



БИБЛИОТЕКА
МЕЖДУНАРОДНОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО
ФОНДА

Д. С. Лихачев

РАЗВИТИЕ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
X—XVII веков





БИБЛИОТЕКА
МЕЖДУНАРОДНОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО
ФОНДА



Д. С. Лихачев

**РАЗВИТИЕ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
X-XVII веков**



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
„НАУКА“
1998

ЭПОХИ И СТИЛИ

ВВЕДЕНИЕ

В данной работе я стремлюсь дать некоторые обобщения для построения будущей теоретической истории русской литературы X—XVII вв.

Термин «теоретическая история» может вызвать возражения. Могут предположить, что все остальные истории литератур тем самым как бы объявляются «нетеоретическими». Поэтому мне нужно определить свое отношение к традиционным историям различных литератур.

Само собой разумеется, что не может быть истории литературы без теоретических обобщений. Даже само отсутствие обобщений есть в каком-то отношении обобщение — выражение своего отношения к литературному процессу. Обобщением являются и периодизация, и расположение материала по главам, и отнесение произведений к тому или иному периоду или жанру, и последовательность расположения материала, и самый отбор материала (авторов, произведений и пр.), и многое другое, без чего невозможны любые курсы, учебники и истории литератур. Однако изложение авторами своего понимания процесса развития или просто течения литературы соединяется в традиционных историях литератур с пересказом общеизвестного фактического материала, с сообщением элементарных сведений, касающихся авторов и их произведений. Такое соединение того и другого нужно в учебных целях, нужно в целях популяризации литературы и литературоведения, нужно для тех, кто хотел бы пополнить свои знания, понять авторов и произведения в исторической перспективе. Традиционные истории литературы необходимы и всегда останутся необходимыми.

Цель теоретической истории другая. У читателя предполагается некоторый необходимый минимум знаний, сведений и некоторая начитанность в древней русской литературе. Исследуется лишь характер процесса, его движущие силы, причины возникновения тех или иных явлений, особенности историко-литературно-

го движения данной страны сравнительно с движением других литератур.

Все семь веков древней русской литературы долгое время представлялись в слабо расчлененном виде. Хронология многих произведений не была установлена, особенности отдельных периодов не были выявлены. Поэтому очень часто древнерусские литературные произведения охотнее рассматривались в общих курсах древней русской литературы по жанрам, чем в хронологическом порядке.

Решительный переход к историческому рассмотрению древней русской литературы стал возможен тогда, когда успехи в изучении истории русского летописания позволили уточнить не только датировки летописей и летописных сводов, но и хронологию заключенных в них многих и многих литературных произведений. История летописания расставила отчетливые хронологические вехи.

Вот почему инициатива В. П. Адриановой-Перетц, широко включившей в историю русской литературы XI—XVII вв. русское летописание, оказалась очень плодотворной для исторического рассмотрения всего обширного семивекового литературного материала. Первые тома тринадцатитомной «Истории русской литературы», выпущенные в 1940—1948 гг., и их своеобразный предварительный конспект в первом томе учебника по истории русской литературы под общей редакцией В. А. Десницкого (М., 1941) (оба этих издания одушевлялись теоретической мыслью В. П. Адриановой-Перетц) были, по существу, первыми историями русской литературы, в которых исторический принцип оказался проведен последовательно и глубоко.

Почему же необходимо возвращаться к вопросу об историческом смысле отдельных эпох в истории русской литературы X—XVII вв.?

Как это ни странно, в истории русской литературы XI—XVII вв. яснее предстают перед нами отличия друг от друга мелких периодов, чем своеобразие и значение целых эпох. Так, например, относительно отчетливо выступают перед нами особенности XII — первой четверти XIII в. сравнительно с особенностями литературы Киевской Руси — XI в.; особенности второй половины XVI в. сравнительно с первой; особенности отдельных десятилетий XVII в., и т. д. В целом понятен и смысл перемен, происходивших в пределах десятилетий и полувеков, но характер и смысл литературных явлений, присущих более крупным периодам, выявлен гораздо менее отчетливо, и значение этих периодов не уточнено. Не случайно, что в отношении их приняты обычно не литературные характеристики, а чисто исторические.

Подходы к определению изменений в пределах десятилетий и в пределах нескольких веков принципиально различны. В первом случае на передний план выступает зависимость историко-литературных изменений от исторических событий, во втором — зависимость литературы от особенностей исторического развития в целом. Для определения первых различий необходимо наблюдение над единичными явлениями литературы, для определения вторых — широкие обобщения огромного материала и суммирование их в характеристиках эпох, основанных в значительной мере на чувстве стиля — стиля эпохи. Как бы ни были трудны определения эпох сравнительно с определением коротких периодов, их необходимо сделать даже и для того, чтобы выяснить исторический смысл изменений на коротких дистанциях.

В данной работе рассматривается историко-литературный смысл четырех эпох в их целом: эпохи стиля монументального историзма (X—XIII вв.), Предвозрождения (XIV—XV вв.), эпохи второго монументализма (XVI в.) и века перехода к литературе нового времени (XVII в.). Выделенной оказалась только проблема барокко. Почему? Это будет объяснено в соответствующих главах, но уже сейчас необходимо сказать, что, исследуя процесс, нельзя слепо следовать этому процессу и располагать весь материал в строго хронологическом порядке. Иногда корни нового явления уходят глубоко в прошлое, и тогда исследователь должен возвращаться назад. Гораздо чаще явление, ярко проявившееся в определенное время, в дальнейшем остается, как бы «застревает» в литературе и продолжает в ней жить и претерпевать различные изменения. Это связано с тем, что история культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии. Так, например, поэзия Пушкина — это не только явление той эпохи, в которую она создавалась, завершение прошлого, но и явление нашего времени, нашей культуры. То же мы можем сказать и о всех произведениях древней русской литературы — в той мере, в какой они читаются и участвуют в культурной жизни современности или являются следствием предшествующего развития. Явления культуры не имеют строгих хронологических границ.

Построение теоретической истории русской литературы требует усовершенствования самой методики исследования литературы как некоего макрообъекта. Выработка этой методики — дело будущего.

Для изучения макрообъектов в физике в последнее время создана статистическая физика. Как известно, Норберт Винер считал статистическую физику наиболее важной из наук, более важной даже, чем теория относительности или квантовая теория.

История литературы, которая должна описать эпохи и периоды, имеет дело с миллионами фактов и явлений. Она обращается не к микрообъектам, а к целым ансамблям микрообъектов. Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности. Подобно статистической физике, теоретическое, «статистическое литературоведение» будущего должно решать задачу макрохарактеристики, минуя слишком детальные описания. В теоретической истории литературы должна быть выработана методика «приближенных описаний».

Литература каждого периода — это система отдельных произведений с сильным взаимодействием традиции. Это делает изучение ее как целого особенно сложной.

Методика «статистического литературоведения» еще не создана (разумеется, «статистическое литературоведение» следует понимать не в примитивном смысле простого использования в литературоведении статистических сведений и приближенного вычисления), и поэтому в данной книге поневоле приходится иметь дело с весьма обобщенными явлениями: давать характеристику только самых крупных эпох в развитии русской литературы X—XVII вв.

Между древней русской литературой и новой существует решительное различие в темпах и типе развития.

Давно уже было обращено внимание на то, что средневековые литературы развиваются медленнее, чем литературы нового времени. Одна из причин состоит в том, что писатели и читатели не стремятся к новому как к таковому. Новое для них не является само по себе некоторой ценностью, как это типично для XIX и XX вв. Писатели и читатели нового времени ищут новизны — новизны идей, тем, способов выражения и т. д. Произведение новой литературы воспринимается его читателями во времени. Для читателя нового времени далеко не безразлично — когда создано произведение: в каком веке и в каком году, при каких обстоятельствах. Для читателя современной нам новой литературы ценность произведения возрастает, если оно появилось только что, является новинкой. Это отношение к новинкам поддерживается в новое время критикой, журналами и средствами современной быстрой информации, а также модой.

Если придерживаться распространенного деления эпох — на эпохи привычки и эпохи моды, то Древняя Русь безусловно принадлежит к эпохам привычки.

В самом деле, в средние века историческое отношение к литературе отсутствует: произведение существует само по себе, независимо от того, когда оно создано. Для средневекового читателя имеет по преимуществу значение, чему посвящено произведение и кем оно создано: какое положение занимал или занимает автор в первую очередь, насколько он авторитетен в церковном и государственном отношении. Поэтому все произведения располагаются как бы на одной плоскости — старые и новые. «Современная литература» для каждого времени в средние века — это то, что читается сейчас, старое и новое, переводное и оригинальное. Поэтому отправной точкой движения литературы вперед служат не только что появившиеся, «последние» произведения, а вся сумма литературных произведений, наличествующих в читательском обиходе. Литература не уходит вперед от самой себя — она растет, как растут плоды, питаясь соками всей уже существующей в читательском обиходе литературы. Новые редакции старых произведений участвуют в этом росте.

«Неподвижность» способов изображения соответствует вере в неподвижность и неизменяемость мира. Создание нового свидетельствовало бы о несовершенстве мира. Задача автора состоит в том, чтобы выявить в мире вечное, неизменяемое. В каузальных связях для средневекового автора просвечивает иной план, более глубокий и неизменяющийся. Художественный метод нового времени, при котором автор стремится к наглядности, конкретности и к индивидуальному, требует обновления художественных средств, их «индивидуализации». Абстрагирующий же метод средневековья, стремящийся извлечь общее, убрать индивидуальное и конкретное, не требует обновления и довольствуется общим, бывшим всегда.

Принято говорить, что средневековая литература традиционна. Под традиционностью подразумевают приверженность к старым формам и старым идеям. Но для средневековья, как я уже сказал, вообще не существует «старого» и «нового». Здесь дело в другом: в приверженности средневековой литературы к литературному этикету, к стремлению облекать содержание в приличествующие данному содержанию формы, своеобразная церемониальность литературы.

Вот почему в средние века движение вперед совершается в недрах каждого жанра в отдельности. Жанр житий развивается и вместе, и отдельно от жанра летописей, жанры ораторских произведений развиваются и вместе, и отдельно от житий и т. д. Поэтому одни жанры опережают развитие других, имеют в своем развитии индивидуальные отличия от других.

Все это необходимо учитывать при рассмотрении исторического значения тех или иных литературных эпох.

Своеобразны не только результаты развития, но и самые «законы развития», они также развиваются и меняются по мере изменения самой действительности. Нет «вечных» правил и законов, по которым развитие совершается.

Только изучая движение литературы, мы можем понять и ее национальное своеобразие.

Национальное своеобразие литературы состоит не только в неких постоянных признаках содержания и формы, отличающих ее от других национальных литератур, в неких неизменных идеях, настроениях, эмоциональном строе или моральных качествах, сопутствующих всем произведениям этой литературы.

Национальный характер — это и особенности исторического пути литературы, особенности ее развивающегося взаимоотношения с действительностью, особенности меняющегося положения литературы в обществе — ее общественной «позиции» и той роли, которую она играет в жизни общества. Следовательно, для определения национального своеобразия литературы важны не только постоянные, неизменяемые моменты, ее общая характеристика как единого целого, но и самый характер развития, характер отношений, в которые вступает литература, — не только черты, присущие литературе как таковой, но и положение ее в культуре страны, ее взаимоотношение со всеми другими сферами человеческой деятельности. Отличительные особенности исторического пути литературы многое объясняют в ее национальном своеобразии и сами являются частью этого своеобразия.

Итак, черты национального своеобразия следует искать в гораздо более широком плане, чем это принято.

Обычно черты национального своеобразия служат оценивающими и «взвешивающими» литературу моментами. Но, выявляя происхождение и объясняя черты своеобразий, мы не можем уже подвергать их отвлеченной оценке. Всякая черта имеет точный смысл в своем происхождении и в своей функции, а потому не может служить материалом для абстрактного, отвлеченного суждения о достоинстве литературы. Детерминированность этих черт исключает их из сферы общих оценок и отвлеченного морализирования. Конкретные научные оценки в истории литературы невозможны там, где недостаточно выявлены происхождение, обусловленность и функции фактов, их связь с остальным миром, где в той или иной мере предполагается индетерминированность, где факты абсо-

лютизируются и изымаются из исторического процесса и исторического объяснения.

Русская литература — часть русской истории. Она отражает русскую действительность, но и составляет одну из ее важнейших сторон. Без русской литературы невозможно представить себе русскую историю и, уж конечно, русскую культуру.

И вот на что следует при этом обратить особое внимание. Человеческая история едина. Путь каждого народа «в своем идеале» сходен с путями других народов. Он подчинен общим законам развития человеческого общества.

Историк культуры не может пройти мимо стройной и простой концепции закономерности развития мировой культуры, изложенной Н. И. Конрадом в его книге «Запад и Восток»¹ и в статье «Об эпохе Возрождения»². Согласно этой концепции, прочно связавшей развитие мировой культуры с учением о смене исторических формаций, народы, полностью прошедшие через этапы рабовладельческой формации и феодализма, имели культуру своей античности, относящуюся к рабовладельческому периоду, культуру своего средневековья, связанную с феодализмом, и эпоху Возрождения, возникшую с появлением в феодальную эпоху первых ростков капитализма. Появление культур античности, средневековья и Возрождения является, таким образом, не исторической случайностью, а исторической закономерностью, явлением «нормального» развития народов. Существенно, что каждый из этих этапов культурного развития имеет свои крупные культурные завоевания, и нет никаких оснований неравно расценивать их, принижать одни и выдвигать значение других. Отнесение тех или иных эпох к Возрождению не является актом их оценки.

Вот что, например, пишет Н. И. Конрад о культуре средневековья в Европе: «Марксистская историческая наука показывает, что переход от рабовладельческой формации к феодализму в то историческое время имел глубоко прогрессивное значение. Это обстоятельство заставляет отнести к „средним векам“ иначе, чем относились к ним гуманисты. Отношение это было, как известно, отрицательным. Гуманисты видели в средних веках „время тьмы и невежества“, из которого, как им казалось, могло вывести человечество обращение к лучезарной „древности“. Мы же не можем не видеть в наступлении „средних веков“ шаг вперед, а

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966. Изд. 2-е. М., 1972.

² Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.

не назад. Парфенон, храмы Эллары и Аджанты — великие создания человеческого гения, но не менее великими созданиями человеческого гения являются и Миланский собор, Альгамбра, храм Хорюдзи в Японии»¹.

Идея наличия Возрождения в той или иной стране, в том или ином веке высказывалась в науке неоднократно. Писали о Возрождении в Грузии, Армении, Малой Азии, у южных и западных славян, у венгров и пр.² Принципиально важная сторона концепции Н. И. Конрада, почему-то не принимающаяся во внимание его критиками, состоит в том, что мировое Возрождение является лишь частью более широкой картины мирового исторического процесса, в которой занимают свое место мировая античность и мировое средневековье. Античность, средневековье и Возрождение являются единой цепью культурных типов, связанной не только со сменой формаций, но и с законами развития культуры, при которых Возрождение наступает как обращение к античности, перекидывая мост к древности через промежуточный культурный тип — средневековье.

Разумеется, далеко не все народы имели у себя каждый из трех этапов в развитии культуры. Не все народы прошли, например, через рабовладельческую формацию или через все этапы феодализма. Народами, которые полностью прошли через этапы рабовладельческого строя и феодализма, Н. И. Конрад считает греков, итальянцев, персов, индийцев, китайцев³. При этом Н. И. Конрад утверждает, что даже у этих народов культурные явления античности, средневековья и Возрождения имеют свои специфические черты в каждом отдельном случае. Говоря о китайском и среднеазиатском Возрождении, Н. И. Конрад подчеркивает: «Разумеется, ни в коем случае нельзя полностью отождествлять все эти явления. Если условно именовать их „возрождением“, то и „танское возрождение“, и „среднеазиатское возрождение“ имеют свои глубоко специфические черты, отличающие их друг от друга и каждое из них от „европейского возрождения“. Но вправе ли мы видеть только эти отличия, не обращая внимания на сходства, тем более что эти сходства лежат в историческом существе явлений?»⁴

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. Изд. 2-е. С. 84.

² Литература по различным «Возрождениям» на Востоке и в Европе довольно обширна и, в общем, хорошо известна. В основном она перечислена в статье Н. И. Конрада «Об эпохе Возрождения» (Запад и Восток, С. 240—242; Изд. 2-е. С. 208—209).

³ Конрад Н. И. Запад и Восток. С. 36. Изд. 2-е. С. 32.

