедных, «черт знает на что деньги берегут» и не дают есть голым и босым.

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 домогающийся места иерей и т. д. Отнюдь не случайно появление в литературных произведениях XVII в. огромного числа неудачников или, напротив, героев, которым, что называется, «везёт» — 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 вызволенными 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 оградились 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 персонифицирована, 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. Рассказы «Слова» об Олеге и Всеславе кажутся иногда современным исследователям историческими отступлениями, слабо оправданными вставками. На самом деле рассказы об Олеге и Всеславе — это характеристики «ольговичей» и «всеславичей». Автор «Слова» прибегает к изображению потомков через рассказ об их родоначальниках, и при этом для изображения их фатальной «неприкаянности».

В 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 молодым человеком 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 нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Судьба и смерть близки! Судьба-Горе требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно преследует его. Горе — и двойник молодца, и враг молодца, и его доброжелатель. Оно обладает необыкновенной «прилипчивостью» — наглой и ласковой, веселой и страшной одновременно. Уйти от Горя 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 ведóмости чем-то посторонним, вопреки голосу разума, и порождает образ Горя. Избыть Горе, освободиться от беса можно только с помощью другого внешнего для человека начала — божественного вмешательства, и вот молодца избавляет от Горя 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, аз бы послужил диаволу». Прилипчивость судьбы здесь получает свое материальное воплощение: Савву с его судьбой-бесом связывает «рукописание», письменное обещание отдать дьяволу душу. Возникает сюжет «Фауста», кстати вышедший из общих корней: старинная новогреческая, вернее раннехристианская Повесть об Елади, продавшем дьяволу душу, породила и «Повесть о Савве Грудцыне» и через множество промежуточных звеньев — Легенду о докторе Фаусте. Эллинистические сюжеты 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 раздобревших «особей», лишенных, однако, личностного начала и цепляющихся только за свое положение. И с этой точки зрения борьба Аввакума

с государством и церковью, с людьми благополучными и косными — это только новый этап борьбы за освобождение человеческой индивидуальности. Освободившись, сама эта личность грозит начать угнетать других. Но здесь «Житие» протопопа Аввакума стоит на грани новой трагедии — трагедии индивидуализма.

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 громоздится 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.

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 Иульянии Осоргиной».

«Повесть о Марфе и Марии» в сюжетной своей основе — типичное сказание о перенесении святыни из Царьграда на Русь, но этот сюжет вставлен в раму бытовых отношений. Перед читателем проходят местнические споры мужей обеих сестер, бытовая обстановка длинного путешествия, погони за чудесными старцами и т. п. Быт окружает и святую — Иульянию Осоргину. В лице Иульянии церковной идеализации подвергся впервые средний человек, «бытовая личность», человек, не вознесенный над бытом, а погруженный в быт. Внешне Иульяния ничем не примечательная женщина: она

родилась в семье служилого человека. Как и все женщины в те времена, она выходит замуж очень рано, в шестнадцать лет. Муж ее обычный служилый человек. Иульяния рождает ему детей, ведет все «домовое строение» с помощью многочисленной челяди. Ее окружает семья — муж, свекор, свекровь, дети. Ей не только не удастся осуществить свое заветное желание постричься в монахини, но порой нет даже возможности посещать церковь... Идеализация ее образа идет своими путями, далекими от прежних житийных трафаретов. Она идеализируется в своих хозяйственных распоряжениях, в своих отношениях к слугам, которых она никогда не называла уменьшительными именами, не заставляла подавать себе воды для умывания рук или развязывать свои сапоги, а всегда была милостива и заботлива к ним, наказывая их «со смирением и кротостию».

Она идеализирована и в своих отношениях к родителям мужа, которым она кротко подчинялась. Она слушает и своего мужа, хотя он запрещает ей уйти в монастырь. Свекор и свекровь передали ей, в конце концов, все хозяйство, увидев ее «добротою исполнену и разумну». И это несмотря на то, что она потихоньку обманывала их, правда с благочестивыми намерениями. Не обходится в доме и без крупных конфликтов: один из слуг убивает ее старшего сына. Прядение и «пяличное дело» рассматривается в ее житии как подвиг благочестия. Ночная работа приравнивается к ночной молитве: Иульяния «в прядивом и в пяличном деле прилежание велие имяше, и не угасаша свеща ея вся нощи».

Соединение идеализации с бытовыми подробностями придало идеализации особую художественную убедительность. Это был новый этап в развитии житийной литературы, особенно той ее части, которая распространилась в крестьянской среде на Севере. Жития эти удобнее всего называть «народными житиями» (ср. «народная книга» на Западе).

