

ПОЭТИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИХУДОЖЕСТВЕННОЕ 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, навски 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 животных, 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 литературе. И этот подход очень плодотворен, особенно по отношению к лирической поэзии. Этому посвящены отдельные работы Р. О. Якобсона¹. 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 Фицджеральда, Томаса Манна и Томаса Волфа.

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 искусства⁴.

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

² Poulet G.: 1) Études sur le temps humain. Edinburgh, 1949; 2-e ed. Paris, 1950; 3-e ed. Paris, 1956; 2) La distance intérieure (Études sur le temps humain, 2-e série). Paris, 1952; 2-e 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; Lixacev D. S. 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.

Художественное время в русской литературе исследовалось эпизодически. Исследовалось художественное время в романах Достоевского¹, в «Пиковой даме» Пушкина², в «Деле Артамоновых» Горького³, в ранних произведениях Л. Толстого⁴. Интересные соображения о романном времени имеются в книге В. Б. Шкловского «Художественная проза»⁵.

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 разворачивается 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

¹ Цейтлин А. Г. Время в романах Достоевского // Русский язык в средней школе, 1927, № 5; Волошинов Г. Пространство и время у Достоевского // Slavica, 1933, год. XII, seš. 1—2.

² Виноградов В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкинский временник. Т. 2. М.; Л., 1936.

³ Зунделович Я. О. Роман-хроника Горького «Дело Артамоновых» (тема времени в романе) // Труды Узбекск. гос. ун-та. Новая серия, вып. 64. Самарканд, 1956. С. 3—27.

⁴ Бурсов Б. И. Лев Толстой. М., 1960. С. 385—388.

⁵ Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961 (раздел «Время в романе». С. 326—339).

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 сентиментализму. 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 поспорил 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 разворачиваться 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 соотносены события. 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 руки¹.

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,

¹ Новеллы итальянского Возрождения, избранные и переведенные П. Муратовым. Ч. I. М., 1912. С. 40—41.

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 изображенно 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 глядит 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.

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» времени².

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, конечно, 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 куса этой смальты может быть со-

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. ОЛЯ. Т. VIII, вып. 6. 1949. С. 551—554.

всем 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 закрыли в лицо воротником шинели; вам дремлет ся... 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 двориков 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, стремящиеся создавать быстрое течение

¹ Тургенев И. С. Собр. соч. Т. 1. М., 1954. С. 445.

² Там же. С. 449—450.

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». «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»¹.

Все, что было только что сказано о художественном времени, имело своею целью показать сложность проблемы времени в литературном 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 заглянуть 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.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ФОЛЬКЛОРЕ

Выше мы стремились продемонстрировать разнообразие аспектов, в которых выступает проблема художественного времени в произведениях словесного искусства вообще, чтобы тем подготовить рассмотрение проблемы времени и в фольклоре.

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 отлича-

¹ Акимов Н. П. О театре. М.; Л., 1962. С. 177.

ется 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 заступает 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 казак» и т. д.

При этом важно, кто поет и при каких обстоятельствах. Необходимо, чтобы песня при исполнении отвечала лирическим настроениям и своеобразию биографических обстоятельств исполнителя. Поэтому народная лирическая песня стремится обобщить лирическую ситуацию¹.

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.

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.

Как увижу мила друга очи,
О здоровье мила друга спрошаю.
О здоровье мила друга спрошаю,
Про свое я житье ему скажу...¹

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 настоящее 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 заре².

Выйду за ворота, погляжу далеко,
Погляжу далеко, где луга, болота³.

Ах ты, ноченька, ночка темная,
Ты темная ночка осенняя!
Как мне ноченьку коротать будет,
Как осеннюю проводить будет?⁴

Ты взойди, ты взойди, красное солнышко,
Над горою взойди над высокою⁵.

¹ Кудрявцев И. М. Две лирические песни, записанные в XVII веке // ТОДРЛ. Т. IX. С. 385.

² Кравченко И. Песни донского казачества. М., 1939, № 153.

³ Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. СПб., 1904. № 13.

⁴ Великорусские народные песни. Изданы проф. А. И. Соболевским. Т. III. СПб., 1897. № 233. (Далее: Соболевский.)

⁵ Там же. Т. VI. 1900. № 178.

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 длящемся, но это длительно длящееся 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.

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 песня 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 Дуная¹, плачет молодая жена по добром молодце², голосом кричит удалой казак, «бежа» за лошадь³, девушка кричит на берегу быстрого Терека⁴, девушка «через поле слова молвила»⁵.

Самое обычное содержание песни — это песня про песню:

Мы пройдемте-ка, братцы, вдоль по улице,
Запоем же, братцы, песню новую,
Мы не сами про себя — мы про Волгушку⁶.

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
Добрый молодец в неволюшке слезно, горько плачет⁷.

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 думати⁸.

Народную лирическую песню поют «задумавшись», 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,
Свою болечку расхваливати⁹.

Иногда певец прямо обращается в песне к своему музыкальному инструменту:

Гусли вы, гусли звончатые мои,
Скажите вы, гусли, про мое несчастье¹⁰.

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

² Соболевский. Т. IV. № 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.

⁹ Листопадов А. Песни донских казаков. Т. IV. М., 1953. № 112.

¹⁰ Соболевский. Т. V. № 470.