⁴ Там же. С. 95. Изд. 2-е. С. 82.

Единство мирового развития культуры выражается, в частности, в том, что народы в случае пропуска у себя того или иного «закономерного» этапа развития культуры могут ускоренно проходить свое развитие, используя опыт соседних народов. При этом, как пишет Н. И. Конрад, имеет место «как бы „равнение“ отстающих (культур. — Д. Л.) на передовые, а не механическое перенесение общественных форм передового государства в отстающее»¹.

Н. И. Конрад поставил вопрос «о формах и уровнях эпохи Возрождения в отдельных странах»², о типологических сходствах и различных отдельных Возрождений, о положении каждого из Возрождений в мировом историческом процессе. Одна из самых важных задач этой книги — усиленная попытка ответить на этот вопрос для России, в которой Возрождение только готовилось, но в силу ряда обстоятельств не осуществилось, приобретя длительный и «разлитой» характер, перенеся часть из своих проблем в литературу нового времени — XVIII века в частности.

Итак, изучая и выявляя своеобразие русской литературы на всем пути ее развития, необходимо не только сравнивать ее с другими литературами, но и учитывать существование «нормального» исторического развития стран и народов.

Для характеристики эпохи имеет огромное значение характеристика господствующего в эту эпоху стиля. Я понимаю под господствующим стилем не только стиль языка, стиль в узколитературном или языковом смысле, но и стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова. Когда мы говорим о «стиле эпохи», то понятие это включает в себя как входящее и подчиненное явление также и стиль литературный; литературный же стиль имеет не только в своем составе стиль языка литературы, но и весь стиль отражения мира: стиль описания человека, понимания его внутренних и внешних свойств, его поведения, стиль отношения к общественным явлениям — их видения и близкого этому видению отражения в литературе действительности, стиль понимания природы и отношения к природе.

Но характеристика стиля в широком смысле этого слова требует особых средств искусствоведческого описания, не вяжущихся с типом рассуждений и изложения, принятого в данной книге. Это особая задача. Попытки ее разрешения сделаны мною в другой

¹ Там же. С. 35. Изд. 2-е. С. 31.

² Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения. С. 45.

кусстве и литературе XVII в., однако направление барокко, может быть, самое важное на стадии перехода к литературе нового времени. Обращение к барокко заставило меня обсудить в самой краткой и предварительной форме характер развития стилей вообще. Из других явлений XVII в. я беру только одно — развитие личностного начала в литературе, — явление чрезвычайно важное в связи с проблемой «заторможенного Возрождения» — основного ключа к пониманию особенностей историко-литературного процесса Древней Руси.

Неудачей эпохи Возрождения в русской литературе не были сняты самые проблемы Возрождения. Они должны были быть все равно решены и решались в русской литературе — медленнее, но упорнее, мучительнее и потому в более острой форме, длительнее, а потому разнообразнее и глубже. Проблема Возрождения оказалась актуальной для русской литературы на протяжении нескольких веков, а тема ценности человеческой личности и гуманизма — темой типично национальной и общественно ценной для всего ее сложного и многотрудного пути.

Глава 1

СЛОЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Исторические условия появления феодальной культуры на Руси

Как показал Б. Д. Греков, Русь, как и некоторые другие народы Европы, миновала рабовладельческую формацию (этот огромной важности исторический факт не был до сих пор достаточно осмыслен историками русской культуры и историками русской литературы в частности). Поэтому Русь не знала античной стадии культуры.

Непосредственно от общинно-патриархальной формации восточные славяне перешли к феодализму. Этот переход совершился необыкновенно быстро на огромной территории, населенной различными восточнославянскими племенами и различными угрофинскими народностями.

Отсутствие той или иной стадии в историческом развитии требует своей «компенсации», восполнения. Помощь обычно приходит от идеологии, от культуры, черпающих при этих обстоятельствах свои силы в опыте соседних народов.

Появление литературы, и при этом литературы для своего времени высокосовершенной, могло произойти только благодаря культурной помощи соседних стран — Византии и Болгарии. При этом следует подчеркнуть особое значение культурного опыта Болгарии.

Регулярная письменность и литература в Болгарии явились на столетие раньше в сходных условиях: Болгария также не знала в основном рабовладельческой формации и усвоила культурный опыт той же Византии. Разумеется, я имею в виду не территорию Болгарии, где различные народы сменяли друг друга и где рабовладельческая формация существовала, а страну, населенную болгарами, у которых рабства не было, как и на Руси.

Болгария совершила усвоение византийской культуры в обстоятельствах, близких тем, которые создались затем на Руси при усвоении ею византийской и болгарской культуры: Русь получила византийский культурный опыт не только в его непосредственном

состоянии, но и в «адаптированном» Болгарией виде, приспособленном к нуждам феодализирующегося общества, на стадии его перехода к феодализму, непосредственно к средневековью¹, минуя рабовладельческую формацию, минуя античность.

При этом следует отметить и еще одно обстоятельство. Средние века наступили в Византии, как и в Италии, значительно ранее, чем у славян. X век в Византии — это век уже зрелого средневековья, век вполне сложившейся средневековой культуры. К этой зрелой культуре средневековья была приобщена Болгария, а затем непосредственно от Византии и через Болгарию, в ее болгарском национальном облики, — и Русь.

Разумеется, это приобщение Руси к культуре сложившегося средневековья не могло быть полным, не могло сохранить тот же высокий уровень и ту же глубину, что и в Византии, но тем не менее зрелость той культуры средневековья, которая пришла к нам на Русь, сыграла свою роль. Сложившиеся, точно определившиеся формы культуры легче воздействуют и легче усваиваются, чем формы начальные и еще не кристаллизовавшиеся. Жесткость и «ребра жесткости» нужны для переноса, воздействия и проникновения.

Явления литературной трансплантации

Взаимоотношения литератур между собой обычно рассматриваются только в трех отношениях: в отношении общности и родства происхождения, в отношении влияния одной литературы на другую и в отношении типологических сходств и различий между ними. Тем самым круг вопросов, подлежащих исследованию, не только ограничен, но и весьма неточно ориентирован.

В самом деле. Под общностью происхождения и родством литератур по большей части имеют в виду общность происхождения и родство не самих литератур, а народов, которые эти литературы создали; под понятие же «влияния», как это мы увидим в дальнейшем, подводятся порой самые различные явления. Что же касается традиций и типологических сходств, то и здесь не выработаны еще основные понятия и не произведена точная систематизация входящих сюда явлений.

Остановимся прежде всего на вопросе о влияниях в средневековых литературах. Взаимодействие литератур — явление, свойственное всем ступеням их развития. В этом взаимодействии вырастают своеобразные черты литератур, и в этом же взаимодействии эти черты могут постепенно стираться и отмирать.

Различные влияния одной литературы на другую — одно из проявлений жизни литератур. Литературы живут, взаимодействуя,

¹ Общая проблема пропуска в культуре стадии «древности» поднята Н. И. Конрадом в книге «Запад и Восток» и развита в его статье «О всемирной литературе в средние века» (Вопросы литературы. 1972. № 8. С. 92—104).

состоянии, но и в «адаптированном» Болгарией виде, приспособленном к нуждам феодализирующегося общества, на стадии его перехода к феодализму, непосредственно к средневековью¹, минуя рабовладельческую формацию, минуя античность.

При этом следует отметить и еще одно обстоятельство. Средние века наступили в Византии, как и в Италии, значительно ранее, чем у славян. X век в Византии — это век уже зрелого средневековья, век вполне сложившейся средневековой культуры. К этой зрелой культуре средневековья была приобщена Болгария, а затем непосредственно от Византии и через Болгарию, в ее болгарском национальном облики, — и Русь.

Разумеется, это приобщение Руси к культуре сложившегося средневековья не могло быть полным, не могло сохранить тот же высокий уровень и ту же глубину, что и в Византии, но тем не менее зрелость той культуры средневековья, которая пришла к нам на Русь, сыграла свою роль. Сложившиеся, точно определившиеся формы культуры легче воздействуют и легче усваиваются, чем формы начальные и еще не кристаллизовавшиеся. Жесткость и «ребра жесткости» нужны для переноса, воздействия и проникновения.

Явления литературной трансплантации

Взаимоотношения литератур между собой обычно рассматриваются только в трех отношениях: в отношении общности и родства происхождения, в отношении влияния одной литературы на другую и в отношении типологических сходств и различий между ними. Тем самым круг вопросов, подлежащих исследованию, не только ограничен, но и весьма неточно ориентирован.

В самом деле. Под общностью происхождения и родством литератур по большей части имеют в виду общность происхождения и родство не самих литератур, а народов, которые эти литературы создали; под понятие же «влияния», как это мы увидим в дальнейшем, подводятся порой самые различные явления. Что же касается традиций и типологических сходств, то и здесь не выработаны еще основные понятия и не произведена точная систематизация входящих сюда явлений.

Остановимся прежде всего на вопросе о влияниях в средневековых литературах. Взаимодействие литератур — явление, свойственное всем ступеням их развития. В этом взаимодействии вызревают своеобразные черты литератур, и в этом же взаимодействии эти черты могут постепенно стираться и отмирать.

Различные влияния одной литературы на другую — одно из проявлений жизни литератур. Литературы живут, взаимодействуя,

¹ Общая проблема пропуска в культуре стадии «древности» поднята Н. И. Конрадом в книге «Запад и Восток» и развита в его статье «О всемирной литературе в средние века» (Вопросы литературы. 1972. № 8. С. 92—104).

и формы этого взаимодействия бесконечно разнообразны. При этом типы взаимодействия литератур являются частью их структуры: той структуры, в которую они входят, и той структуры, которую они развивают внутри самих себя.

Древнеславянские литературы в IX—XIII вв., как и всякие иные литературы, складывались при участии других литератур.

В последние годы появилось довольно много работ, характеризующих переводную литературу Древней Руси, литературные взаимоотношения Руси со славянскими странами, устанавливающих периодизацию византийского и южнославянского влияния в Древней Руси. Я имею в виду работы В. Велчева, Б. Ангелова, Д. Петкановой-Тотевой, Н. А. Мещерского, Н. К. Гудзия, И. П. Еремина, В. А. Мошина, В. П. Адриановой-Перетц, В. Д. Кузьминой, П. Динкова и др.

В каждой из этих работ есть стремление не только устанавливать факты, но и обобщать их — создавать общую картину литературных взаимоотношений стран православного Юго-Востока и Востока Европы. Но проблема определения самого типа влияния иноязычных литератур на славянские и взаимовлияния славянских литератур в широком плане не поставлена.

Влияния одной литературы на другую могут быть различных типов. Типы влияний в литературах тесно связаны с типами влияний культур в целом. Литературные влияния — лишь часть влияний культур друг на друга. Это особенно относится к литературам средневековым. Типы влияний в литературах повторяют типы влияний общекультурных.

Культурные влияния могут осуществляться в различных областях и различными путями с разной степенью проникновения в глубь и в суть культуры. Один тип влияний испытывают культуры на начальных этапах своего развития, другой — на зрелых. Влияние может захватывать только материальную культуру или и духовную тоже. Оно может распространяться путем непосредственных бытовых контактов населения — там, где они соседят, а также путями торговли, завоевания, общения религиозного, книжного и т. д. Обмен культурными ценностями на начальных этапах жизни народов совершается на «коротких расстояниях»; в дальнейшем, с развитием высокой духовной культуры, расстояния начинают играть все меньшую роль, и культурные связи преодолевают огромные пространства, переносятся через промежуточные государства и разделяющие народы моря и страны. Наконец, влияние может быть односторонним и обоюдосторонним, а в последнем случае встречное влияние может быть другого характера, чем влияние основное.

Рассмотрим в качестве примера влияния, которые действовали в древнерусской культуре.

Влияния, испытанные древнерусской культурой на начальных этапах ее формирования, были также различны по своему типу, хотя они и были одновременны.

Могут быть отмечены пять основных направлений культурных влияний на восточных славян, и каждое было не похоже на другое.

Одно из влияний шло с Юга — от Византии. Оно не явилось внезапно, а было развитием тысячелетних связей с северочерноморской греческой культурой на Восточно-Европейской равнине. С конца X в. это влияние удвоилось влиянием болгарским. То и другое шли рука об руку и часто, в отдельных своих проявлениях, были неразделимы и даже неразличимы.

Другое влияние было гораздо менее длительным и шло со скандинавского Севера. Со стороны юго-восточных степей давало себя знать воздействие степных народов, с Запада — влияние западных славян и германских народов, которое было более разнообразно, пестро и сравнительно более высоко по своему типу, чем влияние с Севера и с Юго-Востока.

В самом деле, влияние финнов и степных народов на Русь было слабым и в основном по своему типу очень архаичным. При этом культурное общение со степными народами и финнами было обоюдосторонним и в основном мирным. Оно не принимало сложных форм и не поднималось до высокого уровня духовного общения, было прежде всего бытовым, «неосознанным» и не встречало идейного сопротивления, хотя и имело серьезные различия в областях, которые оно охватывало.

Чтобы был ясен самый факт существования разных типов влияний, кратко остановлюсь на различиях между влиянием византийским и скандинавским. Византийское влияние поднималось до сравнительно совершенных форм общения высокоразвитых духовных культур. На Русь влияла византийская литература, изобразительное искусство, архитектура, прикладное искусство, политическая мысль, естественнонаучные воззрения и, конечно, богословие. На Русь была перенесена церковная организация; русское государство подражало наиболее высоким формам государственной организации Византии; Русь частично воспринимала придворный этикет и отдельные формы управления.

Другим было влияние Скандинавии. Оно было по своему типу ближе к влиянию на Русь степных народов, чем к влиянию Византии, хотя и отличалось все же от влияния степных народов, выходило за пределы бытового общения. Помимо материальной культуры, оно сказалось в военном деле, в государственной жизни и в экономике. Но во всех этих областях оно было более поверхностным и менее определенным, чем влияние Византии.

Покажу различие влияний византийского и скандинавского на одном чисто литературном примере. В древнейшей из дошедших до нашего времени русских летописей — «Повести временных лет» — представлен и византийский слой источников, и скандинавский. Византийский слой — это прежде всего тщательно, точно и художественно выполненные переводы отрывков из византийских исторических сочинений: хроник и житий святых в первую очередь. Эти отрывки свидетельствуют о сложных историчес-

ких идеях и о широком охвате мировой истории, ставшей через них доступной русскому читателю. Совсем другой характер носят скандинавские источники той же летописи — так называемые «варяжские предания». Несмотря на то что они были подвергнуты обстоятельному исследованию в ряде работ А. Стендер-Петерсоном¹ и Е. А. Рыдзевской², стоявших на различных позициях, многое в них остается неясным и спорным; их скандинавские источники по большей части неизвестны; в некоторых случаях трудно определить, возникли ли эти скандинавские источники в самой Скандинавии или в варяжской среде на Руси; в ряде случаев их скандинавское происхождение вообще может быть оспорено. Такая неопределенность вызвана их фольклорной аморфностью. Несмотря на высокие художественные достоинства сюжетов «варяжских преданий», они относятся, с точки зрения заключенных в них исторических представлений, к совершенно другой, более архаичной стадии исторического сознания, хотя фактически одновременны в «Повести» с византийскими источниками.

Скандинавский слой «Повести» архаичен. Напротив, византийский слой стоит на уровне современной «Повести» европейской культуры. Между скандинавским влиянием и византийским такое же стадияльное различие, как между фольклором и литературой.

Следует сделать и еще некоторые общие замечания. Ход развития исторической науки ведет нас ко все большему и большему признанию роли внутренних законов в развитии страны, ее государства и культуры. Иностранные влияния оказываются действительными только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны. Прогресс исторической науки заставляет нас все внимательнее относиться к внутреннему смыслу событий. При этом внешние воздействия постепенно раскрываются перед нами в их глубоком, органическом значении. Внешние воздействия, роль которых отнюдь нельзя преуменьшать, оказываются явлениями внутренней жизни стран и народов.

Разумеется, внутренние потребности страны могли удовлетворяться как изнутри, так и извне. Византийское влияние проводилось и представителями местной культуры, и самими греками, которые одновременно шли навстречу потребностям славянских

¹ Stender-Petersen A. 1) Die Varägersage als Quelle der altrussischen Chronik. Köbenhavn, 1934; 2) Varangica. Aarhus, 1953; 3) Das Problem der ältesten byzantinisch-nordisch-slavischen Beziehungen // Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche. Firenze, 1955. Vol. 3; 4) Varägersprgsmålet // Viking. Oslo, 1959. Bd XXIII, и др.