Народные жития мало следуют житийному этикету и главное внимание обращают на чудеса, которым придают бытовой и сказочный характер. К таким житиям относится, например, «Житие Варлаама Керетского» — святого, жившего в XVI в., но почитание которого развилось в XVII-м. Святой этот «воспитание имел в Керецкой волости на море-окияне»⁵.

О подвигах благочестия этого святого говорится довольно мало. Благочестие его мотивировано при этом не совсем обычно и, очевидно, так, как оно произошло в действительности. Варлаам из ревности убивает свою жену. Тело ее он берет с собой в карбас и молится о прощении. «И бе видети праведнаго труды единаго по морю в карбасе ездяща с мертвым телом от Колы около Святаго Носа даже и до Керети. И не якоже протчии человецы ожидаху паруснаго плаваня, но он плаваше против земнаго обуревания и

⁵ Цит. по списку ГПБ, Соловецкое собрание, № 182, конца XVII в., по тексту, подготовленному и любезно сообщенному мне Л. А. Дмитриевым.

весла из рук своих не выпускаше, но труждашеся велми и псалмы Давидовы пояше, то бо ему пища бяше». Сразу же совершаются первые чудеса. Он выводит 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», «зыбь», «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 освещена идейной борьбой, которой нет в народных житиях XVII в.

Рост бытового начала в литературных произведениях тесно связан с ростом изобразительности в литературе. Обозначение всегда отвлеченно, и в какой-то степени возвышено, 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 ценный сам по себе, тесно прикрепленный к определенной местности и имеющий национальный характер.

В XI—XIII вв. отдельные, очень краткие картины природы (в «Поучении» Владимира Мономаха, в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского) имели своею 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, мешает сражающимся дождем 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 излияниям 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 русского войска от жажды на фоне изумительного описания 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, позволяет зрителю представить себе происходящее. Он служит изображению, и он все более приобретает индивидуальные черты, сопутствуя росту личностного начала в русской литературе XVII в.



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.

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 пред-

писываемых литературным этикетом формам. 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.

Все, что я только что сказал, — это, конечно, в какой-то мере неизбежная в кратком изложении схематизация. Внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений. 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. Не все, конечно, но очень многие. Естественно, что эти речи сохраняют индивидуальные особенности тех, кто их произносит. Сознательно или несознательно летописец сохраняет 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 говорить. 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 «ослабився», 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 является лишь способом повествования, а не способом показа 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 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» еще слабо индивидуализирована, но тем не менее она уже резко отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Ср., например: «Пообожди малое время, я схожу к братцу своему...», «Поди, скажи той мамке...», «Ну, сестрица, пора тебе убираться и ехать в гости», «Принеси, сестрица, и мне девичей убор, уберуся и я...», «Полноте, девицы, веселитесь!», «Ну, мамушка, как твоя воля на все наши девичьи игры», «Изволь, госпожа Аннушка, быть ты невестою», «Настоящей ты плут! Что ты надо мною зделал?..», «Встань, плут! Знаю тебя давно, плута, ябедника, знатно, что наябедничил себе несносно, скажи, плут, буде

сносно, стану стараться о тебе, а когда не сносно, как хочешь. Я тебе, плуту, давно говорил: живи постоянно, встань скажи, что твоя вина?»; «Жена, жена! Что ты ведаешь, я нашел Аннушку!» И т. д.

Иногда действующие лица подают реплики только одним словом: «И столник Нардин Нащокин сказал: «Изрядно!»; «И Фрол Скобеев только говорит: «Отпусти!»

Особенно замечательно одно место повести о Фроле Скобееве, в котором речь действующего лица использована с неподражаемой, едва заметной иронией и тонким юмором. Когда Фрол Скобеев пал в ноги Нардину Нащокину перед всем народом у Успенского собора по отшествии литургии и молил его «Отпусти!», не называя своего имени, а Нардин Нащокин не мог его узнать и только «натуральною клюшкою» пытался поднять с земли,—стольник Ловчиков подошел к Нардину и сказал ему: «Лежит пред вами и просит отпущения вины своей дворянин Фрол Скобеев!» Юмор этой фразы показывает, что автор ясно отделяет речь Ловчикова от своей собственной.

Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в повесть прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з 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. Вот, например, диалог между Нардиным Нащокиным и его сестрой, из которого выясняется, что Аннушки нет у последней. Это самый острый момент в сюжете и эффект неожиданности замечательно передан в этом диалоге. Нардин Нащокин сидит у сестры в монастыре. «Долгое время не видит дочери своей и спросил сестры своей: «Сестрица, что я не вижу Аннушки?» И сестра ему ответствовала: «Полно, братец, издиватся! что мне делать, когда я бесчастна моим прошением, к себе, просила ея прислать ко мне; знатно, что ты мне не изволишь верить, а мне время таково, нет, чтоб послать по нея». И стольник Нардин Нащокин сказал сестре своей: «Как, государыня сестрица, что ты изволишь говорить? Я о том не могу рассудить, для того что она отпущена к тебе уже тому месяц, для того что ты присылала по нея корету и с возниками, а я в то время был в гостях и з женою, и по приказу нашему отпущена к тебе». И сестра ему сказала: «Никак, я, братец, возников и кореты не посылала никогда, Аннушка у меня не бывала». И стольник Нардин Нащокин весьма сожелел о дочери своей, горко плакал, что безвестно пропала дочь ево».

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую: «Та мамка сказала, что по приказу вашему отпущена к сестрице вашей в монастырь, для того что она прислала корету и возников».

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Это произведение хорошо известно, и поэтому нет необходимости приводить примеры. Но вот на что следует обратить внимание. 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 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. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики.

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 пр. могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.



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 до-

вольно обычной житейской драме: невеста отказывает своему жениху и выходит замуж за другого. Конфликт возрастает от того, 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 добру 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. Крестьяне, бояре и их жены строго выполняют указания князя, радуются его женитьбе, с радостью встречают его молодую жену — простую крестьянку. И тем не менее конфликт налицо — конфликт острый, трагичный, заставляющий страдать всех действующих лиц повести, а одного из них, отрока Григория, уйти в леса и основать там монастырь. Это происходит потому, что впервые в русской литературе конфликт перенесен из сферы мировой борьбы зла с добром в самую суть человеческой природы. Двое любят одну и ту же героиню и ни один из них не виноват в своем чувстве. Виновата ли Ксения в том, что предпочла одного другому? Конечно, и она ни в чем не виновата, но в оправдание ее автору пока еще все же приходится прибегать к типично средневековому приему: Ксения следует божественной воле. Она послушно выполняет то, что ей предначертано и чего она не может не сделать. Этим самым автор как бы освобождает ее от тяжести ответственности за принимаемые ею решения: она, в сущности, ничего не решает и вовсе не «изменяет» Григорию; она только следует явленному ей сверху. Разумеется, это вмешательство сверху ослабляет земной, чисто человеческий характер конфликта, но об этом вмешательстве рассказывается в повести в высшей степени тактично. Вмешательство судьбы не имеет церковного характера. И в этом новизна повести. Нигде не говорится о видениях Ксении, о ее вещих снах, слышанном ею голосе или о чем-либо подобном. У Ксении дар прозорливости, но эта прозорливость имеет не церковный, а вполне фольклорный характер. Она «знает» то, что должно совершиться, а почему знает — об этом читателю не сообщается. Она знает так, как знает будущее мудрый человек. Ксения — «мудрая дева», персонаж, хорошо известный в русском фольклоре и отразившийся в древнерусской литературе: вспомним деву Февронию в «Повести о Петре и Февронии Муромских» XV в.

Повествовательность представлена в «Повести о Тверском Отроче монастыре» в более развитом и усложненном виде. Автор

ее нашел средства в самом сюжете для выражения своей всепримиряющей точки зрения. 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 она 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: своего 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, сказочно-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. Искусство повествования нашло новый источник логики повествования в самой природе человека. 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.



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. Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно

этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

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

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

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

силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство бога. Вмешательство бога в житиях уравнивает, восстанавливает справедливость, сводит концы с концами. Чародейство, волхование и пр. в купеческих повестях, наоборот, завязка действия.

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



Что такое барокко в России XVII в.? Литературное направление или «стиль эпохи»? В свое время я писал о барокко — и как о литературном направлении, и как о стиле эпохи. В этом нет противоречия.

Стиль эпохи развивается в те периоды, когда художественное творчество, наука и религия недостаточно дифференцированы. Художественность пронизывает собой все стороны культуры. Эстетические импульсы проникают в представления о мироустройстве, оформляют религиозную концепцию. Даже удобства быта приносятся в жертву художественности. Все социальные установления подчиняются развитой церемониальности, символике, этикету, согласующимся с эстетическими идеалами эпохи. Таково Средневековье — особенно раннее, эпоха господства могущественнейшего стиля эпохи — романского (стиль этот называется еще «романеск», а в Англии — «норманским»; для Византии, южных славян и Руси он не имеет названия).