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 прямом смысле этого слова, — он поет как бы о себе. Он в о о б р а ж а е т 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 злему 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, разыгрываемая для исполнителей, не для зрителей¹. 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 игра², 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 характерно время прошедшее, и это прошедшее время в сказке имеет ряд особенностей.

Время сказки тесно связано с сюжетом. Сказка часто

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

² Азадовский М. К. Русские сказочники // Русская сказка. Избранные мастера. Т. 1. Л., 1932. С. 69.

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 быстротой рассказа об этих событиях. Формулы «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 неисправимое 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

¹ Азадовский М. К. Русские сказочники. С. 114.

² Там же. С. 73.

ярко иллюстрируют отсутствие в русской сказке статического пейзажа и наличие пейзажа динамического, развивающего действие, — пейзажа, необходимого для объяснения событий, 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 кого царя был почестный пир»³.

¹ Азадовский М. К. Русские сказочники. С. 74.

² Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. Сост., вступ. 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».

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!»¹, «и съехал в подсолнечное царство; и весьма хорошо живет, прокладно, и желает себе и детям долговременный покой...»², «тем и кончилась его жизнь»³. 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!»⁴ Иногда завершительная формула напоминает, что сказочник — профессионал и требует себе платы за исполнение: «Вот тебе сказка, а мне кринка масла»⁵. 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 — «далекó-далёко». Художественное время и художественное пространство тесно связаны⁶.

В XIX и XX вв. сказка начинает точно локализоваться: действие происходит в определенной местности: в Москве,

¹ Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. С. 238.

² Там же. С. 276.

³ Там же. С. 285.

⁴ Там же. С. 267.

⁵ Там же. С. 262.

⁶ О художественном пространстве в литературе см. наст. том. С. 630—647.

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.

А. А. Потебня пишет: «Лирика — *græesens*. Она есть поэтическое познание, которое, объективируя чувство, подчиняя его мысли, успокаивает это чувство. Эпос — *reflexum*. 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

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

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.

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 былины — исторической действительностью, богатыри и князья — 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 былиной, 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 работе¹; поэтому сейчас я не буду касаться вопроса о «материальном 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.

¹ См.: Лихачев Д. Эпическое время русских былин // 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.

Время действия былины 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 сущности 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.

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

При всей «абсолютной завершенности» эпического времени оно завершено лишь формально, так как в идеологическом отношении эпическое время является временем русской старины, национально-геронческим 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 былинах 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 пункта его богатырской карьеры» — исцеления его странником¹. В сводных былинах сюжеты располагаются в строго

¹ См.: Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былины. Очерки. Москва; Саратов, 1924. С. 71.

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 года Добрынюшка стольничал,
А три года Никитич приворотничал.
Он стольничал, чашничал девять лет,
На десятый год погулять захотел¹.

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...²

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

Однолинейно развивающееся время былины 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 и рассматривает,
Просматривает и прочитывает³.

¹ 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.)

² Кирша Данилов. С. 39—40 (былина «Вольх Всеславьевич»).

³ Там же. С. 98 (былина «Иван Гадеинович»).

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 действия 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 не прав, 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,

¹ Скафтымов А. П. Поэтика... С. 60.

события, эпизода. Эта длительность нужна для изобразительности, а изобразительность былины, как и изобразительность 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 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, стрельня 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 есѣн соколъ вон вылетывал,
Как бы белой кречет вон выпархивал,—
Выезжал удача добрый молодец².

Якорн метали во быстрой Дяспр,
Сходни бросали на крут красен бережек,
Выходил Соловей со дружиною³.

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»).

Отмыкал окован сундук,
Вынимал денег сто рублей ¹.

И брал Илья же брагу да единой рукой,
Выпивал же он да за единой дух.
И тут говорили-то калики перехожия ².

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

От сна Алеша пробуждается,
Встает рано-ранешенько,
Утрец(н)ей зарею умывается,
Белаю ширинкою утирается,
На восток он, Алеша, богу молится ³.

Костя Никитич корму держит,
Маленький Потаня на носу стоит,
А Василе-ёт по кораблю похаживает,
Таковы слова поговаривает ⁴.

[Соловей Будимирович] идет во гридню во светлую,
Как бы на пету двери отворялися,
Идет во гридню кунав молодец,
Молодой Соловей сын Будимирович,
Спасову образу молится,
Владимеру-князю кланяется,
Княгине Апрексевной на особицу
И подносит князю свое дороги подарочки ⁵.

Те эпизоды в былинне, 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 ⁶.

¹ Кирша Данилов. С. 18 (былина «Про гостя Терентиша»).

² Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Изд. подгот. А. М. Астахова, Э. Г. Бородин-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»).

³ Кирша Данилов. С. 127 (былина «Алеша Попович»).

⁴ Там же. С. 117 (былина «Василей Буслаев молиться ездил»).

⁵ Там же. С. 11 (былина «Про Соловья Будимировича»).

⁶ Там же. С. 98 (былина «Иван Гаденович»).

Связь настоящего времени в былинах с игровыми моментами особенно ясно сказывалась в исполнении былин сказительницей Кривополеновой, изображавшей в этих случаях жестаи 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:

А и едут неделю спóряду,
А и едут уже другую¹.

Он дерется-бьется день до вечера².