² Рыдзевская Е. А. К варяжскому вопросу // Изв. АН СССР. VII серия, Отд. общ. наук. 1934. № 8. В Петербургском отделении Архива Института археологии АН СССР имеется рукопись незаконченной работы Е. А. Рыдзевской (Е. А. Рыдзевская погибла во время блокады Ленинграда) «Варяжские предания Начальной русской летописи» (около десяти авторских листов).

стран и самой Византии (в тех, конечно, случаях, когда они совпадали). Нельзя поэтому думать, что местные черты существовали только в искусстве местных мастеров: приезжие мастера-греки также могли вносить в свое искусство местные черты под влиянием требований, которые к ним предъявлялись в той стране, где они работали. То же самое нужно сказать и о переводчиках: они могли быть и местными (и по большей части такими и были, поскольку переводы требовали превосходного знания языка, на который переводы делались), но не исключена возможность существования переводчиков-греков.

Наконец, следует отметить, что отношения влияющей и испытываемой влияние сторон могли быть весьма сложными. Активное отношение той страны, на которую влияли, могло сопровождаться и частичными проявлениями неприязни, стремлением освободиться от этого влияния, борьбой за свою независимость. Так, русская летопись дважды называет греков «льстивыми» (лживыми), митрополит киевский Иларион оспаривает в своей знаменитой проповеди «О Законе и Благодати» превосходство греческой церкви над русской и т. д.

Внутренние потребности, которые вызвали византийское влияние в IX—XI вв., сказываются сильнее и определеннее в переносе целого, чем в переносе отдельных элементов культуры, ее единичных проявлений. Создание той или иной рукописи памятника, того или иного перевода, переделки, свода исторических или природоведческих сочинений может быть вызвано случайными причинами: переездом того или иного лица, частными потребностями монастыря, индивидуальными склонностями заказчика и писца, но в явлениях массового характера, повторяющихся, связанных друг с другом, всегда сказываются общие потребности, потребности общества, а не отдельных лиц, потребности закона, а не «благодати», потребности необходимости, а не свободы.

Дело, однако, не только в том, что существуют разные типы влияния: не все явления византийского воздействия на Русь могут быть вообще подведены под термин «влияние». Можем ли мы говорить, что византийская религия «повлияла» на русскую, что византийское православие оказало «влияние» на русское язычество? Конечно, нет! Византийское христианство не просто «повлияло» на религиозную жизнь русских — оно было перенесено на Русь. Оно не изменило, не преобразовало язычества — оно его заменило и в конечном счете уничтожило как институт. Можем ли мы также говорить о том, что византийская литература «повлияла» на русскую литературу в начальном этапе ее формирования? Дело было несомненно сложнее. Византийская литература не могла повлиять на русскую литературу, так как последней попросту не было. Был фольклор, была высокая культура устной ораторской речи, но письменных произведений до появления у нас перево-

дных произведений вообще не было. Влияние начинается позднее, когда перенос уже совершился и когда литература уже существовала, развивалась.

Недостаточность термина «влияние» может быть показана и на ряде других областей византийского воздействия. Во многих случаях поэтому правильнее говорить не о «влиянии» отдельных культурных явлений Византии, а о переносе этих явлений. Перенос этот был, однако, весьма своеобразен. Он не был механическим, и им не заканчивалась жизнь явления. На новой почве перенесенное явление продолжало жить, развиваться, приобретало местные черты: начиналось действие фактора свободы и «благодати» (в том смысле, который придавал ей Иларион).

Поясню это на примере переводных произведений. Перенос литературного произведения в средние века был связан с продолжением его литературной истории, с появлением новых редакций, иногда с приспособлением его к местным, национальным условиям. Византийское произведение в результате этого оказывалось в известной мере произведением местной, национальной литературы.

Конечно, не все переводные произведения изменялись в равной степени. Не менялись или менялись сравнительно незначительно сочинения церковно-канонические, богослужебные, освященные строго установленными и устойчивыми формами церковной жизни. От переводчиков и переписчиков требовалась особая точность (ἀκρίβεια) в отношении памятников патристической литературы, литургических, церковно-канонических. Текст этих памятников менялся сравнительно мало. Произведения повествовательные и исторические изменялись в гораздо большей степени. Кроме того, существовали переводные произведения, связь которых с византийским оригиналом постоянно осознавалась и текст которых поэтому изменялся на славянской почве не только под воздействием местных условий, но и в результате новых обращений переписчиков к византийскому оригиналу. В. А. Мошин прекрасно показал такого рода изменения текста на примере славянского перевода Синодика¹. Значительно раньше это же было продемонстрировано В. П. Адриановой-Перетц на примере «Жития Алексея Человека Божия»².

Все изложенное позволяет выделить категорию явлений культурного воздействия Византии, в которых мы должны видеть не проявления влияния, а проявления трансплантации византийской культуры на славянскую почву. Памятники «пересаживаются», трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке.

¹ Мошин В. А. Сербская редакция Синодика в нецелю православия. Анализ текстов // ВВ. Т. XVI. М., 1960.

² Адрианова В. П. Житие Алексея Человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917.

Не только отдельные произведения, но целые культурные пласты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности: изменялись, приспосабливались, приобретали местные черты, наполнялись новым содержанием и развивали новые формы. Их жизнь мало чем отличалась от жизни местных произведений — разве только своею большею сложностью в связи со вторичными воздействиями греческих оригиналов.

Трансплантация была возможна потому, что большинство культурных явлений и произведений русского средневековья не имело окончательного вида. Памятник жил в каждую эпоху, принимая новые формы и наполняясь новым содержанием¹.

Показатель нового времени — появление иных тенденций в жизни старых произведений. В новое время старое произведение оберегается от изменений. Оно консервируется, а порой и «реставрируется», если оно все же подверглось каким-то изменениям. Работа ренессансных филологов, стремящихся к восстановлению первоначального вида памятника, — показатель появления исторического сознания нового времени. В России этому в известной мере соответствует появление «исправления книг» сперва в конце XIV и в XV в., а затем в XVI и XVII вв.

Стремление сохранить культуру в старых формах или даже восстановить эти старые формы, реконструировать их — явление нового времени, нового исторического сознания. Напротив, продолжение жизни старой культуры в новых формах, трансплантация культуры — явление типичное для средневековья. Трансплантация позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она ведет к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важно для образования и формирования новых культур: признак их «молодости» и жизнеспособности.

Культурное воздействие Византии в славянских странах проявлялось в формах трансплантации византийской культуры и ее отдельных памятников и явлений. Влияние в общем — это явление, как мы уже сказали, более позднее. Оно представляет собою воздействие, приводящее к изменению уже сложившихся форм и содержания. Влиянию предшествует и затем сопровождает его трансплантация.

Из изложенного ясно: нельзя механически и жестко делить древнерусскую литературу (а с ней вместе и другие древнеславянские литературы) на «оригинальную» и «переводную». Это деление годилось бы для литератур нового времени с их устоявшимися текстами. В древнеславянских же литературах дело было сложнее. Так называемая переводная литература была органической частью национальных литератур; она не имела четких границ, отделяющих ее от литературы оригинальной. Переводчики и писцы по

¹ См.: Лихачев Д. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. М.; Л., 1962. С. 53—94. Изд. 2-е. Л., 1983.

большой части были соавторами и соредакторами текста. Текст переводных произведений жил так же, как и текст оригинальных. Вместе с тем он сложно соотносился с оригиналом, с которого был сделан перевод. Переводной памятник участвовал в общем развитии литературы, которая его приютила, реагируя на изменения идеологии и литературных вкусов новой среды.

К тому же сама оригинальная литература вследствие ограниченности средневековых представлений об авторской собственности включала в себя элементы переводных памятников, трансформацию идей, образов и представлений, заимствованных из инонациональных литератур.

Отсутствие четких границ между литературами оригинальной и «переводной» (мы ставим это слово в кавычки, чтобы показать условность этого термина) объяснялось также, как мы увидим в дальнейшем, «ансамблевым строением» большинства произведений литературы, где могли соединяться и оригинальные, и «переводные» части.

Традиционное деление древнеславянских литератур на две главные части — оригинальную и переводную — произведено с нашей современной точки зрения и модернизирует средневековую литературу. Что же касается внутренних свойств самого литературного материала, то в древнеславянских литературах более важны были, может быть, некоторые другие принципы выделения отдельных разделов литературы, к одному из которых мы сейчас и обратимся.

Древнеславянская литература-посредница и славянская «рецензия» (редакция) Византийской культуры

К явлению трансплантации близко примыкает еще одно явление, на которое мы должны обратить внимание, изучая общие формы византийского влияния. Это образование некоторой общей для всех стран южного и восточного славянства литературы-посредницы. Термин «литература-посредница» не нов в литературоведении. Обычно под литературой-посредницей понимают национальную литературу, которая передает другой национальной литературе в своих переводах и обработках памятники третьей национальной литературы. Я предлагаю распространить этот термин и на те наднациональные литературы, которые существовали на священно-ученых языках средневековья: латинском, церковнославянском, арабском, санскрите и пр. Эти литературы создавались во многих странах, были общим достоянием этих стран, служили их литературному общению. При этом их литературное посредничество — не их побочная функция, а основная. Произведения, написанные на том или ином из священных и ученых языков, входили в единый фонд памятников объединяемых этими языками стран и участвовали в создании литератур на национальных языках. Это были

общие литературы ряда стран, имевшие исключительно важное межнациональное значение.

Из сказанного видно, что понятие «литература-посредница» для средневековья несколько особое. Это не только литература, «пропускающая через себя» отдельные литературные произведения других литератур, — это литература, создающая особый межнациональный фонд памятников, существующая одновременно на национальных территориях ряда стран как единое развивающееся целое. Она не столько «переносит» чужие произведения, сколько создает собственный литературный фонд на основе чужих. Ее произведения составляют органическое целое, существующее одновременно в ряде стран, объединяющее эти страны.

Именно такая наднациональная единая литература-посредница существовала у южных и восточных славян. Она обладала своим наднациональным церковнославянским языком, общим для всех южнославянских и восточнославянских литератур фондом памятников и единой литературной судьбой, единым литературным развитием. И это не означает, что у литературы-посредницы не было своего собственного национального назначения.

Основу этой великой литературы-посредницы составляла древнеболгарская литература. Древнеболгарская литература достигла высокого развития раньше, чем литературы других славянских стран. Она была на столетие древнее литературы русской. Но не это само по себе определило ведущее значение древнеболгарской литературы. Само сравнительно раннее появление древнеболгарской литературы было результатом высокого общественного развития Болгарии в IX и X вв. Быстрые успехи Болгарии в области социальной и связанная с этим ранняя христианизация страны позволили болгарской литературе усвоить из византийской литературы сравнительно сложные произведения и развить собственную оригинальную письменность — деловую, богословскую, «естественно-научную» и пр. Именно эта древнеболгарская литература стала основой литературы-посредницы. Однако, несмотря на огромное значение древнеболгарской литературы для литературы-посредницы, ту и другую нельзя отождествлять, так как литература-посредница в процессе своего существования и развития постоянно пополнялась переводами и оригинальными произведениями, созданными у западных славян, в Сербии и на Руси, часть же связанных с местными темами древнеболгарских произведений, существование которых мы можем предполагать, в состав литературы-посредницы не вошла вообще.

Обратимся к составу литературы-посредницы первых двух с половиной веков существования древнерусской литературы — второй половины X—XIII в.¹

¹ Предлагаю считать началом древнерусской литературы не XI век, как это обычно делается, а X век, когда уже несомненно существовали переводные памятники, необходимые в церковной жизни.

Общий для всех южных и восточных славян фонд памятников отличался своеобразием. Он не был уменьшенным повторением византийской литературы.

Основной фонд этой литературы складывался, однако, из переводных памятников. Важно поэтому в первую очередь охарактеризовать эту переводную литературу. Попытка такой характеристики сделана И. П. Ереминым для Киевской Руси. И. П. Еремин обратил внимание на то, что в своем составе переводная литература Древней Руси не соответствовала составу византийской литературы того же времени. Следуя К. Крумбахеру, И. П. Еремин так характеризует византийскую литературу XI—XII вв.: «Возрождается интерес к античности — античной философии, античной художественной прозе и поэзии. В области историографии — ведущей отрасли византийской литературы — даже в языке, в стилистике сказывается подражание древним образцам ($\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\nu\ \alpha\rho\chi\alpha\acute{\iota}\omega\nu$); одни историки следуют Фукидиду и Полибию, другие — Геродоту и Ксенофону. Возникает светская сатира в манере диалогов Лукиана из Самосаты («Тимарион»). В поэзии начинают культивироваться античные жанры и метрические размеры. Дальнейшее развитие получает и в стихах, и в прозе любовный роман. Не только светские, но и церковные авторы (Евстафий Фессалоникийский и др.) деятельно занимаются комментированием древних поэтов и драматургов — Гомера, Гесиода, Пиндара, Аристофана, Менандра. В Константинополе — крупнейшем центре византийской философской и богословской мысли — предметом тщательного изучения наряду с отцами церкви становятся Аристотель и Платон. В эпоху окончательного разделения церквей, восточной и западной, в новый этап своего развития вступает и церковная литература — экзегеза, полемика и пр. Рядом с „книжной“ литературой с конца XI в. начинает формироваться литература демократическая на народном ($\gamma\lambda\omicron\sigma\sigma\alpha\ \delta\eta\mu\omicron\delta\eta\varsigma$) разговорном языке. Этот широкий размах общественно-литературного движения в Византии XI—XII вв. для древней Руси того же времени прошел, однако, бесследно. Ни один из более или менее заметных византийских авторов этой эпохи переведен не был, даже самый выдающийся из них — Михаил Пселл (1018—1078), богослов и философ, историк и филолог, оратор и поэт. „Житие Андрея Юродивого“ анонимного автора X—XI вв. и „Толкования на слова Григория Назианзина“ Никиты Ираклийского — экзегета второй половины XI в. — вот, кажется, и все, что знал древнерусский читатель XI—XII вв. о современной ему византийской литературе»¹.

И. П. Еремин утверждал: «Доступный нам материал свидетельствует, что древней Руси XI—XII вв. современная ей византийская литература была совсем не известна или почти не известна».

¹ Еремин И. П. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературе IX—XII вв. // V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). Доклады советской делегации. М., 1963.

Отсутствие активного интереса к современной византийской литературе в Болгарии и на Руси в IX—XII вв. И. П. Еремин объяснял тем, что «знакомство» с нею требовало осведомленности, которой еще «недоставало» в древнерусском и древнеболгарском обществе.

Далее И. П. Еремин писал: «Даже беглый обзор переводной литературы показывает, что болгарские и древнерусские книжники этого времени, отбирая для перевода материал, ориентировались преимущественно на авторов IV—VI вв., на классиков греческой церковной литературы».

Затем И. П. Еремин спрашивал: как назвать ту «литературную продукцию» II—VI вв., которая стала предметом особого внимания болгарских и древнерусских книжников: «ранневизантийской» или «древнехристианской»? Современную этим переводам византийскую книжность И. П. Еремин рассматривает как посредницу, через которую «на Русь и в Болгарию периодически вливались все новые и новые памятники классического наследия раннехристианской письменности».

Концепция И. П. Еремина не лишена полемических заострений и некоторых упрощений. Он предполагает, что все переводчики — в какой бы стране они ни работали — сознательно и единомысленно ограничивали себя только древнехристианской письменностью.

И. П. Еремин писал, что «болгарские и древнерусские книжники, отбирая материал для перевода, обходили современников сознательно, по каким-то соображениям принципиального характера. Каким же? Ответить на этот вопрос, — утверждает И. П. Еремин, — нетрудно... Начинать надо было не с конца, а с начала. Надо было обращаться к „первоисточникам“, шаг за шагом освоить долгий путь, византийской литературой давно пройденный»¹. Иными словами, И. П. Еремин предполагает у переводчиков сложные представления о стадильности в развитии культуры и единую для всех переводчиков сознательную концепцию, согласно которой стадильное развитие византийской литературы должно было быть повторено славянскими литературами. Первые произведения византийской литературы («древневизантийской» или «раннехристианской») И. П. Еремин считает более простыми и более приспособленными для восприятия славянскими читателями.