Романский стиль захватывает собой не только зодчество, с ним согласуются эстетические нормы в изобразительных и прикладных искусствах, в словесном искусстве, в музыке. Ему подчиняется стиль политической мысли, стиль науки, стиль церемониальности.

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

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

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

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

Дальше идут только направления в литературе, живописи, зодчестве⁶. Это неизбежное следствие роста человеческой культуры — процесс ее дифференциации.

В древней Руси до XVII в. не было литературных направлений. Литература подчинялась стилю эпохи. Для авторов литературных произведений не было выбора между тем или иным направлением в искусстве. Искусство, наука, религия, быт в своем стилистическом выражении были едины. Литература разнообразилась в выражаемых ею идеях резче, чем в новое время, более отчетливо проходили границы литературных жанров, но «знаковая система» искусства была общей. XVII век — это век решительного углубления процесса дифференциации во всех областях культуры. Литература дифференцируется по классовому признаку. Появляется новая, отсутствовавшая до того народная литература — литература демократических слоев населения; создается литература придворная. Резкое разграничение возникает между светской частью литературы и церковной, между научной и художественной.

Барокко явилось на Руси со стороны: из Польши, Украины, Белоруссии. На Руси оно стало иметь другое значение, чем в Западной и Центральной Европе. Оно выполняло в XVII в. в России роль Ренессанса⁷.

⁶ Три категории стилей в зависимости от широты их распространения в различных искусствах устанавливает Тибор Кляницай в своей интересной статье: Tibor Klaniczay. *Styles et histoire du style. «Littérature hongroise — littérature européenne».* — «Etudes de littérature comparée, publiées par l'Académie des sciences de Hongrie à l'occasion du IV^e Congrès de l'A. J. L. C.». Budapest, 1964, p. 22—23.

⁷ В своем ответе на вопрос «Была ли так называемая «литература барокко» в славянских странах?» И. П. Еремин писал: «Восточнославянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К барокко они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья» («Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов». М., 1958, стр. 84). Однако И. П. Еремин не сделал из этого соответствующих выводов для определения роли, значения и характера русского барокко. В своей интересной статье «Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века» А. А. Морозов писал в связи с утверждением И. Н. Голенищева-Кутузова, что в XVII в. у славян «обнаружится (в результате будущих исследований.— Д. Л.) наследие Возрождения может быть гораздо более значительное, чем в ту же эпоху на Западе»: «Это предположение вполне оправданно, если принять во внимание сложные условия рецепции

Это парадоксальное положение коренным образом изменило характер стиля.

Барокко в его незаимствованных формах — там, где оно выступает в творчески переработанном на Руси виде, не переламинает человеческой природы, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не сгибает и не перегибает крупные массы: оно жизнерадостно и декоративно, стремится к украшениям и пестроте. Не случайно так называемое нарышкинское барокко в архитектуре так ярко в цветовом отношении, так охотно использует контрастную окраску, наружную позолоту, затейливые формы.

Наиболее ранний образец барокко в живописи России — роспись церкви Троицы в Никитниках (Москва, 1652—1653 гг.). Этот великолепный памятник необыкновенной сохранности и эстетической привлекательности несомненно принадлежит к барокко, но барокко росписи в Никитниках жизнерадостно и декоративно. Сцены ужасов смягчены. Композиция страшного суда с западной стены центрального помещения перенесена в притвор. Излюбленная идея барокко — *vanitas* (суетность мира сего) и *discordia concors* (объединение неожиданностей) отсутствуют.

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

Чем характеризуется это первое направление русской литературы? Барокко служило эмансипации человеческой личности, секуляризации литературы. Оно развивало веру в человеческий разум, в науку, впервые после Средневековья создавало в России представления о социальном прогрессе и вызывало надежды на реформы в государственной и социальной жизни. В этом отношении не случайно его появление накануне Петровских реформ. Поскольку барокко в России приняло на себя функции Ренессанса, оно тесно связано с просветительством. Сборники стихов Симеона Полоцкого напоминают собой энциклопедические словари. Темы его стихов и самые общие — «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие и т. д., и конкретные — различные звери, гады, рыбы, птицы, деревья, травы,

Ренессанса, в особенности у восточных славян, где барокко как бы приняло на себя функцию Ренессанса, облекая в свои формы его запоздалые проявления». Это драгоценное замечание о барокко у восточных славян не было, однако, достаточно развито А. А. Морозовым (см. А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века. — «Русская литература», 1962, № 3, стр. 17).