А и едет уже сутки другие,
В четвертые сутки след дошел³.

День-то за день как птица летит,
Неделя за неделю как дождь дождит,
Год-то за год быв трава растет⁴.

Владимир-князь распотешился,
По светлой гридне по хаживает,
Таковы слова поговаривает⁵.

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 исполни-

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 женитъбе 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»).

теля. «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 забегать 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 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 мальчишки, которые по многу 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.

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 с е й ч а с, 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 фольклора¹. 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, происхо-

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, «действо». Текст импровизируется (разумеется, в рамках традиций), когда действительность, оформляемая обрядом, уклоняется от «норм».

дящим 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 проводах“, 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 проводам солдата с побывки»¹. «Это — сказ о солдатской жизни, выросший из причитаний в условиях исполнения вне обряда»².

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

¹ Чистов К. В. Народная поэссса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955. С. 264.

² Там же. С. 265.

ческую 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 немыслимо 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 взаимоотношений основных „действующих лиц“»². 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 происшествя, даже о тех, которые ей явно не могли понадобиться для текста. Узнав (с ее точки зрения) все, она отобрала необходимое для художественной лепки образа.

¹ Чистов К. В. Народная поэссса И. А. Федосова... С. 260—261.

² Там же. С. 268.

По-видимому, совершенно так же она поступала и при импровизациях у себя в деревне»¹.

Отклик на события настоящего выражается в плачах и интонационно. Плачи Федосовой, как отмечает К. В. Чистов², 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,
Прокатилась да пора-времячко,
Мне не год, не два да, бедна, пять годов,
Много повыздила 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 среди 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,
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 обручальной³.

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

¹ Чистов К. В. Народная поэтесса И. А. Федосова... С. 283.

² Там же. С. 306—307.

³ Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.; Л., 1962. С. 47—48.

Настоящее в причитаниях связано и с думами о будущем:

Охти мнешенько да мне тошнехонько,
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 ¹.

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 молодо 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 дёнечек,
Жарчэй пекло да красно солнышко ².

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 могилушка,
Распустила бы унылый жалкий голосок
Я по этим городам да незнакомым,
Я повыспросила бы у милых своих детушек,
Как с победным белым светом они расставались,
Свою молодость победу погубили ³.

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.

¹ Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. С. 66.

² Там же.

³ Там же. С. 232.

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 молоду жену,
Не оставил детей малых¹.

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 долгних,
Я в полном была да свете белом,
Ты делала мне всякие игрушечки,
Игрушечки всякие, бабушечки...²

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, — присутствует 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

¹ Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. С. 77.

² Там же. С. 74.

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 поэтесса И. А. Федосова... С. 288.

Поэтому-то в причитаниях 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. Колпакова¹. 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.

¹ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. С. 34.

² Там же. С. 35.

Мы видели выше, что отдельные жанры фольклора резко разделены своим отношением к художественному времени. Мы рассмотрели только четыре главных жанра — лирическую песнь, сказку, былинку 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 былинке оно не определено строго в историческом времени. Благодаря замкнутости времени оно способно «повторяться» 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, связанное с происходящими в момент исполнения событиями, 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 последовательно-

стью 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 фольклорных произведений никогда не отступает от своего единого, однонаправленного движения; рассказ сохраняет последовательность событий и не пересбивается 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 создают возможность иллюзии совершения действия в момент исполнения произведения и этим самым усиливают игровые моменты исполнения. Это своего рода фольклорный вариант драматического правила «единства 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 такими, 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 середине 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 древнерусской 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. Соответственно 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 под-

чинено 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.

Такая 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.

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 выхо-

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 vývoji knižní ilustrace gotické*. Prague, 1926.

дило 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 вневременной 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, изначально 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 разворачивается во времени. Читая произведение, мы движемся от его начала к его концу. Это одна из характерных черт литературного произведения вообще, его восприятия читателем¹. 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 четырех минеях 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 принципом анфиладности построения.

Замкнутость сюжетного времени очень рано начала

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

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 помещения¹. 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 законченно; 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.

¹ Об анфиладном принципе построения компилятивных произведений см.: Лихачев Д. С. Принцип ансамбля в древнерусской эстетике // Культура древней Руси. М., 1966. С. 118—120.

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

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 воспринимавшим 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 действий¹. Такое представление о «переднем» и «заднем» было возможно, потому что время не было ориентировано на 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 статики².

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 — своеобраз-

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

² См.: Скафтымов А. П. Поэтика... С. 90.

ный «остров» во времени, в «старине». Этого эпического времени уже нет в исторических песнях XVI—XVII вв. Исторические песни отражают стадильно 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 стадильный этап развития представлений об историческом времени. Летопись стадильно 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 добродейния, 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 възлюблени князи русскии, не прелщайтесь 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.

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, каза-

¹ Симеоновская летопись под 6778 г. ПСРЛ. Т. XVIII, 1913. С. 73.