При всей важности наблюдений И. П. Еремина объяснение его мне представляется не совсем правильным. Я не думаю, что сочинения Иоанна Златоуста, Григория Назианзина, Василия Великого и его брата Григория Нисского, Афанасия Александрийского, Кирилла Иерусалимского, Елифания Кипрского, Исидора Пелусиота, Исихия Иерусалимского, Кирилла Скифопольского и других были значительно более просты для понимания, чем сочинения авторов IX—XII вв. Не думаю, что, выбирая их для переводов, славянские книжники сознательно учитывали их специфичность

¹ Еремин И. П. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв.

для начала литературного развития и предполагали необходимость повторять путь развития византийской литературы.

Преобладание в составе переводной литературы произведений «древнехристианских» или «ранневизантийских» должно быть объяснено, как мне представляется, вовсе не тем, что современная переводам византийская литература была малодоступна новообращенным народам. Объяснение лежит в том, что переводились в первую очередь произведения канонические и церковно-авторитетные, без которых не могла существовать церковная жизнь. А это были по преимуществу памятники ранние. К ним добавлялись сочинения общемировоззренческого характера — по всемирной истории и природоведческие: хроники Георгия Амартола и Иоанна Малалы, «Христианская топография» Косьмы Индикоплова, «Шестоднев», многие апокрифы, патерики, сборники изречений и т. д. На основе византийской литературы составлялись сочинения компилятивного характера, составлялись сочинения, необходимые в условиях новой, христианской культуры славян. Нельзя при этом сказать, чтобы вся эта создаваемая в славянских странах литература была совсем чужда современной ей византийской литературе. Отметим, например, что сочинения Климента Охридского отличались сложными особенностями поздневизантийского ораторского стиля.

Более правильной, чем у И. П. Еремина, и в известной мере более полной является характеристика славянской переводной литературы, сделанная И. Дуйчевым на XII Международном конгрессе византинистов в Охриде (1961 г.). В своем сообщении И. Дуйчев дал развернутую картину всей переводной литературы южного и восточного славянства, не отделяя, впрочем, ту часть переводной литературы, которая была общей для всех южных и восточных славян, от переводов, которые вошли только в одну из славянских литератур. Так же как и И. П. Еремин, он подчеркивает значение раннехристианской литературы (по преимуществу патристической), называя ее предвизантийской («prebyzantin»)¹ и причисляя ее к наследству, усвоенному византийской культурой от предшествующего времени.

Однако И. Дуйчев не ограничивает переводную литературу этой «предвизантийской» эпохой, показывая разнообразие воспринятых славянами памятников: предвизантийских и византийских, греческих и иносязычных (поскольку византийская культура была многоязычной), церковных и светских, ортодоксальных и еретических, канонических и апокрифических.

Литература-посредница требует, однако, особой характеристики. В литературу-посредницу входила не вся переводная литерату-

¹ Dujčev Ivan. Rapport complémentaire # Actes du XII-e Congrès International d'Études Byzantines. Ochride, 10—16 septembre, 1961. Beograd, 1963. P. 412.

ра, поскольку отдельные переводы (их, впрочем, не так уж много) были известны только в одной из славянских стран. Вместе с тем в нее входили и отдельные памятники местных литератур, получившие распространение за пределами своего возникновения — в других славянских странах. Литература-посредница состоит в значительной своей части из переводной литературы и частично из сочинений, возникших на национальной почве.

Насколько велик был общий слой памятников в литературах южных и восточных славян, показывает сравнительный анализ состава письменных памятников двух длительно и традиционно славившихся библиотек: Рыльского монастыря — для южных славян и Соловецкого монастыря — для восточных. В библиотеке Рыльского монастыря в рукописях древнее XVII в. до 90 % памятников общи всем славянским литературам. В библиотеке Соловецкого монастыря тот же слой памятников в тех же хронологических пределах занимает в книжных собраниях несколько меньшее место — до 75 %¹.

Конечно, подсчеты эти условны, так как не всегда можно точно определить, имеется ли перед нами в рукописи один компилятивный памятник или несколько самостоятельных. Компилятивный памятник может состоять из частей переводных и оригинальных: тогда его трудно отнести к какой-либо категории. Тем не менее приведенные цифры показательны. Они демонстрируют, в частности, что восточнославянские литературы энергичнее южных развивали в себе слой памятников местного, национального значения.

В целом литература-посредница, состоявшая из сочинений переводных, компилятивных и оригинальных, отличалась удивительной цельностью и в известной мере полнотой. Рассматривая эту литературу-посредницу как некоторое единство, необходимо отметить ее близость к византийской культуре, несмотря на отклонения в отборе и наличие отчетливо выраженного местного слоя. Эта литература-посредница не была «филиалом» византийской литературы, но она несомненно была «филиалом» византийской культуры. Она принадлежала византийской духовной культуре — культуре многонациональной и в значительной степени славянской. Эта византийская культура сама была в некоторой мере культурой-посредницей в том особом смысле, о котором мы говорили выше. Поэтому мы можем говорить, что литература-посредница являлась как бы частью «редакции», или «рецензии», византийской культуры.

Я убежден, что конкретные исследования состава этой общей для всех южных и восточных славян письменности и ее развития покажут отличительные черты ее как единого целого и помогут тем самым выяснить «принципы ее отбора». Но уже сейчас можно

¹ При подсчете я учитывал не только памятники, созданные или переведенные в Болгарии, но и памятники, возникшие в других славянских странах, если они распространялись за пределами своей страны.

сказать, что отбор делался не в Византии, а в самих славянских странах и определялся он не столько составом современной византийской литературы, сколько потребностями славянских стран. Это был процесс освоения-борьбы, где действовали силы притяжения и отталкивания. К созданию литературы-посредницы привлекались не только памятники греческие, но и переводы с древнееврейского¹, латинского², сирийского³.

Несмотря на то что греческого посредства при переводе памятников с этих последних языков не было, их необходимо рассматривать как часть славянской «рецензии» византийской культуры, ибо они все же происходили из многоязычной Византии и отвечали духу этой культуры. Трансплантировались не разрозненные сочинения, а именно культура с присущими ей религиозными, эстетическими, философскими, правовыми представлениями. В славянских странах, и прежде всего в Болгарии, на основе трансплантированных и своих собственных памятников происходил процесс формирования особой литературы, общей для всех южных и восточных славян, а на первых порах частично и западных. В процессе формирования этой литературы-посредницы происходил отбор памятников из разных стран, и эти памятники становились достоянием не одной какой-либо страны, а всех южных и восточных славянских стран. Это было тем более легко, что сама византийская культура и у себя на родине отличалась многонациональным характером, причем в сложении ее сыграли выдающуюся роль и славяне.

В создании славянской литературы-посредницы, как уже было сказано, первостепенное значение имели болгары, но не одни они: фонд общеславянской литературы пополнялся переводами и произведениями, созданными на Руси, в Сербии и т. д. На основе византийских сочинений составлялись собственные, славянские сочинения компилятивного характера (например, «Пролог»). В фонд общей славянской литературы входили некоторые жития славянских святых, признанных во всех православных странах, лучшие проповеди (например, Кирилла Туровского).

Нельзя думать, что в общий состав славянской письменности включались только сочинения, так или иначе связанные с церковью. Славянские переводчики переводили произведения повест-

¹ С древнееврейского были переведены в Киевской Руси книга «Есфирь», книга «Иосифон» (Мещерский Н. А. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. // ТОДРЛ. Т. XX. 1964. С. 198 и след. Здесь же о древнерусских откликах на кумранские тексты).

² А. И. Соболевский считал переведенными с латинского языка дошедшие в русских списках Гумбольдову легенду о Вячеславе Чешском, жития Витта, Аполлинария Равенского, Анастасии Римлянки и Хрисогона и ряд молитв (Соболевский А. И. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб., 1910. С. 43, 95 и др.).

³ С сирийского оригинала была, по-видимому, переведена «Повесть об Акире Премудром».

вовательного и исторического характера, ставшие достоянием всех южно- и восточнославянских литератур. Эта единая славянская литература обладала, как уже было сказано, и единым языком.

Говоря о литературе-посреднице, необходимо учитывать, что она существовала не сама по себе: она была частью культуры-посредницы. Отдельные прямые контакты между странами (в частности, прямые контакты между той или иной славянской страной и Византией) должны изучаться на фоне целого — того целого, которое представляет собой культура-посредница и вся система взаимоотношения стран в условиях существования этой культуры-посредницы. Культура-посредница южных и восточных славян также представляла собой своего рода «рецензию» (редакцию) византийской культуры. Любой частный случай контакта (переезд писателя или художника, перевоз или перенос иконы) совершался по потребностям и на фоне существования общей культуры-посредницы.

В состав славянской «рецензии» византийской культуры входили не одни только духовные ценности. Существовала общая церковная организация, общие центры славянского общения: Афон, монастыри Иерусалима, Синая, Константинополя, Салоник, впоследствии Болгарии, общий состав духовенства, которое обслуживало на первых порах разные славянские страны и которое переезжало иногда из страны в страну. Кроме некоторой части духовенства, переезжали мастера, переводчики, книжные люди. Подвижной, как бы «кочевой» характер феодальной интеллигенции сохранялся очень долго — даже в XIV и XV вв. Он был типичен для всего европейского средневековья, но не им одним определялось общение культур. Однако, отвергая примитивные представления о переездах и переносах как единственной основе византийского влияния, мы не должны закрывать глаза на типичную для средневековья подвижность интеллектуальной части феодального класса. Эта подвижность имела за собой общие основания в виде единой для всех южных и восточных славян церковной ориентации, наличия многочисленных центров общения славянства — монастырей Афона, Константинополя, Иерусалима, Синая и других, существования общего языка и в конечном счете общей культуры-посредницы.

Трансплантация отдельных форм, памятников и явлений этой культуры-посредницы (традиций мастерства, мировоззрения, церковной организации и пр.) регулировалась и определялась потребностями этой славянской «рецензии» византийской культуры в ее целом. Переезд, приезд и выезд мастеров в крупных масштабах регулировался потребностями церкви, культуры как целого. Если мастера-мозаичисты приехали в Киев из Византии для создания мозаик храма Софии, то это произошло потому, что в Киеве была уже христианская религия, связанная с Константинополем, был митрополит, назначаемый Константинополем, была грамотность, начатки христианского просвещения, была паства, то есть была

уже та культура-посредница, которая и определяла собой формы приятия византийского искусства. И так было всюду, где работали византийские мастера или мастера местные, но воспитанные на традициях византийского искусства. Местные же черты вносились в искусство тех и других под влиянием потребностей культуры-посредницы. В странах южных и восточных славян создавались не национальные школы византийского искусства, а единая славянская «рецензия» византийской культуры, и в пределах этой славянской культуры-посредницы — местные, национальные школы. Признавая это, мы не будем сбрасывать со счетов общения славян между собой, их единства. Славяне общались с Византией не один на один, а через посредство общей им всем промежуточной культуры, в создании которой громадная роль принадлежала болгарам, и в начальной стадии в первую очередь — Кириллу и Мефодию, создателям общеславянской письменности и распространителям единого для всех православных славян литературного языка — древнеболгарского в своей основе.

При этом следует иметь в виду, что воздействие Болгарии на другие славянские страны было воздействием только той части ее культуры, которая подверглась византинизации. Нам ничего не известно о влиянии протоболгарских элементов на Русь или элементов народной славянской болгарской культуры. Повторяю: болгарская культура влияла и «трансплантировалась» на Русь только в той ее части, которая представляла собой христианскую культуру-посредницу.

Русские пополняли своими переводами то, чего они не находили в Болгарии, и обратно: русские переводы входили в фонд южнославянских литератур. Некоторые же памятники переводились и создавались совместно: так было, например, с Прологом. В этой совместной литературной работе с самого начала играли значительную роль указанные выше центры славянского общения.

Болгария дала Руси не только относительно полный комплекс богослужебных книг и книг, связанных с христианским мировоззрением, но она дала Руси литературный язык, на котором были написаны эти книги, и частично даже представителей церковной иерархии.

Если мы в известной мере можем говорить о трансплантации моравских и чешских памятников на Русь, то эта трансплантация, независимо от того, в каком объеме мы ее будем признавать для XI—XII вв., так же как и болгарская трансплантация, осуществлялась в пределах византийско-церковной культуры.

Культура-посредница была посредницей между Византией и южными и восточными славянами и посредницей в культурном общении славян между собой. Это была культура славянская, но которую можно рассматривать так же, как славянскую редакцию (или «рецензию») византийской культуры, поскольку наиболее общие концепции религиозных, философских и эстетических представлений шли к славянам именно из Византии. Эта визан-

тийская культура за пределами Византии воссоздавалась на новой основе и в новых формах на всех уровнях мысли и творчества. Славянская «рецензия» византийской культуры создавалась при этом, как мы уже отметили, не только на основе произведений, вышедших из Византии, и определялась она своими внутренними потребностями.

Трансплантация византийской культуры, как и всякая трансплантация, отнюдь не была механическим переносом ее в новые условия. Трансплантация культуры была связана с ее изменением, иногда очень существенным. Нельзя ставить знак равенства между византийской культурой у себя на родине и той византийской культурой, которая была трансплантирована в славянские страны. Элементы византийской культуры, трансплантированные в славянские страны, сильно модифицировали эту византийскую культуру, существовавшую у себя на родине. Византийская культура в славянских пределах была порождена византийской культурой, выросла на ее основе, но она не была ей тождественна. Славянская «рецензия» византийской культуры имела поэтому собственное лицо. Это было некоторое новое единство религии, воззрений на мир и на общество, литературы, живописи и архитектуры.

Посредничество этой особой культуры выступает особенно ясно там, где эта культура была связана с языком, и менее ясно там, где интернациональный язык искусства (живописи, архитектуры, прикладного искусства) позволял устанавливать и помимо этого посредничества прямые связи каждой страны с Византией. Поэтому наивысшим показателем этой культуры-посредницы является входящая в нее литература. Посредническая роль литературы выступает в славянской «рецензии» византийской культуры особенно отчетливо. С помощью литературы-посредницы осуществлялось общение славянских литератур между собой. Созданные на славянской почве патерики, пролог, четьи минеи, отдельные сборники постоянного состава (торжественники, Златоуст), жития славянских святых, отдельные славянские слова, проповеди и молитвы (например, Кирилла Туровского) наряду с произведениями чисто переводного характера развивали в славянской среде богатства византийской духовной культуры и служили общению славянских литератур, обмену сюжетами, темами, мотивами и литературными приемами, способами художественного обобщения.

Литература-посредница не только служила общению — она сама была общей частью литератур православного Юго-Востока Европы.

Нам не следует опасаться признания огромной роли Византии в образовании славянской культуры-посредницы и отдельных национальных литератур славян. Славянские народы не были провинциальными самоучками, ограниченными местными интересами и местными традициями. Через Византию и другие страны они дышали воздухом мировой культуры. Они развивали свою общую и местные культуры на гребне общеевропейского развития. Для

своего времени их культуры в известной мере были итогами общеевропейского развития. Опередившая другие славянские страны Болгария сделала великое дело, присоединив и себя, и литературы других славянских стран к общеевропейскому развитию и вместе с тем создав общий литературный язык для всех православных славянских стран, а частично и для неславянских (Молдавия, Валахия и др.).

Великим счастьем для славян было то, что сама византийская литература не была узконациональной, а в значительной мере многонациональной. На основе многовекового общеевропейского опыта можно было в дальнейшем глубже отразить национальные интересы и создать литературу высоких национальных форм. Общеславянская межнациональная литература-посредница, сама явившаяся в результате выделения из отдельных национальных литератур некоей их общей части, была хорошей почвой для образования в дальнейшем высоких национальных литератур.

Общеевропейские черты в древнеславянской литературе-посреднице

В самом деле, Византия и византийская культура отличались многонациональным характером. Византийская культура создавалась во всех средиземноморских и черноморских районах, от Кавказа на Востоке и до Сицилии и Венеции на Западе. Она не была национально единой и национально ограниченной. Древнеболгарская культура X в., положившая начало собственно болгарской, также не была узконациональной. Проповедь Кирилла и Мефодия была обращена ко всему славянству, она не ограничивалась непосредственными нуждами болгар и моравов, не замыкалась в национальных интересах. Широкий взгляд на судьбы человечества характеризует всех первых южнославянских писателей.

Древнеболгарская литература с самого своего возникновения ответила не только национальным, но и общечеловеческим потребностям. Древнеболгарская литература не замкнулась в темах, связанных только с местным, болгарским укладом жизни, с местными политическими волнениями своей эпохи, а с первых же своих шагов стала литературой, решающей — наряду с чисто болгарскими — основные, общие вопросы человеческой жизни и мировоззрения, и тем приобщила болгарский народ к общеевропейской культуре. Древнеболгарская литература сразу же стала литературой зрелой, «взрослой», философски глубокой и сложной, учитывающей многовековой опыт многонациональной византийской литературы, в создании которой в свое время сыграли заметную роль и сами славяне.