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

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

Венгерский ученый А. Андьял связывает с барокко творчество Аввакума⁸. Вслед за ним объявляет Аввакума барочным писателем и А. А. Морозов⁹. В Аввакуме, действительно, есть барочные черты. Но насколько аввакумовское барокко человечнее барокко западноевропейского! А. Андьял и А. А. Морозов подчеркивают ужасы и мучения, изображенные в «Житии» Аввакума. Но на изображении ужасов сосредоточивалась в той или иной мере вся русская средневековая литература. Их можно найти в Хронографе и в житиях святых.

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

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

Аввакум всячески подчеркивает, что ему не страшно, когда рас-

⁸ А. Андьял. *Dle slavische Barockwelt*. Leipzig, 1961, S. 61—64 и др.

⁹ А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения). — «Русская литература», 1962, № 3, стр. 29 и след.

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

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

В барокко участвовали разные силы, среди них были и такие, которые тянули к быту и к человеку. Они-то и оказались сродни тому «ренессансному барокко», которое было характерно для России. Повторяю: в России XVII в. барокко играло роль Ренессанса, поскольку стадия настоящего и полнокровного Ренессанса была в России пропущена и это недостающее звено развития надо было восполнить.

А чем, собственно, были представлены барочные элементы в русской живописи: иностранных живописцев, приглашенных в Оружейную палату, заставляли прежде всего писать портреты, а русских — украшать, декорировать, орнаментировать, создавать произведения, радующие глаз, интригующие воображение, заставляющие удивляться, искать разгадки мастерства.



Рост личностного начала во всех сферах литературного творчества, развитие изобразительности, эмансипация вымысла, появление первого литературного направления, расширение круга читателей, появление народной литературы, рост национальных черт в литературе — 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 только¹⁰. 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, написанные 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 при-

¹⁰ М. Д. Каган. «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века. — «Труды ОДРЛ», т. XI. М.—Л., 1955; она же. Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. — «Труды ОДРЛ», т. XIII. М.—Л., 1957; она же. Русская версия 70-х годов XVII в. переписки запорожских казаков с турецким султаном. — «Труды ОДРЛ», т. XVI. М.—Л., 1958; она же. Легендарный цикл грамот турецкого султана к европейским государям — публицистическое произведение второй половины XVII в. — «Труды ОДРЛ», т. XV, М.—Л., 1958.

обретают характер связного исторического повествования, не только рассказывающего об истории той или иной области (например, Сибири), города, исторического лица, но и осмысляющего эту историю, преподносящего ее в литературно-украшенной форме. Возникают плутовские повести (повесть о «плуте» Фролке Скобееве), приключенческие повести. Все богаче становится литература легенд. Возникает мемуарная литература.

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 нарождающаяся — нового времени.

В спорах об искусстве (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.



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 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.

Как мы видели, 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 восприятия литературой передового западноевропейского опыта — еще в XVII в. Форма в данном случае пришла до содержания. Новое вино было влито в новые мехи, как бы специально для этого сшитые. Не случайно В. И. Ленин относил к XVII в. начало «нового периода русской истории»¹¹.

Древняя русская литература и новая русская литература — не две разных 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 перерыв в развитии русской литературы, но со второй трети XVIII в. усвоение опыта передовых западноевропейских литератур начинает совершаться интенсивно и именно с этого периода можно считать окончательно утвердившимся новый период русской литературы.

Система жанров средневековой литературы в XVIII в. не отмерла. Она продолжала существовать в церковной, старообрядческой среде и среде крестьянства и простого городского люда. Продолжали читаться и составляться жития, возникали новые редакции старых, известных житий. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки, усиленно читались и такие памятники, как Пролог, Четьи-Минеи (особенно в редакции Дмитрия Ростовского), Степенные книги, «Казанская история» и т. п.

По количеству списков средневековых русских произведений XVIII в. не уступает предшествующим векам. И дело здесь не толь-

¹¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 137.

ко в простой их сохранности. Сохраняется и европейское значение средневековой русской литературы для Молдавии, Валахии, Болгарии, Сербии, куда продолжают вывозиться русские рукописи и печатные издания. И тем не менее средневековая русская литература утратила свое значение в литературном развитии России. Средневековая литературная система отступила на второй план. Первый план занят 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. 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.