лось бы, случайных событий и сказывается его религиозный подъем над жизнью. Этот подъем позволяет летописцу показать призрачность жизни, преходящий 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 Радъко с братомъ на Рогатенулицы. Томъ же лете ходи Всеволод на българе с всею областью своею, и убиша българин князя Глебовица 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 Новеграде на столе, а Давыда — на Новемъ тѣргу. В то же лето, по грехом нашим, мор бысть в людех мног, и конь мѣножество помре, яко нѣльзя беша дойти до тѣргу сквозе город, ни по гребли, ни на поле выити смороды; такоже и скот помре рогатыи. Том же лете ходи Аркад Киеву ставитѣся епископомъ, и поставлен бысть от митрополита Костянтина, и приде в Новѣгород, месяца септября в 13 день, на канон святого Въздвигения. Томъ же лете победи Мѣстислав Изяславицъ Давыдовица Изяслава, и прогна ис Киева, и позва Ростислава, стрѣя своего, Киеву на стол. То и же осени поставиша Дионисия игуменомъ у святого Георгия»².

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

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 37.

² Там же. С. 30.

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. «Начнем же сказати бесчисленныя рати, и великыя труды, и частыя войны, и многия крамолы, и частая востания, и многия мятежи...» — пишет летописец¹.

В летописи мы можем встретить и такие высказывания летописца: «Слышахом от древних поведающа писании, паче же известных внимахом почитающе старыя летописца, иже бысть в Великомъ Новегороде в древняя лета, колико множествомъ воднымъ и възмущениемъ волн исторжена быша мостыная строенна; и елика такова все то писаниемъ число обретохомъ, и иная знаменья бывающа некая, елика к нашему наказанию видехомъ в писании и сказаниемъ мудрейшихъ муж, любящихъ почитати древняя писания, и слушахомъ от них: якоже Соломон глаголаше»². 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 последнихъ родехъ».

Эти редкие высказывания летописца подтверждают его стремление фиксировать события для памяти и извлекать

¹ Ипатьевская летопись под 1227 г.; Летопись по Ипатьевскому списку. СПб., 1871. С. 501.

² Летопись Авраамки // ПСРЛ. Т. XVI, ч. I. 1889. Стлб. 173.

их для памяти из других писаний: не рассказывать историю, а закреплять 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 самим 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 равному 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.

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 монотон-

ности. 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 к 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 пален, с одной стороны, и летописи — с другой.

Многое 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 князья (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» ле-

тописных 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 в ней 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, независимого 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 хронологической 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 «однаправленности» 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 былины имеется несколько случаев объединения нескольких былин об Илье Муромце в одну сводную былино-поэму. Есть записи былин, охватывающие весь цикл сюжетов об Илье Муромце, причем сюжеты всегда соединяются друг с другом по хронологическому принципу². 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

¹ Симеоновская летопись... С. 72.

² См.: Астахова А. М. Илья Муромец в русском эпосе // Илья Муромец. Подгот. текстов, статья и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1958. С. 393.

с тем летопись подчинена тому же принципу цельности изображения.

Русские летописи 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 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 содержания¹.

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

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 центристремительные 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).

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. видны 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

¹ «Единый день в дому божия матере паче тысяща летъ, и в нем изволилъ быхъ пребывати паче, нежели жити ми в селехъ грешничихъ» (Абрамович Д. Киево-Печерський патерик. Київ, 1931. С. 103).

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 централизованными.

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 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 сентябрьский¹. 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 бы для летописца еще очень трудно. Он

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

² Там же. С. 29.

пытался это сделать, составляя своды, влягая 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 общен исторических 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.

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 — эта та часть Ипатьевской летописи, которая восходит к галицко-волынскому летописанию. Галицко-волынское летописание, как неоднократно отмечалось исследователями, не имело первоначально погодной хронологической сети. Но исключение это только подчеркивает правило при своем ближайшем рассмотрении: Галицко-Волинская 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-Волинскую летопись позднее, при ее включении

в более крупный свод. Однако один из списков Ипатьевской летописи, так называемый Хлебниковский, в своей галицко-волынской 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, 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 монополней на историю широкого охвата — историю общерусскую.

История летописного времени многознаменательна. 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 неко-

торых проявлений бытия: социального, политического, бытового укладов жизни, изменения которых иногда попросту не замечались средневековыми людьми; это неизменность миропорядка, мироустройства, казавшихся раз 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 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 внимание 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 время¹. Они не исчезли, они существуют в вечном мире и продолжают существовать во временном, повторяясь в христианском

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 олицетворенную реальность, проникающую время и пространство» (M a t h e w C o g v a s e. *Byzantine Aesthetics*. London, 1963. P. 7).

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 ежегодном 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 (разного типа триоди, служебники, прологи, четьи минен, 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: «Д н е с ь ветхая конец прияша... Н ы н е небеса просветишася... Н ы н е солнце красуяся к высоте възсходить и радуяся землю огреваеть... Н ы н я луна с выщняго съступивши степени болшему светилу честь подаваеть... Н ы н я зима греховная покаянием престала естъ и лед неверия богоразумиень растаяся... Д н е с ь весна красуется оживляющи земное естъство, и бурьнии ветри тихо повевающе плоды гобзують, и земля семена питающи зеленую траву ражаеть... Н ы н я новоражаеми агньци и уньци быстро путь перуще скачють и скоро к матерем възвращающиеся веселяться... Н ы н я древа леторасли испущають, и цветы благоухания процвитають... Н ы н я ратаи слова словесныя уньца к духовному ярму приводяще, и крестное рало в мысленых браздах погружающе, и бразду покаяния прочертающе, семя духовное всыпающе, надежами будущих благ веселяться. Д н е с ь ветхая конец прияша, и се быша вся нова възкресения ради. Н ы н я реки апостолския наводняються, и язычныя рыбы плод пуцають, и рыбаи глубину божия възчеловечения испытавше, полну церковную мрежу ловитвы обретають... Н ы н я вся доброгласныя птица церковных ликом гнездящася веселяться» и т. д.¹

¹ Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. Т. XIII, 1957. С. 416—417.