В этом сочетании собственных, болгарских, и общечеловеческих тем национальное своеобразие древнеболгарской литературы, своеобразие огромной значимости ее для всех славянских наро-

дов. Поражающая особенность древнеболгарских писателей — их озабоченность общечеловеческими проблемами. Болгарские писатели обращаются не только к болгарским читателям, а ко всем людям и ко всем народам. И при этом их не покидает уверенность, что они пишут на языке, понятном для всех славян.

Болгарские коллизии и проблемы становятся в древнеболгарской литературе проблемами и коллизиями всемирно-исторического значения. Болгария для древнеболгарского автора — прежде всего часть мира, большого и значительного. Ее интересы не заслоняют собой всего остального мира, а, напротив, представляют и представляют весь этот мир. Отсюда общечеловеческая значительность содержания древнеболгарской литературы, посвященной основным вопросам мировоззрения, устройству мира, ходу мировой истории, основным заповедям и положениям христианства, его догматам, его установлениям и рассматривающей болгарские нужды, потребности, события в свете этих больших, общечеловеческих тем.

Древнеболгарские литературные памятники говорят о деятелях Болгарии как о деятелях всего славянства и о просвещении славян как о факте распространения христианства на весь мир. Болгарское самосознание, необыкновенно интенсивное для народа, только что выступившего на мировую арену, не отделяло Болгарию от всей вселенной, не замыкало болгарский народ в его узконациональных политических и культурных интересах, а было преисполнено живой уверенности в общемировом значении Болгарии. Болгария, с точки зрения древнеболгарских писателей, — важнейший этап в распространении христианства на весь мир. Мы так привыкли к этой удивительной черте древнеболгарской литературы, что перестали ее замечать и придавать ей значение.

Между тем именно эта черта характерна не только для памятников письменности, но и для всей деятельности Кирилла и Мефодия. Она отразилась в «Прогласе», «Пространном житии Кирилла» и в «Пространном житии Мефодия», в кратком житии Кирилла, в житиях Наума, в сочинениях Климента Охридского, Константина Преславского — в его «Учительном Евангелии» и «Азбучной молитве». Эта же черта характерна для сочинения Черноризца Храбра о письменах.

Личность Кирилла-Константина и личность Мефодия как нельзя лучше соответствовали не только их исторической миссии, но миссии всей древнеболгарской культуры.

К своей общеславянской и, больше того, общеевропейской деятельности Кирилл-Константин был хорошо подготовлен тем, что, помимо болгарского и греческого, знал латинский, еврейский и арабский языки. По-видимому, в начале 50-х годов IX в. он ездил с религиозной миссией в Болгарию, был в Сирии, путешествовал к хазарам, был в Крыму — в Херсонесе. Он не был исключительно болгарским деятелем — он проповедовал и в Моравии, и в Паннонии.

Распространение христианства Кириллом-Константином и Мефодием и их учениками не было омрачено попытками установить чье бы то ни было политическое господство. Их проповедь была апостольской. Она была связана с переездами из страны в страну. Литературный язык их сочинений, ставший затем церковным и литературным языком южных и восточных славян, а также румын, присоединял к своей болгарской основе отдельные местные черты и латинизмы.

Широта и открытый характер древнеболгарской культуры способствовали ее восприятию в других славянских странах. Древнеболгарская культура легла в основу культур других православных славянских и некоторых неславянских стран. И в этом ее огромное общеславянское и общеевропейское значение.

Роль древнеболгарского духовенства может быть сравнена с ролью ирландских монахов незадолго до этого. Культурный уровень ирландской церкви с конца IV и по VIII в. был наивысшим в Европе после Византии. Ирландские монахи добирались до Исландии и переходили на европейский континент, устанавливая связи даже с Египтом, разнося христианство, основывая монастырские культурные центры. Они в значительной мере создали знаменитый «Каролингский ренессанс». Но отличие ирландских монахов от древнеболгарского духовенства в том, что ирландцы были сосредоточенными энтузиастами отречения от мира. Древнеболгарское же духовенство было гораздо более «светским» и широким по своему духу.

Появление литературы такого высокого уровня, как литература древнеболгарская, кажется почти чудом. Поражает быстрота ее формирования и глубина ее общечеловеческого содержания, сложность выражаемых ею идей.

Чудо объясняется, однако, не только гениальностью Кирилла и Мефодия, которым удалось создать азбуку, орфографию и на основе болгарского — великолепный тонкий литературный язык, способный выразить самые сложные отвлеченные идеи. Чудо объясняется прежде всего тем, что болгарский народ оказался способен все это воспринять. А способность к восприятию воспиталась в болгарском народе потому, что Болгария издавна была территорией великих культур и соседствовала с самыми просвещенными народами тогдашней Европы.

Болгарская литература восприняла многонациональные культурные традиции Византии. Вместе с тем сама почва Болгарии была напоена культурными соками античной Греции и Рима, фракийских племен, а также отдельных племен Азии и Европы. В Болгарии скрещивались пути военных походов и широкие дороги переселения народов. Болгария была страной, которая уже в силу одного своего географического и этнографического положения не могла иметь резко обозначенных и непреодолимых национальных границ.

Древнеболгарская литература служила посредником, через которую все другие южно- и восточнославянские литературы знако-

мились с литературными произведениями Византии. Ведь не только их собственные переводы на русский, сербский языки, но и переводы на древнеболгарский язык с греческого распространяли произведения византийской литературы, которая в свою очередь очень часто служила посредницей своими переводами с арамейского, сирийского и т. д.

Создав литературу, общую для всех стран православного славянства, Болгария способствовала общению между собой всех православных славянских стран. Это было бы невозможно без общего литературно-церковного языка, болгарского в своей основе. Сколько бы ни возражали, приводя отдельные факты непонимания писцами языка других славянских стран, нельзя отрицать того простого факта, что язык «высокой», церковной литературы, древнеболгарский по своему происхождению, был в целом понятен во всех странах православного славянства. Если не понимался язык другой восточно- и южнославянской страны, то только в том случае, когда он был сильно осложнен местными чертами, был языком местным, близким к разговорному, а не литературным, или когда он сильно отступал от литературных форм, и то в сравнительно позднее время.

Древнеболгарская литература, возникшая на век раньше других, легла в основу некоей общей для всех южных и восточных славянских народов литературы. Образовались своеобразная литература-посредница и язык-посредник. Посредник не между Византией и славянством, а между всеми православными славянскими народами. Славянские народы, на Юге и Востоке в первую очередь, нашли между собой общий язык и совместно стали трудиться над продолжением и развитием общей литературы. Роль Болгарии отнюдь не сводилась только к роли «первоначального толчка» в развитии культуры-посредницы. Ее творческое участие в развитии культуры-посредницы было всегда очень активным, постоянным, а порой вновь и вновь основополагающим.

Действительно, до самого XVIII в. у народов православного славянства существовали, как мы уже говорили, обширная общая литература и общий литературно-церковный язык¹. Язык развивал свои местные, национальные модификации, но вместе с тем он все время как бы обращался вспять — к своим традиционным древнеболгарским формам и лексическому составу. Навстречу местным формам в литературно-церковном языке славянства шли возрождающиеся архаические формы, иногда мнимоархаические, но все же закреплявшие старое, традиционное. Благодаря этой «оглядке» и постоянному обмену памятниками, рукописями славянские народы сохраняли высокосовершенную традиционную систему общения между собой на самом высоком интеллектуальном

¹ См.: Толстой Н. И. Взаимоотношения локальных типов древнеславянского литературного языка позднего периода (вторая половина XVI—XVII вв.) // V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963).

уровне. Также и литература-посредница имела в своем составе не десятки, а сотни общих для всех южных и восточных славян памятников, памятников, освященных традицией и авторитетом.

Важно отметить, что из Византии родственные наднациональные тенденции передались и в древнерусскую литературу. Последняя также способна была осознавать интересы человечества и всего христианства, восприняла этот же болгарский и византийский дух. Правда, эта тенденция в древнерусской литературе была затупевана рядом других не менее важных черт. Древнерусская литература при всем ее несравненном богатстве не выполнила и не должна была выполнить той же исторической миссии, которую с таким успехом осуществила древнеболгарская литература — и в отношении своей страны, и в отношении всего славянства. Однако в русской литературе ее «общеευропейскость» и общечеловечность в силу ряда благоприятных исторических причин дожили до нового времени. Именно эта черта русской культуры определила успех петровских реформ и резкий поворот в XVIII в. всей русской культуры к Западной Европе. Сознание своей европейской значительности и важности всечеловеческих интересов сказалось и в творчестве отдельных писателей, в первую очередь Пушкина и Достоевского.

Чем обусловлено появление наднациональной культуры и ее части — наднациональной литературы, объединяющей страны и народы в средние века? В первую очередь отметим — единством социальных интересов высшего, феодального, класса; очень часто единством кровным (династические связи). Во вторую очередь отметим единство средневековой интеллигенции, ее своеобразный кочевой характер (переезды из страны в страну писателей и писцов, артелей строителей, мозаичистов, фрескистов, объединяющий характер больших монастырских центров — таких как Афон, например). В третью очередь — и это, пожалуй, самое важное — отметим единство вероисповедное и единство самой церковной организации.

Положение наднациональной культуры и литературы-посредницы в отдельных славянских странах

Каково же было положение этой культуры-посредницы относительно местных народных культур отдельных южных и восточных славянских стран?

Для любого феодального общества характерно резкое разделение культуры верхов феодального общества и культуры народной, при котором первая обладает наднациональными чертами. Положение этой феодальной культуры с чертами универсализма в известной мере аналогично положению в феодальном обществе их учено-религиозно-литературных языков. Средневековая латынь

объединяла ряд стран Западной Европы. Классический арабский язык объединял страны халифата от Гибралтара и до границ Китая. Санскрит стоял над новоиндийскими языками в Индии; вэньянь — над китайскими диалектами и т. д. Перед нами определенная закономерность: феодализм развивает письменные языки, объединяющие ряд стран, ряд этнических образований. Но этим дело не ограничивается: эти письменные, наднациональные языки существуют на основе такой же наднациональной, общей для ряда стран культуры, типичной чертой которой является ее связь с религией.

«Язык, — пишет Н. И. Конрад, — не только орудие общения и совместной деятельности, но и материальное выражение интеллектуальной общности данного коллектива»¹. Наличие общего для всего восточного и южного славянства языка — показатель наличия общей культуры. Несмотря на появление местных «рецензий» этого языка, он существует как целое и даже продолжает развиваться как целое, свидетельствуя тем самым о наличии общения между славянскими народностями: общения по преимуществу письменного, но тем не менее достаточно действенного.

Положение церковнославянского языка относительно местных славянских языков во многом совпадает с положением общеславянской литературы-посредницы относительно местных славянских литератур. Этот язык и эта литература были связаны с религией в первую очередь, это были язык и литература верхушки феодального общества по преимуществу, они были наднациональны, и они служили делу посредничества между славянскими литературами между собой и связывали всех их вместе с Византией.

Роль и значение церковнославянского языка были аналогичны роли и значению языков латинского и арабского. Отличие, однако, состояло в том, что церковнославянский язык не был языком материнской культуры, подобно языку арабскому или латинскому, а был языком особым. Византийская культура была представлена в славянских странах не греческим языком, а языком, близким для всех славянских стран, хотя все же приподнятым над народным, не сливавшимся с ними. Вот почему славянская «рецензия» византийской культуры была ближе к народным культурам славянских стран, чем культуры латиноязычная и арабоязычная.

Общий для всех славянских, а отчасти и неславянских литератур язык «высокой» литературы, так называемый церковнославянский (я употребляю это название как вошедшее в русский язык и поэтому не могущее быть произвольно измененным), был языком национальным, болгарским по своему происхождению и наднациональным по своей функции, по выполняемой им роли. Благодаря своей болгарской основе этот язык был понятен повсюду среди славян гораздо лучше, чем латинский, арабский, санскрит, пер-

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. С. 499. Изд. 2-е. С. 475.

сидский или вѣнчанъ среди объединяемых ими стран. И в этом опять-таки громадная заслуга Кирилла и Мефодия.

Очень рано в южнославянских и восточнославянских странах стали появляться местные формы литературы верхов феодального общества, местные памятники, имевшие только национальное значение и не переходившие из страны в страну. В Киевской Руси появляется летописание, никак не связанное ни по своей форме, ни по своим идеям с византийской исторической литературой, появляется политическое ораторство, связанное с местными политическими заботами, местные формы житийной литературы и пр. Эти местные памятники и формы литературы переходили из одной славянской страны в другую с гораздо большим трудом, чем памятники, ближе примыкавшие к византийской литературе.

Слабее, чем литературу Киевской Руси, представляем мы себе литературу болгарскую — ее местные, национальные отличия. Ведь болгарская книжная культура, как мы уже говорили, повлияла на Русь и трансплантировалась в русские пределы не целиком, а выборочно: в своей византийско-христианской части по преимуществу. Известен спор, возникший между Н. К. Гудзием и П. Н. Диневым¹, о том, была ли древнеболгарская литература исключительно церковной. Мне представляется, что прав П. Н. Динев, утверждающий, что древнеболгарская литература обладала значительным количеством национально-исторических произведений. Ошибка Н. К. Гудзия заключалась в том, что он характеризовал древнеболгарскую литературу по ее сохранившейся части, а сохранилась она по преимуществу в рукописных хранилищах России и частично в сербских списках, тогда как в самой Болгарии рукописное наследие было в значительной мере истреблено турецким завоеванием² и деятельностью в XVIII и XIX вв. господствующего греческого духовенства, боровшегося с болгарским духовенством и болгарской письменностью.

Рукописное наследие Болгарии сбереглось большей частью в древнерусском отборе. И это опять-таки литература определенного склада: церковная и «естественнонаучная» по преимуществу, так как местные болгарские темы мало интересовали читателей других стран. Иными словами, из болгарских произведений дошли до нас по преимуществу те, которые вошли в состав литературы-посредницы. Именно поэтому, очевидно, не дошли до нас болгар-

¹ Динев П. Основни черти на старата българска литература // Литературна мисъл, 1959, I; Гудзий Н. К. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., 1960. С. 25—26.

² Впрочем, об этом же пишет Н. К. Гудзий в уже цитированном выше своем докладе (с. 31).

ские исторические произведения, о существовании которых мы можем догадываться по ряду косвенных признаков. Оригинальная болгарская литература представлена была на Руси сочинениями Кирилла и Мефодия, Климента Охридского, Константина Преславского, Иоанна Экзарха Болгарского, Козьмы Пресвитера, Черноризца Храбра и др. Это все была литература «славянской рецензии византийской культуры» — литература-посредница, обладавшая способностью отвечать потребностям других славянских стран.

Местные школы (зодчества, живописи, ремесла, литературы и т. п.) не должны рассматриваться как местные школы византийского искусства. Местные школы живописи и ремесла были местными школами рассматриваемой нами славянской культуры-посредницы. Они были частью целого, и их отношения с соответствующими формами византийской культуры не были независимы друг от друга. Они не осуществлялись по отдельности, «в розницу». Даже тогда, когда может быть прослежено непосредственное византийское культурное влияние на ту или иную славянскую страну, внешне мнящую культуру-посредницу, все же это влияние определяется и формируется последней — ее характером, ее требованиями и нуждами. Отдельные случаи влияния встречаются в недрах общего, имеют общую почву, некую среду.

В русской форме ремесла, живописи, зодчества, литературы отражались в значительной мере общие всем формам культуры местные, национальные особенности. Так же точно единое целое представляли собой и местные особенности всех форм сербского и болгарского искусства и литературы.

Рассматриваемый в данной главе период (конец X—начало XIII в.) был периодом наиболее интенсивного и наиболее характерного существования культуры-посредницы.

В дальнейшем характер отношений местных славянских культур к культуре Византии и взаимоотношений между отдельными славянскими культурами в недрах славянской «рецензии» византийской культуры постоянно менялся, развивался.

Так, В. А. Мошин пишет: «...история литературных взаимовлияний между южным и восточным славянством представляется не в виде прямолинейного непрерывного процесса одинакового общего развития, а в виде сменяющих одна другую волн влияния с одной и другой стороны — волн, которые в отдельные исторические моменты вызвали оживление литературной деятельности на Руси или на Балканах на базе нового комплекса идей и литературно-художественных понятий, из которых рождались новые литературные движения и направления»¹.

¹ Мошин В. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. // ТОДРЛ. Т. XIX. 1963. С. 29.

Сменяющие друг друга «волны» представляли собой не только колебания количественного порядка, колебания нарастания и спада интенсивности влияний, — менялся также и самый характер взаимоотношений.

Вслед за веками (X—XIII) установления единой славянской литературы-посредницы — в XIV и первой половине XV в. перед нами период всеохватывающего умственного течения, приведшего к образованию нового стиля в литературе, новых течений богословской мысли, новых явлений в монастырской жизни и т. д.

Последний период — это период византийского влияния уже после падения Византии. Влияние в этот период преобладает над трансплантацией. Здесь перед нами разрозненные воздействия, сохранение традиций, получение литературного материала из отдельных монастырей и других центров южнославянской и византийской культуры.

Влияния, шедшие из южнославянских земель и греческих монастырей, смешивались со спорадически возникавшими обращениями к старой византийской традиции, с влияниями, приходившими с Запада, с общим накоплением гуманистических традиций начиная с XIV в.

Каковы бы, однако, ни были отдельные этапы взаимоотношения славянских литератур с византийской, существование общей для всех славянских стран Южной и Восточной Европы единой славянской литературы-посредницы придавало особый характер взаимоотношениям славянских литератур между собой и с византийской на последнем этапе их общения. Общая для всех южных и восточных славян литература-посредница не только облегчала развитие отдельных влияний и воздействий, но и способствовала творческому преодолению византийских форм, появлению национальных черт в национальных славянских культурах.

Одна из важнейших задач изучения структуры славянских средневековых литератур — изучение этой литературы-посредницы. Здесь необходимо в первую очередь определить состав литературных памятников, общих для всех южно- и восточнославянских литератур. Необходимо изучить изменения этого состава по векам и пути общения, приведшие к образованию общего фонда памятников. Необходимо больше внимания уделить исследованию церковнославянского языка не только в его национальных видоизменениях, но и в его исторически изменяющемся единстве и языковому общению славянских народов.

В этих исследованиях литературоведам и языковедам должны помочь историки изучением болгарской культуры IX—X вв., центров славянского общения и той исторической действительности в разных славянских странах, которая создавала почву для славянской «рецензии» византийской культуры.

Только на основе конкретных исследований обнаружится и то самобытное, что развила каждая славянская культура в отдельности в своих собственных недрах.

Консолидации национальных особенностей каждой из южно- и восточнославянских литератур в значительной степени способствовал и фольклор.

Взаимоотношение литературы и фольклора было в средневековье иным, чем в новое время. В новое время фольклор отличен от фольклора средневековья средой своего распространения. Это словесное искусство народа. Фольклор если и не носит социально однородный характер (различные идеологические пласты русского фольклора XVIII—XX вв. постоянно отмечались в русской фольклористике), то все же в целом по преимуществу принадлежит народу. Для представителей господствующих слоев фольклор служит в новое время лишь дополнительным и в известной мере чужеродным явлением: особым по своим идеям, особым по языку, образной системе, художественным средствам. Разумеется, фольклор привлекается в литературу, особенно в XIX в. — реалистического направления, для ее «оживления», для придания ей своеобразного, народного колорита, для выражения народности и при необходимости выразить сочувствие народу. Иными словами, даже и при своем привлечении в литературу фольклор воспринимается как в известной мере чужеродный, посторонний литературе элемент, но тесно связанный со своей, народной средой. Ощущение особого характера тех или иных элементов фольклора в литературе — необходимый компонент его использования писателем. Обращение к фольклору в литературе нового времени всегда носит более или менее сознательный характер, оно входит в художественный замысел произведения. Это использование инородного художественного материала, при котором сознание чужеродности, особого происхождения этого материала не утрачивается. Таким образом, в новое время фольклор и литература в некоторой степени противостоят друг другу — даже тогда, когда литература использует фольклор.

Иное в средние века: здесь фольклор не только по другому противостоит литературе, но и дополняет ее. Рассмотрим это взаимоотношение фольклора и литературы.

В древнейший период истории славянства фольклор не ограничен социально: он живет во всех слоях населения. Мы имеем свидетельства об исполнении устных музыкальных и словесных произведений на лирах у князей и вельмож, при похоронах князей («плачи»). Этих свидетельств немного, так как фольклор не обращал на себя внимание как нечто исключительное, но их все же достаточно, чтобы судить о том, что фольклор не был ограничен какой-либо определенной социальной средой. Фольклорные произведения исполнялись и слушались во всех слоях общества. В литературе (в частности, в летописях, житиях, учительных словах) мы имеем признаки того, что в Древней Руси существовали исто-

рические произведения, славы и плачи, пословицы, поговорки, произведения шутливые и произведения, связанные с языческими обрядами. Можно допустить, что существовали сказки (письменных свидетельств о них не сохранилось, но сами по себе сказки носят следы очень древнего происхождения) и обрядовые песни. Фольклор, очевидно, был представлен в своих жанрах не менее полно, чем в новое время, но, может быть, обладал и некоторыми жанрами, которых в более позднее время не сохранилось вследствие социального ограничения фольклора и отмирания язычества. Во всяком случае, в новое время нет свидетельств о существовании слав и песен в честь героев, о которых упоминает Я. Длугош¹ и признаки существования которых есть в летописи и в «Слове о полку Игореве». Это была относительно полная система удовлетворения потребностей новой религии. Фольклор был и остался если не языческим, то по крайней мере не христианским. Христианство было первой областью духовной жизни человека, которая не могла обслуживаться традиционным фольклором. В дальнейшем же намечаются и некоторые другие области: область сложного исторического знания, требовавшего не эпического обобщения истории, а точных сведений о тех или иных событиях и точной хронологической их приуроченности, затем — область публицистики, область науки и т. д.

Следовательно, в отличие от нового времени фольклор существовал во всех слоях общества, но в средние века в высших слоях общества он уже не мог удовлетворять всех потребностей в художественном слове. Удовлетворению этих новых потребностей высших, образованных слоев общества стала служить литература. В отличие от нового времени литература не насыщала всех потребностей в художественном слове, а только те из них, которые не мог удовлетворить фольклор.

Отсюда понятно, почему в древнеславянских литературах была слабо развита лирика. Потребность в ней во всех слоях общества обслуживалась фольклором. Лиричность была в высшей степени свойственна литературе, но она не составляла в ней отдельной области. Письменной лирической поэзии не было, так как существовала устная лирическая поэзия, распространенная во всем обществе — от низу до верху. То же мы можем сказать и о всех формах развлекательной литературы. Развлекательность была по преимуществу представлена фольклором — в частности сказкой. Правда, развлекательность была в известной мере свойственна и древнейшему периоду славянских литератур, но по преимуществу в ее переводной части. Сюда в переводную литературу, она также проникала с трудом, переводились те произведения развлекательной литературы, которые принимались за познавательные — «Александрия», «Девгениево деяние», апокрифы и пр. Развлекатель-

¹ См.: Соловьев А. В. Политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» // Ист. записки. 1948. № 25. С. 48.

тельность существовала в литературе, но не в виде отдельной области со своими жанрами. Она не занимала в ней признанного и «законного» места, а существовала как бы подспудно.

Таким образом, если в новое время фольклор и литература — это две более или менее независимые друг от друга области, обслуживающие две различные среды, то в средние века — это тесно спаренные области. Если в новое время литература и обращается к фольклору, то как к чему-то лежащему вне ее, самостоятельному. В средневековье же обе системы (фольклора и литературы) несамостоятельны друг относительно друга. Особенно эта несамостоятельность выражается в литературе. Система жанров литературы дополняется рядом фольклорных жанров. Литература целиком не может еще удовлетворить всех потребностей в художественном слове. Христианская религия и публицистические потребности, возросшее историческое сознание и начатки научных представлений ищут своего художественного выражения в письменности. Однако потребность в лирике, в оформлении художественным словом еще не порвавшего целиком с язычеством быта не могут удовлетворяться письменностью. Именно благодаря этому литература должна дополняться фольклором, но она мало с ним смешивается.

Постараемся коротко объяснить это явление. Прежде всего следует заметить, что систематические записи фольклора до XVII в. в южно- и восточнославянских литературах отсутствуют. В этих записях нет нужды, так как фольклор не воспринимается как нечто редкое или исчезающее. Фольклорные произведения распространены больше, чем произведения литературные. Скорее, поэтому можно было бы ожидать, что литературные произведения передавались в какой-либо форме изустно, но свидетельств (прямых или косвенных) об этом не сохранилось. Записи фольклорных произведений начинают делаться только тогда, когда между литературой и фольклором намечается в сфере их распространения социальная дифференциация, когда фольклор уходит из городов, становится в городе редкостью и когда он уходит из высших слоев общества. Тогда появляются не только записи, но и стремление выразить свои лирические чувства в подражаниях фольклорным песням. Таковы песни, записанные или, вернее, написанные в XVII в. П. А. Самарин-Квашниным¹. Не случайно, что Самарин-Квашнин был представителем высшего класса общества: он пишет свои фольклорные песни, так как подлинная фольклорная лирика в XVII в. уходит из боярской и дворянской среды, но еще не заменилась лирикой книжной. Для выражения своих любовных чувств П. А. Самарин-Квашнин обращается к привычным формам народной лирики.

Отсутствие более или менее точных записей фольклора в древнейших южных и восточных славянских литературах объясняется еще и следующей причиной. Язык литературы и фольклора, их

¹ См. работу о нем: Филиппова И. С. Песни П. А. Самарина-Квашнина // Изв. АН СССР. Серия ОЛЯ. 1972. Т. XXXI, вып. I. С. 62—66.

стилистический строй были резко отличны друг от друга. По-видимому, казалось невозможным просто записать устное произведение, сделать его письменным, не меняя его формы. Этого не мог допустить литературный этикет¹. Устное произведение можно было только переизложить. Но тут возникает вопрос: что вообще могло быть записанным из того, что было произнесено устно? Записывались в кратком виде речи послов, речи, произнесенные перед битвой (ободрения воинам), исторически значительные слова, произнесенные историческими лицами. Если речи содержали народные сентенции (поговорки и пословицы), эти последние сохранялись и попадали в летопись, исторические повести, жития. В переизложении летописца использовались для исторической информации сказания, исторические песни и былины. В этом случае исторический эпос как бы «просеивался» через представления летописца о том, что он считал заслуживающим внимания. Наконец, в сокращенном виде в литературное произведение могли попадать слова плачей. Летописец или агиограф, сообщая об оплакивании князей народом, «цитировал» и слова этого оплакивания; он придавал им (в некоторой их части) документальное значение. Одним словом, фольклор отражался в летописи в той же мере, в какой он мог восприниматься со своей очень ограниченной документальной и информационной стороны в представлении древнего книжника.

В русской литературе отразился не только русский фольклор, но и иноязычный: скандинавский² и половецкий³. Условия этого отражения те же: использовалась по преимуществу информационно-«документальная» сторона фольклора.

Но между фольклором и литературой в средневековье следует отметить не только разграничения. Между ними есть генетическая связь. Многие традиционные образы, сравнения, метафоры и символы восходят к общим корням — и в письменности, и в народном творчестве. Благодаря этому общие художественные приемы и общая система образов оказываются не только между фольклором и литературой одной народности, но и разных народностей.

¹ О литературном этикете см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.; Л., 1967. С. 84—108. Изд. 2-е. Л., 1971. С. 95—122. Изд. 3-е. Л., 1979. С. 80—102.

² См. об этом на с. 18—19.

³ Приселков М. Д. Летописание Западной Украины и Белоруссии // Учен. зап. ЛГУ. Серия исторические науки. Вып. 7. Л., 1941. С. 9—11 (половецкая песнь об Алтунопе); другие следы половецкого эпоса в Ипатьевской летописи под 1151 г. (в рассказе о смерти Севенча Боняковича), под 1185 г. (в рассказе о споре Кончака с ханом Кзой), под 1201 г. (известная легенда о траве евшан). См. также в «Повести временных лет» под 1114 г. лопарский рассказ о маленьких оленях, выпадающих из туч и разбегающихся по земле; в Ипатьевской летописи под 1217 г. приводится венгерская поговорка («острый мечю, борзый коню — многая Русь»), под 1215 г. приводится прусская поговорка («можете ли древо поддерживать сулицами»); знание литовской мифологии отчетливо сказывается в той же Ипатьевской летописи под 1252 г.

Этот общий материал может роднить переводную литературу и оригинальную, Библию и славянский фольклор. В фольклоре и литературе рассыпаны многочисленные традиционные сравнения всего идеального и доброго со светом, а злого и враждебного с тьмой. И в фольклоре, и в литературе обычны уподобления действительности морю, человеческой судьбы — кораблю, волнений — волнам. В фольклоре и литературе мутная вода — печаль, символ горя — шатающееся или увядающее растение, символ горюющей женщины — жалобно поющая птица, героя — орел (или сокол, кречет, ястреб у славян) и т. д.

Показательны данные сравнения образной системы летописи и народной поэзии, приводимые А. Н. Робинсоном. И в летописи, и в народной поэзии одинаковыми приемами подчеркивается не-сметное количество врагов. И в летописи, и в эпосе одинаковы уподобления осаждающего город врага лесу. И тут и там враги идут, как дикие звери. Одинаково говорится о «стоне» земли под тяжестью врагов. Одинаковы сравнения войска врагов с темной тучей. В исторических повестях и в эпосе одинаково говорится о том, что стрелы в ожесточенном сражении летят, как дождь, оружие тупится и его не хватает в битве. Голос героя в литературе и в эпосе сравнивается с трубой трубящей. И в воинских повестях, и в эпосе панцирь сияет на герое, как солнце; от крови в сражении текут реки; трупами замощена земля; количество поверженных врагов так велико, что и коню нельзя «скочить» по земле. Битва одинаково сравнивается с пашней, с током, на котором молотят хлеб цепами; войны секут людей, как траву; побитые враги падают, как снопы. И в письменности, и в народной поэзии битва сравнивается с пиром¹ и т. д.

Отдельные образы, формулы и художественные приемы роднят с фольклором такое необычное с точки зрения своей жанровой природы произведение, как «Слово о полку Игореве». Образы и формулы народной поэзии смогли проникнуть в такие нетрадиционные по жанру произведения, как «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о погибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем», в отдельные пассажи летописи.

В целом литература и фольклор в эпоху средневековья соотносились между собой как два объема, имеющих некоторую общую часть, но в остальном ведущих самостоятельное существование, причем различие в этом самостоятельном существовании состояло в том, что фольклор целиком удовлетворял эстетическим потребностям трудового народа в художественном слове, а литература охватывала только те области, которые превышали возможности фольклора. В сфере потребностей верхов феодального общества литература и фольклор дополняли друг друга, объединяясь в единую систему.

¹ Примеры взяты из статьи А. Н. Робинсона «Фольклор» в «Истории культуры древней Руси». Под ред. Н. Н. Воронина и М. К. Каргера (М.: Л., 1951. Т. 2. С. 154—161).

В системе литературы первенствующее место занимает система жанров. Жанры находятся между собой в определенном, отнюдь не случайном соотношении. Это своего рода «растительная ассоциация», в которую включаются в совместное существование различные породы, виды, особи. Каждая эпоха имеет свое соотношение жанров, меняющееся в зависимости от изменения функции литературы, от того или иного литературного направления (в тех случаях, когда литературные направления уже появились)¹, от «стиля эпохи» и пр.

Системе жанров мною посвящена особая работа². Нет необходимости повторять ее содержание. В данном случае я обращусь лишь к той стороне жанровой системы, которая особенно важна для характеристики системы древнеславянских литератур в ее целом. Прежде всего напомним о том, что жанры выделялись в древнеславянских литературах по несколько иным признакам, чем в новой литературе. Главным было употребление жанра, та «практическая цель», для которой предназначался жанр. Церковные жанры (жития, проповеди, поучения, песнопения) имели те или иные функции в церковном обиходе. С определенными функциями в политической жизни страны были связаны и вновь возникшие в русской литературе жанры. Летописи предназначались для дипломатической практики, в которой исторические справки всегда играли очень большую роль. Описания хождений в другие страны служили практическим целям паломничества не в меньшей мере, чем для назидательного чтения³. Определенные «деловые» цели имели послания. Произведений, предназначавшихся просто для занимательного чтения, было сравнительно немного.