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 воскресения 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, хотяй ны обожити своим божеством, и пеленами повится, яко младенец, мъглою землю повивая, и в яслех скотьях възлежить, яко младенец почивая на рамну херовимьску вонну, да избавит ны от скотьскаго жития. Сего ради бысть ныне видимъ несозданный в создание свое въместися, неосязанный осязан бываетъ, сын девичь (божий) сын человекъ бысть, но свершен бысть человекъ»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

¹ Славяно-русский пролог. Ч. I, сентябрь-декабрь // Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Под ред. А. И. Пономарева. Вып. 2. СПб., 1896. С. 121—122.

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 годовичном кругу. — *Д. Л.*), то церковь не повторяет, не изображает его снова при воспоминании в кругу годовичном, в день отдания праздника»¹.

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 могут быть вызваны голодом, нашествием иноплемеников, 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 пресвятыя 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 имеются 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

¹ Никольский К. Обзорение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу. СПб., 1858. С. 88.

богородицы (9 декабря), то и настоящего календарного: «Да есте ведуще, возлюбленнии, 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.

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 имения, 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...»;² «яко же бо злато огнем искушаемо, тако же и святини страстми. А грешнии во лготе (свободны от этого.— *Д. Л.*), противу изволению их бог им попусти, занеже не изволиша вечныя пици, но жизни сей временней привязавшеся. Да тем имемся сея (воздержимся от увлечений ее.— *Д. Л.*), и обилно подаст

¹ Славяно-русский пролог. С. 114.

² Там же. С. 106 (Слово Иоанна Златоуста о свойстве истинной милости, 15 ноября).

нам бог; она же не имут прияти, сию жизнь гонящихи и любящихи ю»¹.

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?»² 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, 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. Заключительные 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 нравоучи-

¹ Славяно-русский пролог. С. 107.

² Музейное собрание рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Под ред. И. М. Кудрявцева. М., 1961. С. 131.

тельных 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 правоучением («О сем же и мы прославим бога, дающего воздание (награду.— Д. Л.) zde ныне и в будущем вене приносящим 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 правоучительным 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 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

¹ Славяно-русский пролог. С. 130.

² Там же. С. 129.

сейчас, солнцеворот происходит в данный момент (так, во всяком случае, казалось совершающим обряд празднования).

Различие языческого действия и христианского праздника 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 вспоминаящиеся.

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, объеди-

являвшая 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, разворачивающейся во времени, пространственную композицию.

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

Именно такую пространственную картину автор Степенной книги рисует в своем предисловии: «Книга степенна царскаго родословия, иже в Русстей земли в благочестии просиявших богоутверженных скипетродержателей, иже бяху от бога, яко райская древеса насаждени при исходящих вод, и правовернем напаяеми, богоразумием же и благодатию возрастаеми, и божественою 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 светлозрачными ветми разширяем, богоугодными добродетельми преспеваем. И мнози от корени и от ветвей многообразными подвиги, яко златыми степенми на небо восходную лествицу непоколеблему водрузиша, 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 «лестница Якова», она же фигурирует в видении Иоанна Лествичника.

Перевод русской истории в пространственную композицию — это своеобразная интерпретация ее в «аспекте вечности». Во времени каждое событие исчезает, уходит из настоящего, вставленное же в пространственную композицию «лестницы», 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 по-

¹ ПСРЛ. Т. XXI, ч. 1. 1908. С. 5.

иски 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 возмогохом отчасти изобрести, — значитса в предисловии, — и сия зде в книзе сей степенми разчинены суть, и граньми объявлены, и главами с титлами сказуемы; и ми же возможно всяку повесть, в книзе сей реченну, немедлено обрести».

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 настоя-

щее 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 до ны не есть крест той». Рассказывая о крещении Ростовской земли святым Леонтием, автор Степенной книги замечает: «...и оттоле в Ростове утвердися совершенно благочестие и до ны не». О погребении тела Владимира Святого автор Степенной говорит: «И погребоша его честно, во иже от него созданней церкви Пречистыя богородица во граде Кieve, иде же и до ны не почивают честныя его мощи, ожидая всестрашныя трубы архангелевы».

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 вневременный 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.

В самом деле, в литературных произведениях следует различать с о о б щ е н и е сведений о событиях, р а с с к а з о событиях и и з о б р а ж е н и е 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 изобразительности 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 Русни и видя его дела совершающа святыя его заповеди еже о церквах божних прилежание и о православной вере твердое блюдение и о благочестия догматах великое управление, п о с ы л а е т 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 призрю на кроткаго и молчаливаго и трепещущаго моих словес, дает 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 произволения, 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 свеща страны Руския, померче свет православия,— государь царь и великий князь Федор 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 «сега ради». Настоящее время вводится в данном случае для описания событий, явившихся следствием других: «...сега ради царския породы ветвь сокрушити помысли и изверже злый совет аки ехиднино порождение, осуждает убо того и посылает в поморския страны и тамо его пострици повелевает во обители преподобнаго отца Антония Сийскаго»³, «и сега ради посылает на Угльчю по святых Христовых мученика мощи»; «и сега ради паки мятежницы приспевают, паки вся страны Русьския пленяют»; «и сега ради вси бежаша в супостатныя полки за град на место, глаголемое Тушино, иде же вси волцы и хищницы и всех градов крамольницы не спят, но тщетным поучаются и зломыслят и творят»⁴.

¹ Хронограф второй редакции // Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. Собрал и издал А. Попов. М., 1869. С. 207.

² Там же. С. 188.

³ Там же. С. 189.

⁴ Там же. С. 195, 198, 199.

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 при е м л е т свое украшение доброзримую лепоту»¹.

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 людис почиша от ратных поль, и не много упокоишася от оружейного изаострения, паки Розстригины стаибники въздъ виза ют крамолы, паки во вся грады наводят беды, паки бедно возму щ а ю т народы»².

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 отсы л а ю т»³.

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 прагма-

¹ Хронограф второй редакции. С. 204.

² Там же. С. 195.

³ Хронограф третьей редакции // Там же. С. 229.

тической, 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 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 л л ю з и ю действительности, иллюзию «совершенство» 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 былине 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 театре¹. Но дра-

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

матический театр мог появиться только на основе появления этого развитого представления о художественном настоящем — настоящем, освобожденном от связей с настоящим исполнения 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 развития 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 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 и 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 действа, как бы

комментирующего события настоящего и в котором художественное настоящее время было тем самым оправдано, «Артаксерксово действие» 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 окончание 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 спек-

таклях. Он необходим, чтобы зрители поверили в действие, происходящее на сцене. Это «натурализм», типичный для первых этапов развития всякого вида искусства. Способность воспринимать условность развивается на последующих этапах развития 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 ощущения 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, 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

¹ Артаксерксое действие. Первая пьеса русского театра XVII в. Подгот. текста, статья и коммент. И. М. Кудрявцева. М.; Л., 1967. С. 306. См. также: G ü n t h e r K. Neue deutsche Quellen zum ersten russischen Theater // Zeitschrift für Slawistik, 1963. Bd. VIII. H. 5.

зрителем не рассказ о прошлом, а как бы само прошлое, воскресенное и происходящее «ныне»:

Возвеселитесь, мои князи, с е н ы н е возвеселитесь.
Прехвалный народ персов и медов, возрадуйтесь.
С е н ы н е аз бо сам в радостех пребываю
И о вашем веселии никакo сумневаю.
С е н ы н е исповесте, яко ми верны есте...

Далее это напоминание, что действие происходит «ныне», проходит через всю пьесу, в речах всех действующих лиц: «обаче н ы н е зрю», «любовь твоя и велия честь мне н ы н е подают мечь», «н ы н е 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: «Сице ли я, Астинь, пребуду отверженна?» — спрашивает царица своих подданных.

По свидетельству Рингубера, царь Алексей Михайлович смотрел пьесу целых десять часов, не вставая с м е с т а¹. 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 царева» — 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 текста «скончания» в обоих сохранившихся списках (Лионском и Госу-

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 ducale publique de Gotha. Berlin, 1883. S. 29.

дарственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина) нет. Повидимому, 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 иллю-

зии зритель должен был возможно рѣже. 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., стадияльно 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 сборниках¹, 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,

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

празднества 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 стая,
Ухватами и кочергами честь отдать.
Всю уже у наших баб, всю будет исправно
И с сковородниками пойдем регулярно.
Блины, оладьи печь давно уже тщимся
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 кататься¹.

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.

¹ См.: Кузьмина В. Д. Русский драматический театр XVIII в. С. 57.

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 последовательность 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 в н у т р е н н е е время, без его соотнесенности 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 з 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 з бесами, что с собаками,— недели с три за грех мой» (173).

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

Кажется, что Аввакум и не стремится к точным указаниям на длительность времени,— для него важнее эта неопределенность времени, его зыбкость, 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), «бесменя пуживал сице» (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 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 дяконы 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 в р е м е н н о й п е р с п е к т и в о й, 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, который 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 черницах,— опосле на Москве у Павла митрополита ризничим был, в соборной церкви з дьяконом Афонасьем меня стриг: тогда добр был, а ныне дьявол ево 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 перебиваяся кое-как, плачючи жив у т. А мать и братья в земле закопаны с и д я т. 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 XVII в. линейная перспектива связывала изображенное на картине со зрителем, подчиняя изображение точке зрения зрителя, так и вре-