Другая особенность: обилие и многообразие этих жанров. Особенность эта стоит в несомненной связи с первой: с разнообразием потребностей в них и употреблением в различных областях церковной и государственной жизни.

При всей многочисленности жанров все они находятся в своеобразном иерархическом подчинении друг у друга: есть жанры главные и второстепенные, жанры, объединяющие другие произведения и входящие в состав этих больших объединений. Литература своим жанровым строением как бы повторяет строение феодального общества с его системой вассалитета-сюзеренитета.

¹ См. об этом: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 67—83. Изд. 2-е. С. 72—94. Изд. 3-е. С. 55—79.

² Лихачев Д. С.: 1) Система литературных жанров древней Руси // V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963); 2) Поэтика древнерусской литературы. С. 40—66. Изд. 2-е. С. 42—71. Изд. 3-е. С. 55—79. Наст. том. С. 317—344.

³ См.: Данилов В. В. О жанровых особенностях древнерусских «хождений» // ТОДРЛ. Т. XVIII. 1962.

В этом сложном жанровом строении литературы главная роль принадлежала своеобразным жанрам-«ансамблям».

Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, четьи минеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида сборники устойчивого и неустойчивого содержания.

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку»¹. Аналогична и даже более сложна структура летописи, хронографа, степенной книги, временника, торжественника и др. Ясно, что структура произведений древнерусской литературы глубоко отличается от современной. При этом несомненно и другое: художественная структура произведений древнерусской литературы допускала сосуществование в них различных художественных методов, связанных с этими жанрами. Произведения древнерусской литературы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох со своими художественными методами. При этом перед нами были не только «наращивания», но и переработки, оставлявшие следы предшествующих стадий.

Одна из самых важных задач изучения русской литературы XI—XVII вв. — выяснить условия сосуществования разных жанров и разных художественных методов, ибо самое объединение разных произведений происходило не без участия художественных требований. «Своды» древнерусской литературы были и сводами художественных методов. Стили и методы выступали в древнерусской литературе массивами, захватывая «участки» произведений или отдельные жанры.

Понятие «произведения» было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение — это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие в целом, и отдельные описания чудес, «похвалы», песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать к разным жанрам, а так как в средние века художественный метод был тесно связан с жанром произведения, то произведение в отдельных своих частях могло быть написано различными художественными методами.

При каких условиях сосуществовали в одном «ансамблевом» произведении разные художественные методы. Все ли методы могли сосуществовать друг с другом? Происходило ли это сосуществование на основе контрастов или на основе гармонии и сходства отдельных методов? Все это вопросы крайне важные, на которых необходимо будет остановиться будущим исследователям. Но уже сейчас можно сказать, что контрасты и противопоставления играли в древнерусской литературе очень большую роль.

¹ Ключевский В. О. Курс русской истории. Т. II. М., 1908. С. 321; Сочинения. Т. 2. М., 1957. С. 254.

Они же имели исключительное значение в зодчестве и живописи¹. Возможно потому, что различные художественные методы входили в более общее явление, в котором использовалась в художественных целях самая игра на сопоставлениях и противопоставлениях отдельных художественных методов.

Переходя от произведения к произведению, даже от одной части произведения к другой, написанной в другом жанре и стиле, читатель как бы следовал по некоторой пышной анфиладе, бесконечно углубляясь в ритмическое чередование ее частей или отдельных полусамостоятельных произведений, долженствовавших поразить его мудростью и грандиозностью мироустройства, мудростью и сложностью совершающегося в мире, внушить ему мысль о бренности его земного существования. В житии святого автор внушает читателю в предисловии мысль о невыразимости всей святости святого, затем обычно ведет его в строго хронологическом порядке по всем ступеням его героического совершенствования; после заключительной похвалы святому автор описывает в отдельных частях его посмертные чудеса и заканчивает сообщением текста служб и молитв святому. Все эти части разностильны и разножанровы, иногда принадлежат различным авторам и даже написаны в различные эпохи, но все они собраны в единый ансамбль и подчинены единой задаче — прославить святого, внушить молитвенное настроение читателю, удивить его святостью и силою веры.

Ансамблевый характер древнерусских произведений создает благоприятные внешние условия для появления инородных для традиционных художественных методов элементов реалистичности.

По существу тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбли же объединялись фресковые изображения. То и другое смотрелось не с неподвижных точек зрения, а как бы в движении. Живопись была обращена к зрителю, идущему или окидывающему взором вокруг себя все пространство или поочередно разглядывающему клейма или отдельные части изображения.

Тот же принцип ансамбля, причем ансамбля, часто соединяющего разнородные и разновременные части, характерен и для архитектуры — особенно древнерусской. Архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили большими градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям. В Киеве строительная деятельность Ярослава Мудрого создала ансамбль въезда от Золотых ворот и до

¹ Ср. то, что пишет М. В. Алпатов о византийском искусстве: «Самая структура византийского искусства такова, что в нем сосуществовало несколько разнородных стилевых направлений, точнее, различных форм художественного мышления» (Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М., 1967. С. 32).

Софии и Десятинной церкви¹. Сходный с киевским ансамбль был создан и во Владимире: от Золотых ворот и до Успенского собора. Как это прекрасно показано Н. Н. Ворониным, градостроительный ансамбль Владимира начинался далеко за пределами самого Владимира — у церкви Покрова, встречавшей плывущего во Владимир².

Все, что пишет об этом Н. Н. Воронин, находит точное подтверждение в основном эстетическом кодексе древнеславянских литератур — «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского, откуда черпали свои эстетические идеалы древнерусские читатели и значение которого еще недостаточно определено в научной литературе. В начале главы, посвященной дню шестому, Иоанн Экзарх описывает в «Шестодневе», как разворачивается перед рядовым зрителем анфилада строений, как подходит он ко двору, входит в ворота, видит по обе стороны стоящие храмы, входит во дворец, в его высокие палаты и церкви, украшенные камнем, деревом, красками («шаром»), золотом и серебром, как он видит, наконец, и самого князя, окруженного придворными в драгоценных, пышных одеждах. Князь и его окружение в их сверкающих одеждах, золотых гривнах, поясах и обручах служили как бы заключительным аккордом этой архитектурной композиции³. Искусство Византии, восточных и южных славян стремилось прежде всего поразить зрителя, читателя или слушателя величию, торжественностью, воздействовать на воображение рядового человека, создав чувство дистанции между ним, Богом и князем. Произведения зодчества должны были контрастировать обыденной застройке, «слабным» (крытым соломой) хижинам смердов в сельской местности, жилищам ремесленников в городе, окружающей природе. Искусство должно было контрастировать обыденной жизни как таковой.

То же самое и в литературе: произведения литературы должны были выделяться среди обычной, деловой письменности своим языком (церковнославянским), своим стилем (витийственным), возвышенностью и «этикетностью», церемониальностью изображения.

Из сопоставлений литературы с изобразительным искусством и архитектурой отчетливо выступает важная сторона ансамблевого

¹ Каргер М. К. Древний Киев. Памятники киевского зодчества X—XIII вв. Т. 2. М.: Л., 1961. С. 249—260.

² Н. Н. Воронин пишет: храм Покрова «являлся как бы „архитектурным предисловием“, за которым открывался белокаменный ансамбль Боголюбовского замка и далее — стольного Владимира. Широка архитектурной мысли владимирского князя и его зодчих была сродни замыслам великого новгородского мастера Петра, создавшего на подступах к Новгороду соборы Антониева и Юрьева монастырей». (Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. Т. 1: XII столетие. М., 1961. С. 299).

³ Шестоднев, составленный Иоанном, ексархом болгарским. По харатейному списку Московской Синодальной библиотеки 1263 года. М., 1879. Л. 195 об.—196.

строения литературы: соединение литературных произведений по анфиладному принципу — это не только результат внешних условий существования литературы (слабости авторского начала и слабости стремления к сохранению первоначального текста, позволявшей бесконечно варьировать и комбинировать отдельные произведения), но и важный эстетический принцип средневековья. В этом эстетическом принципе сказывается стремление к созданию величественных и обширных произведений, к возможно полному охвату всего разнородного материала, игра на контрастных сопоставлениях больших «масс», корпусов, со всеми присущими им индивидуальными чертами.

Искусство, и в его составе литература, было в значительной мере рассчитано на официальные церемонии, предназначалось для оформления богослужений, торжественных процессов, занимало очень большое место в укладе монастырской жизни и т. д. Произведения архитектуры, живописи, литературы торжественно разворачивались поэтому по анфиладному принципу, «нанизывались» одно к другому. Само произведение искусства было своего рода «процессией»: будь то летопись, житие или четьи минси, пролог, палея, хронограф.

Всякая жанровая система — динамическая система, система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия. При этом степень устойчивости отдельных жанров и их сочетаний в этой системе различна. Поскольку церковная жизнь консервативна, жанры, употребляемые в церковном обиходе, и их сочетания отличаются наибольшей устойчивостью. Жанры же, связанные с государственной жизнью, меняются и развиваются вместе с развитием и самой государственной жизни. Так, например, с развитием иностранных сношений единого централизованного государства появляется жанр статейных списков — сперва документальный, а затем приобретающий и некоторую литературную самостоятельность, а в начале XVII в. породивший даже свой чисто литературный жанр «подложных статейных списков»¹.

Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в других — менее жесткой, но если брать ее в целом, она была очень традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В значительной мере это зависело от того, что система эта была по-своему церемониальной, тесно зависящей от обрядового ее употребления.

Чем более она была жесткой, тем настоятельнее она подвергалась изменению в связи с переменами в быте, в обрядах и в требованиях применения. Она была негибкой, а следовательно — ломкой. Она была связана с бытом, а следовательно, должна была реагировать на его изменения. Связь с бытом была настолько тес-

¹ Каган М. Д. «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века // ТОДРЛ. Т. XI. 1955.

ной, что все изменения общественных потребностей и быта должны были отражаться в жанровой системе.

Обращаясь к этим изменениям, первое, на что следует обратить внимание, — это появление резкого несоответствия между светскими потребностями феодализирующегося в XI—XIII вв. общества и той системой литературных и фольклорных жанров, которая должна была эти новые потребности удовлетворять.

Система фольклорных жанров, достаточно определенная, была приспособлена по преимуществу для удовлетворения потребностей языческого родового общества. В ней не было жанров, которые отражали бы потребности феодализирующейся страны. Однако русским светским потребностям не могла полностью ответить и жанровая система византийской литературы, относящаяся в основном к более продвинутой стадии развития феодального общества. Вот почему уже с самого начала на Русь была перенесена не вся жанровая система византийской литературы, а только часть жанров: в первую очередь те, что были тесно связаны с христианским культом.

В чем же заключались эти потребности светского общественного быта Древней Руси XI—XIII вв.? В княжение Владимира I Святославича окончательно оформилось огромное раннефеодальное государство восточных славян. Это государство, несмотря на свои большие размеры, а может быть отчасти именно вследствие этих своих размеров, не имело достаточно прочных внутренних связей. Экономические связи, в частности торговые, были слабы. Еще слабее было военное положение страны, раздираемой усобицами князей, которые начались сразу же после смерти Владимира I Святославича и продолжались вплоть до татаро-монгольского завоевания. Система, с помощью которой киевские князья стремились удержать единство власти и оборонять Русь от непрерывных набегов кочевников, требовала высокой патриотической сознательности князей и народа. На Любечском съезде 1097 г. был провозглашен принцип: «Пусть каждый князь владеет землей своего отца». При этом князья обязались помогать друг другу в военных походах в защиту родной земли и слушать старшего. В этих условиях главной сдерживающей силой, противостоящей возрастающей опасности феодального дробления страны, явилась сила моральная, сила патриотизма, сила церковной проповеди верности. Князья постоянно целуют крест, обещая помогать и не изменять друг другу.

Раннефеодальные государства вообще были очень непрочными. Единство государства постоянно нарушалось раздорами феодалов, отражавшими центробежные силы общества. Чтобы удержать единство, требовались высокая общественная мораль, высокое чувство чести, верности, самоотверженности, развитое патриотическое самосознание и высокий уровень словесного искусства — жанров политической публицистики, жанров, воспевающих любовь к родной стране, жанров лиро-эпических.

Единство государства, при недостаточности связей экономических и военных, не могло существовать без интенсивного развития личных патриотических качеств. Нужны были произведения, которые ясно свидетельствовали бы об историческом и политическом единстве русского народа. Нужны были произведения, которые активно выступали против раздоров князей.

Для распространения этих идей было недостаточно одной литературы. Помощь церкви была в этих условиях еще важнее, чем помощь литературы. Создается культ святых братьев князей Бориса и Глеба, безропотно и «показательно» подчинившихся руке убийц, подосланных Святополком Окаянным. В летописании создается политическая концепция, согласно которой все князья — братья, происходят от трех братьев — Рюрика, Синеуса и Трувора.

Эти особенности политического быта Руси были отличны от того политического быта, который существовал в Византии и Болгарии. Идеи единства были отличны уже по одному тому, что они касались Русской земли, а не Болгарской или Византийской. Нужны были поэтому собственные произведения и собственные жанры этих произведений.

Вот почему, несмотря на наличие двух взаимодополняющих систем жанров — литературных и фольклорных, русская литература XI—XIII вв. находилась в процессе жанрообразования. Разными путями, из различных корней постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционной системы жанров, разрушают ее либо творчески ее перерабатывают.

В результате поисков новых жанров в русской литературе и, я думаю, в фольклоре появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь из прочно сложившихся традиционных жанров. Они стоят вне жанровых традиций.

Ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси. Дело в том, что новая, явившаяся на Русь культура, была хотя и очень высокой, создав первоклассную «интеллигенцию», но эта культура налегла тонким слоем — слоем хрупким и слабым. Это имело не только дурные последствия, но и хорошие: образование новых форм, появление вне традиционных произведений было этим очень облегчено. Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм.

В самом деле, такое выдающееся произведение, как «Повесть временных лет», не укладывается в принятые на Руси жанровые рамки. Это не хроника одного из византийских типов.

Как я предположил в свое время¹, жанр летописи возник в первой четверти XI в. на основе сборника житий первых русских свя-

¹ Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 58—75.

тых, условно названного мной «Сказанием о первоначальном распространении христианства на Руси». Концепция эта вызвала возражения некоторых историков, указавших, что исторические записи могли возникнуть и раньше. Однако речь шла у меня не о возникновении исторических записей, а только о появлении самого жанра летописания. Аналогичное положение с образованием исторических жанров было и в Чехии¹.

В дальнейшем в состав летописи входят отдельные исторические повествования, также не имеющие аналогий в литературах византийско-славянского круга.

«Повесть об ослеплении Василька Теробовльского» — это тоже произведение вне традиционных жанров. Оно не имеет жанровых аналогий в византийской литературе, тем более в переводной части русской литературы.

Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его «Автобиография», его «Письмо к Олегу Святославичу».

Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление Даниила Заточника», «Слово о погибели Русской земли», «Похвала Роману Галицкому» и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII вв. Это типично именно для этого времени. В последующее время, в XIV—XVI вв., литературные произведения легче укладываются в установившиеся жанры — традиционно воспринятые из византийской литературы или вновь созданные на Руси.

Таким образом, для XI—XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки. Они отличаются младенческой мягкостью и неопределенностью форм. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы. Такие произведения, как «Слово о погибели Русской земли» или «Моление Даниила Заточника», в жанровом отношении — полулитературные-полуфольклорные.

Возможно даже, что зарождение новых жанров происходит в устной форме, а потом уже закрепляется в литературе.

Тишичным мне представляется образование нового жанра в «Молении Даниила Заточника». В свое время я писал о том, что

¹ О. Кралик пишет: «В истории чешской и русской культур есть сходство, которое сразу бросается в глаза: в начале XII в. и в Киеве, и в Праге появляются крупные летописные памятники. На Руси создается окончательная редакция Повести временных лет, а в Чехии декан пражского капитула Козьма пишет свою «Хронику чехов». Вряд ли можно утверждать, что и в предшествующий период историография обоих народов развивалась параллельно, но все же можно, пожалуй, намечать общие черты. Важнейшее сходство, как мне кажется, состоит в том, что и на Руси, и в Чехии развитие шло от легенды, жития к летописи, хронике в прямом смысле слова» (Кралик О. Киевская летопись начала XII в. и легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле // ТОДРЛ. Т. XIX. С. 191).