менная 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 з 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 придет» (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 молить [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 божины, не боюсь я их, со Христом живучи! Хотя на меня камня накладывают, я со отеческим преданием и под каменем лежу, не токмо под шпынскою воровскою никониянскою клятвою их. А што много говорить? Плюнуть на действо-то и службу-ту их, да и на книги-те их новоизданные, — 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 бозе и спасе нашем Иусе 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» никонияне. 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 — кольскогораздо!» «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, Офимъею звали» (176). Отсюда же и многократные обращения к слушателям, к читателям, а больше всего к своему соузнику Епифанию: «Бывало, отче (обращение к Епифанию. — Д. Л.), в Даурьской земле, — аще не поскучите послушать с рабом тем Христовым, аз, грешный, и то возвещу вам, — от немощи 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 вякания 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 правоучительный 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 человек, 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 чужую красоту, яко жребя; лукавует, яко бес; насыщаяся доволно, 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 современности, сопоставления с нынешним положением увеличивают проповедническую действенность произведения, цель которого — показать, как автор верует, исповедует, живет и умирает: «Сице аз, протопоп Аввакум, верую, сице 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 «смещению времен» прямо заявлена им в «Житии»: «Дивна дела гос-

подня и неизреченны судьбы владычни! И казнить попускает, и паки целит и милует! Да что много говорить? Бог — старой чудотворец, от небытия в бытие приводит. Во се петь в день последний всю плоть человею 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

ПРАВООПИСАТЕЛЬНОЕ ВРЕМЯ У ГОНЧАРОВА

Учительная литература Древней Руси подчиняла настоящее время задачам правоописания и правоучения. Мы уже видели, что эти правоучения, 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 правоописательном очерке первой половины XIX в., находившемся под влиянием очерка французского. Очерк так-

же 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 описывались 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 типического 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, ис-

пользовавшем уроки физиологического очерка натуральной школы¹. 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.

Начинается роман с описания утра Обломова — утра конкретного, 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 особым 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

¹ О влиянии физиологического очерка на «Сон Обломова» см.: Ц е й-т л и н А. Г. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 287—288.

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.

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

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.

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, оттаает 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, представляли 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 родится, 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.

«Обобщенные» 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 молчанье 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 произнесе-

ны уже однажды; воображение бессильно 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 забытьи, 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 незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре...

Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жмется 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, отворяется 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—494).

Процитированное 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 предшествующих 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 типизи-

руется. 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 осуществле-

ния 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 непризнанный, 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 статьи. Затем идут «Записки из Мертвого дома». «Зимние

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.

заметки о летних впечатлениях» пишутся их воображаемым автором вскоре после его летнего путешествия по Европе. «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 сентиментализме¹. 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. Пись-

¹ См.: Гыннэнов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 21—24.

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

В смещении 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 наджизненный, 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, несчастного 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 смысл образа хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского (в «Подростке», например) стоит, как и летописец, «ниже» понимания значения событий. Тем самым многое остается 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 п о с л е. Многое осмысляется рассказчиком как бы потом. Рассказчик (воображаемый автор) иногда забегает 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.

Текучесть, 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 приткнуться 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, от-

мечая 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 разобрать» (551); «чтоб не вышло путаницы, я, прежде чем описывать катастрофу, объясню всю настоящую правду и уже в последний раз забегу вперед» (606); «двумя-тремя словами забегу 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, противоестественна, но не должна рассматриваться как «художественный недостаток».

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, объятых при этом своей всепоглощающей «идеей». Это не наивность старого летописца, пристрастно отрешенного от жизни, уже ставшего к ней равнодушным (образ Пимена), а наивность пылкого 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 суэта. 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 природы, 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 запис-

ках 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 б л а г о д а р я 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 достанет у меня ни времени, ни места» (т. 10, 191—192).

Достоевский подчеркивает ограниченность осведомленности хроникера. Хроникер не все знает или узнаёт 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 «Бес-

сы») 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 конфидент Степана Трофимовича, и городской сплетник, и суетливый молодой человек из «услужующих» 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 несмышленищем, 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 две точки зрения на события, которые могут сближаться и разъединяться в своем «преследовании» событий. Одна точка зрения переходит в дру-

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

² Там же. С. 40—51 (речь идет о романе «Преступление и наказание»).

гую 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. 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 всесторонне 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 XX в. во многих случаях возвращалась к приемам доренессансной живописи¹.

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 барственное, — 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 устраи-

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».

вает 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 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 обозревается. 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 узнаёт 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 ж таки 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 Достоевского. Воззрения 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 узнаёт как бы случайно и может легко его забыть: оно не важно. Повествователи романов Достоевского часто условны, о них необходимо в какой-то мере

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

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 просцениума, которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций. Потому-то они так и суетятся...

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, 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 (деталям) 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 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 ². 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.

¹ О стенографировании произведений Ф. М. Достоевского см.: Капелюш Б. Н. и Пошмаицкая Ц. М. Стенографические записки А. Г. Достоевской // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. Т. 6. М.; Л., 1961. Однако влияние стенографирования на стиль произведений Достоевского не изучалось.

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

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 з о б р а ж а е т 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.

«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 перекрещиваются 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 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

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. Т. 9. Л., 1934. С. 273. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

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 веками — 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 Глупов 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 старожил, 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 разнокалибер-

ных и разнохарактерных событий показывала суету мира, то М. Е. Салтыков-Щедрин, отрицая существование прагматической связи между событиями, показывает тем же способом бессмысленность действий самих людей — «деятели 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 вызвали 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 вызвали и не могли вызывать возражений. Они были разительными, заставляли себе только подчиняться. Поскольку начальник не встречал возражений и ему не надо было аргументировать, эти начальственные распоряжения оказывались 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 прагматиче-

ской 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, — Глулов (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 вы живете звериным обычаем: с беспробного золота пенки снимаете, снох портите! А вот посылаю к вам, заместо себя, самого этого новотора-вора: пушай 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 глуповцами.

— 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 головоотяпы домой и въздыхали. „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. Феодалные 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:

« — Неть глупости горшия, яко глупость!

И прибух 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 бы они были вполне логичны, то прибавили бы: и история — тоже сновидение. Разумеется, взятые 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 кото-

рых возникла борьба, стусевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства, изобретающее дыбу, хождение по спицам 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, стусевались; 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 Rusie*». Различие между Г. Доре и М. Е. Салтыковым-Щедриным 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 (микрорефалов), 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, подкраившаяся издали 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 доказывается тем, что представление об ней даже положило основание целой исторической школе¹. Представители этой школы совершенно искренне проповедают, 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»?

В своей монографии «Сатира Салтыкова-Щедрина» А. С. Бушмин справедливо пишет: «В социологии „Истории одного города“ есть особенность, вызывающая самые разноречивые суждения и споры исследователей. Она заключается в том, что государственный аппарат представлен в произведении как бы надклассовым органом насилия, подавляющим всех, хотя и в разной мере. Вследствие этого бюрократия, деспотизм немногих лиц выступает в виде чудовищной, страшной силы, пришедшей извне. Глуховское население оказалось расколотым на два крайних полюса, разделенных огромным пустым пространством: деспотическая бюрократия, с одной стороны, с другой — почти не дифференцированная, угнетенная и уstraшенная произволом градоправителей масса. В произведении в очень слабой степени показаны те социальные слои, которые не за страх, а ради классовой выгоды поддерживали Бородавкинских и Угрюм-Бурчевых»².

Далее А. С. Бушмин пишет: «Здесь Щедрин как бы отказался от классовой трактовки самодержавия как государства помещиков. Напомним, что более ранние образы, представлявшие самодержавное государство в виде мно-

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

² Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959. С. 76—77.

гослошной социальной пирамиды („Запутанное дело“) или в виде господства целого класса помещиков Сидорычей над рабами Иванушками („Глулов и глуловцы“), принципиально вернее характеризовали классовую природу самодержавия, нежели Угрюм-Бурчеев и безмолвно лежащее перед ним ниц все остальное население города Глупова»¹.

Объясняя это отступление Салтыкова-Щедрина от своих же собственных позиций, А. С. Бушмин правильно пишет: «Задача заключалась не в том, чтобы показать выгоды, приносимые самодержавием эксплуатирующим классам, а те бедствия, которые оно причиняло поработенным массам. Сатирик показывал, до каких уродливых форм может простираться монархический деспотизм в обстановке беспрекословного повиновения угнетенных масс». И далее: «Следовательно, „История одного города“ рисует картину не социологии общества, а административно-политической системы самодержавия. Для уяснения социологических воззрений писателя надо обращаться к другим произведениям»².

Каким же образом Салтыков-Щедрин художественно оправдывает свое «отступление» от исторической правды?

Ключ к загадке этого отступления заключается в следующем: его «отступление» является результатом того, что 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.

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 ху-

¹ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. С. 78.

² Там же. С. 78, 79.

дожественный 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, подкраившаяся 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 Великого². Отсюда оправдание жестокостей и насилия со стороны государственной власти. С точки зрения Кавелина, «народные массы у нас не сформировались еще, не осели; они в периоде формирования. Это какая-то этнографическая прото-

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

² См.: Кавелин К. Д. Монографии по русской истории // Собр. соч. Т. I. СПб., 1897. С. 45, 51 и др.

плазма, калужское тесто»¹. 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»².

Именно таким, без сословий и классов, без аристократии, изобразил свой Глупов 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»³.

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-Щедрину⁴.

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 сохранялось 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. Погодиным⁵.

¹ 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.

² Кавелин К. Д. Собр. соч. Т. I. С. 6.

³ Соловьев С. М. Наблюдения над историческою жизнью народов // Собр. соч., СПб., 1900. С. 1123—1124.

⁴ См.: Соловьев С. М. Мои записки для детей моих, а если можно, и для других. Пг. [Б. г.]. С. 148—174.

⁵ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: в 15-ти т. 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 общем, следовало бы сказать, что 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 ей 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 Шарно, вступившем в управление Глуповом в 1815 г., «знатные особы ходили по улицам и пели: „А moi l'rompou“ или „La Vénus aux carottes“» (382) — песенки, модные не в начале XIX в., а во время написания «Истории одного города».

При преемнике виконта дю Шарно — 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. Пылину 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».

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

«Нумер» этог они время от времени читают. Условность сказочного времени разрушена, действие как бы переносится в настоящее время, аллегоризм происшедшего 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 выходявших 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»¹. Ключевский указывал, например, что описание реформ Петра I в «Истории России» Соловьева выполнено под впечатлением реформ Александра II. Говоря о значении исторических 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 немаловажный недосмотр. Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу»².

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 слов 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 прави-

¹ Ключевский В. О. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., [Б. г.]. С. 51.

² Там же. С. 50

телей 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».

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, не зависимое 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 удается — 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 и с т о р и ю художественного времени, историю его развития — развития представлений о времени и их отражения в художественных произведениях.

ях, в истории литературы. Художественное время — важная сторона того мира, который создает писатель в своем произведении.