это произведение скоморошье. Скоморохи Древней Руси были близки к западноевропейским жонглерам и шпильманам. Близки были и их произведения. «Моление Даниила Заточника» было посвящено профессиональной скоморошьей теме. В нем скоморох Даниил выпрашивает «милость» у князей. Для этого он восхваляет сильную власть князя, его щедрость и одновременно стремится возбудить жалость к себе, расписывая свои несчастья и пытаясь рассмешить слушателей своим остроумием, насмешкой над своим положением.

Но «Моление Даниила Заточника» — это не просто запись скоморошьего произведения. В нем есть и элементы книжного жанра — сборника афоризмов.

Одним из любимых чтений в Древней Руси были сборники афоризмов: «Стословец Геннадия», разного вида «Пчелы», позднее — «азбуковники». Афористическая речь вторгалась в летопись, в «Слово о полку Игореве», в «Поучение» Владимира Мономаха. Цитаты из священного писания (и чаще всего из Псалтири) тоже употреблялись как своего рода афоризмы.

Любовь к афоризмам типична для средневековья. Она была тесно связана с интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам — к тому особого рода многозначительному лаконизму, которым была пронизана эстетика и мировоззрение эпохи феодализма.

В «Молении» подобраны афоризмы, близкие к скоморошьим шуткам. В них есть элементы той «смеховой культуры», которая была столь типична для народных масс средневековья¹. Автор «Моления» издевается над «злыми женами», иронически перефразирует Псалтирь, в шутовской форме подает советы князю и т. д. «Моление» искусно соединяет в себе жанровые признаки скоморошьего балагурства и книжных сборников афоризмов.

Другой тип произведения, гораздо более серьезного, но вышедшего из той же среды княжеских певцов, представляет собой «Слово о полку Игореве».

«Слово о полку Игореве» принадлежит к числу книжных отражений раннефеодального эпоса. Оно стоит в одном ряду с такими произведениями, как немецкая «Песнь о Нибелунгах», грузинский «Витязь в тигровой шкуре», армянский «Давид Сасунский» и т. д. Но особенно много общего в жанровом отношении у «Слова о полку Игореве» с «Песнью о Роланде».

Автор «Слова о полку Игореве» причисляет свое произведение к числу «трудных повестей», то есть к повествованиям о военных деяниях (ср. «chansons de geste»).

О близости «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде» писали многие русские и советские ученые — Полевой, Погодин,

¹ См.: Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., 1965.

Буслаев, Майков, Каллаш, Дашкевич, Дынник и Робинсон¹. Однако прямой генетической зависимости «Слова» от «Песни о Роланде» здесь нет. Есть только общность жанра, возникшего в сходных условиях раннефеодального общества.

Но между «Словом о полку Игореве» и «Песнью о Роланде» есть и существенные отличия. Эти различия не менее важны для истории раннефеодального эпоса Европы, чем сходства.

В свое время я уже неоднократно писал о том, что в «Слове» соединены два фольклорных жанра: «слава» и «плач» — прославление князей с оплакиванием печальных событий. В самом «Слове» и «плачи», и «славы» упоминаются неоднократно. И в других произведениях Древней Руси мы можем заметить то же соединение «слав» в честь князей и «плача» по погибшим. Так, например, близкое по ряду признаков к «Слову о полку Игореве» «Слово о гибели Русской земли» представляет собой соединение «плача» о гибнущей Русской земле со «славой» ее могучему прошлому.

Это соединение в «Слове о полку Игореве» жанра «плачей» с жанром «слав» не противоречит тому, что «Слово о полку Игореве» как «трудная повесть» близка по своему жанру к «chansons de geste». «Трудные повести», как и «chansons de geste», принадлежали к новому жанру, очевидно соединившему при своем образовании два более древних жанра — «плачей» и «слав». «Трудные повести» оплакивали гибель героев, их поражение и восхваляли их рыцарские доблести, их верность и их честь.

Как известно, «Песнь о Роланде» не есть простая запись устного фольклорного произведения. Это книжная обработка устного произведения. Во всяком случае, такое соединение устного и книжного представляет текст «Песни о Роланде» в известном Оксфордском списке.

То же самое мы можем сказать и о «Слове о полку Игореве». Это книжное произведение, возникшее на основе устного. В «Слове» органически слиты фольклорные элементы с книжными.

Больше всего книжные элементы сказываются в начале «Слова». Как будто бы автор, начав писать, не мог еще освободиться от способов и приемов литературы. Он недостаточно еще оторвался от письменной традиции. Но по мере того как он писал, он все более и более увлекался устной формой. С середины своего произведения он уже не пишет, а как бы записывает некое устное произведение. Последние части произведения, особенно «плач Ярославны», почти лишены книжных элементов. Перед нами про-

¹ Робинсон А. Н. Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (Типология, оригинальность, метод) // VI Международный съезд славистов (Прага, август, 1968). Доклады советской делегации. М., 1968. С. 58, 75—81; Лихачев Д. С. Жанр «Слова о полку Игореве» // *Atte del Convegno Internazionale sul tema: La Poesia Epica e la sua formazione*. Roma, 1970. P. 315—330.

изведение, в котором фольклор вторгается в литературу и выхватывает это произведение из системы литературных жанров, но и не вводит в систему жанров фольклора. В нем есть близость к народным «славам» и «плачам», но по своему динамическому решению оно приближается к сказке. Это произведение исключительное по своим художественным достоинствам, но его художественное единство достигается не тем, что оно следует, как это было обычным в средневековье, определенной традиции, а достигается с помощью таких нарушений этой традиции, такого отказа от следования какой-либо устоявшейся системе жанров, которые определяются требованиями действительности и сильной творческой индивидуальностью автора.

Несмотря на то что переводная литература и литература оригинальная составляли единую систему, в которой оригинальные произведения как бы восполняли своей отзывчивостью на русскую действительность недостаточную связь с ней переводных, — оригинальные произведения заметно отличались от переводных и по своему художественному строению.

Переводные произведения гораздо чаще, чем оригинальные древнерусские, представляли собой законченные сюжетные повествования, в которых литературный интерес преобладал над историческим. Древнерусские же оригинальные произведения, напротив, по преимуществу сосредоточивали свой интерес на историческом: стремились запечатлеть факты биографии святого или исторические события. В связи с этим переосмыслилось и понимание переводных произведений: как историческое повествование воспринималась «Александрия», как географическое — «Повесть об Индийском царстве», а поэма «О Дигенисе Акрите» при переводе была переделана в повесть. Характерно также полное различие повествований в переводных хрониках и в древнерусских летописях. В хрониках гораздо большее значение, чем в летописях, придавалось занимательности; здесь — развитая сюжетность, короткие сюжетные рассказы иногда с назидательным содержанием. Пример — «Хроника» Иоанна Малалы, центр интереса которой составляют отдельные рассказы о событиях, соблюдающие занимательность, иногда сочетающуюся с назидательностью. Русская летопись только в своей начальной части имеет эти более или менее законченные рассказы, и то только потому, что в них отразились фольклорные сюжеты и устные предания.

Характерно также, что переводные притчи обрастали историческими деталями и становились рассказами о реально бывшем.

Таким образом, тонкий слой традиционных жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, все время ломался под влиянием острых потребностей действительности. В поисках новых жанров древнерусские книжники в XI—XIII вв. часто обращались к фольклорным жанрам, но не переносили их механически в книжную литературу, а создавали новые из соединения книжных элементов и фольклорных.

В этой обстановке интенсивного жанрообразования некоторые произведения оказались единичны в жанровом отношении («Моление Даниила Заточника», «Поучение», «Автобиография» и «Письмо к Олегу Святославичу» Владимира Мономаха), другие произведения получили устойчивое продолжение (Начальная летопись — в русском летописании, «Повесть об ослеплении Василька Теремовского» — в последующих повестях о княжеских преступлениях), третьи — имели лишь отдельные попытки их продолжить в жанровом отношении («Слово о полку Игореве» — в «Задонщине»).

Отсутствие строгих жанровых рамок способствовало появлению многих своеобразных и высокохудожественных произведений.

Впоследствии процесс жанрообразования возобновился в XVI в. и протекал довольно интенсивно в XVII в.

В домонгольской литературе были крупные достижения, которые затем были утрачены и которые вновь нужно было восстанавливать в правах. «Повесть временных лет» была остро сюжетным повествованием, особенно в своей вступительной части. Впоследствии летопись распалась на отдельные погодные записи и отдельные повествования. Были летописи, посвященные князьям, носившие характер истории княжения (Летописец Даниила Галицкого). В дальнейшем такого рода истории княжений и царствований появляются лишь в XVI в. «Автобиография» Владимира Мономаха предвосхитила на несколько веков появление автобиографий в XVII в.

Признаком высокого литературного развития, сознательного отношения к стилистическим приемам и появления индивидуальной манеры служит та полемика, которая время от времени возникала в Киевской Руси по литературным вопросам. Так, из послания Климента Смолятича к пресвитеру Фоме мы узнаем, что последний упрекал Климента в том, что тот опирался в своих сочинениях не на отцов церкви, а на Гомера, Платона и Аристотеля.

В «Слове о полку Игореве» мы имеем указание и на другую полемику: автора «Слова» со своим предшественником Бояном, манера которого казалась автору «Слова» устаревшей.

Процессы жанрообразования способствовали интенсивному использованию в этот период опыта фольклора (в «Повести временных лет» и других летописях, в «Слове о полку Игореве», в «Слове о гибели Русской земли», в «Молении» и «Слове» Даниила Заточника и т. д.).

Уровень индивидуализации стиля был также в древнерусский период сравнительно более высоким, чем в ближайшие последующие столетия. Наконец, незакончившийся процесс жанрообразования создавал довольно высокий уровень и в «секторе свободы»¹.

Чем можно объяснить, что литература XI—XIII вв. во многом как бы предвосхищала будущее развитие древнерусской литерату-

¹ О «секторе свободы» см.: Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения // Нов. мир. 1969. № 9. С. 173 и след.

ры? Я думаю, что одна из причин в том, что тесные связи древнерусской литературы с византийской и южнославянскими позволили ей «ускоренно» развиваться. Литература жила не только своим опытом, но и опытом высокоразвитых литератур соседей. Но главная причина, конечно, в общем высоком уровне развития древнерусской культуры в целом: вспомним высокий уровень живописи, архитектуры, прикладного искусства.

Соотношение литературы и изобразительных искусств

Расстояние, отделяющее литературу от других искусств, было короче в древнеславянских культурах, чем в новое время. Вместе с тем и границы между отдельными искусствами не были так четко определены, как они определяются в более поздние эпохи. Это объяснялось прежде всего своеобразным синтезом искусств в пределах христианской религии. Христианское богослужение объединяло архитектуру (поскольку богослужение по большей части происходило в храме), музыку (музыка была широко представлена в богослужении), живопись (иконы, фрески и мозаики входили важным составным элементом в убранство храмов), прикладное искусство и искусство слова (гимнография, все формы богослужебного чтения, монастырского и индивидуального чтения и пр.).

В этом коротком разделе невозможно рассмотреть достаточно детально все аспекты отношения словесного искусства к другим видам искусств. Остановимся только на одной области: на отношениях литературы к изобразительным искусствам — к иконам, фрескам и мозаикам.

Примеры отношения отдельных конкретных произведений словесного и изобразительного искусств между собой известны. В свое время я писал об отношении «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона к изображениям на стенах храма Софии¹. Проповедь Илариона могла иллюстрироваться изображениями, находящимися тут же в храме. Т. Н. Михельсон писала об отношении росписей храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря к «Акафисту Божьей матери»². Примеры других конкретных связей произведений искусств словесного и изобразительного многочисленны. В данном случае меня интересуют только общие

¹ Лихачев Д. С. Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.; Л., 1945. С. 30—35.

² См.: Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. Т. XXII. 1966. С. 144—164. Там же многочисленные примеры связи отдельных произведений живописи и литературы. См. также: Лихачева В. Д. и Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971.

формы связи этих двух искусств — формы, имеющие непосредственное отношение к структуре литературы.

Изобразительное искусство все было посвящено общим с письменностью сюжетам и темам. Оно изображало и рассказывало то, что так или иначе было связано с темами письменности: сюжеты и персонажи Ветхого и Нового заветов, житий святых, религиозных сказаний, притчей и пр. Текст лежал в основе многих произведений изобразительного искусства. Вместе с тем произведения живописи часто становились объектами литературных произведений: сказания об оживающих изображениях (сказание о фреске Пантократора в куполе Новгородского Софийского собора, «Повесть о посаднике Щиле», повесть «О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого», «Сказание о Новгородской варяжской божнице» и пр.), многочисленные сказания об иконах, переносившихся с места на место (их десятки в литературах южных и восточных славян), предводительствующих войсками, так или иначе принимающих участие в событиях. Объектами литературных произведений становились и произведения зодчества: рассказы о построении монастырей, храмов, крепостей, об их поновлениях, восстановлении и разрушениях.

Говоря о связи изобразительных искусств и письменности, необходимо отметить существование многочисленных пограничных между тем и другим произведений. Текст «Сказания о князьях владимирских» вырезан на престоле Ивана Грозного, использован как орнамент, соединен с изображениями эпизодов этого сказания. Житийные иконы и фрески в церквях сопровождаются написанным текстом: более или менее сокращенным, кратким, но тем не менее играющим существенную роль в изображении. Необходимо отметить также многочисленные иллюстрации в древнерусских рукописях и постоянно встречающиеся надписи в произведениях искусства. Слово и изображение были теснейшим образом слиты. Этого требовала сама условность изобразительного искусства: изображение было знаком, близким к тому роду знака, который представляли собой слово, письменная речь. Литература и изобразительное искусство в одинаковой мере пользовались общей системой символов и аллегорий, общими приемами реализации метафор и общими образами. И в литературе, и в живописи многое не изображалось, а только обозначалось, сокращалось до степени геральдического изображения¹.

Для так называемого домонгольского периода русской культуры и русской литературы эта тесная связь всех искусств между собой особенно характерна. Ее нельзя рассматривать как «примитивную»² нерасчлененность искусств, как своего рода первобыт-

¹ О геральдичности изображений см. подробнее: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.; Л., 1958. С. 33. Изд. 2-е. М., 1970. С. 32.

² Отвлекаясь несколько в сторону, отмечу, однако, что самые понятия «примитива» и «примитивизма» в искусстве неправомерны и отчасти свидетельствуют

ный «синкретизм». Эта связь есть явление «стиля эпохи», в равной степени захватившего различные европейские страны. Дальнейшее представляло собой большее или меньшее отступление от этой связи искусств — их постепенную (хотя далеко и не ровную в своем движении) «индивидуализацию».

«Стиль эпохи», «стиль монументального историзма»

Итак, специфика отдельных искусств (в том числе и искусства слова) в средние века выражена слабее, чем в новое время, — одновременно сильнее, чем в новое время, сказывается общность всех искусств, их объединенность «стилем эпохи». Развитие общего стиля эпохи облегчалось отсутствием четких границ между литературой, другими искусствами, естественнонаучными знаниями, общественной мыслью, открытостью всех форм культуры и их проникнутостью эстетическим началом. Эстетическое начало давало себя знать в естественнонаучных сочинениях (в «Шестоднев», например), в религии, в обрядовом оформлении быта и пр.

Что же такое «стиль эпохи»? Мы довольно хорошо знаем теперь один из таких стилей эпохи — барокко. Барокко объединяет общими стилеобразующими моментами зодчество, скульптуру, прикладное искусство, живопись, музыку, литературу. Во всех этих областях могут быть определены одни и те же стилистические явления. Это относится даже к философии и общественной мысли, поскольку и в них участвует элемент искусства. Литература, выявившая барокко во всех формах культуры, огромна. Однако другие стили эпох привлекали внимание исследователей сравнительно меньше. Я хотел бы лишь указать, что романский стиль (или «романеск»; в Англии он называется «норманнским») так же, как и барокко, охватывает не только зодчество, но и живопись, прикладное искусство и имеет явно ощутимые соответствия в литературе. Этот стиль объединяет собой не только Западную, Южную и Северную Европу. Он очень близок тому стилю, который господствовал в Византии и в странах, испытывавших культурное влияние Византии. Особенную близость выказывает ранний период этого стиля (до середины XI в.). При всех своих местных отличиях и региональных особенностях он имеет общие для всей Европы черты. В целом он нуждается в своем определении, в

о пережитках неисторичности в представлениях историков искусства. Это некоторый искусствоведческий «штамп», объединяющий совершенно различные явления и оставляющий их без исторического объяснения и стилистического анализа. Особенно досадно, когда подобного рода декларации своего бессилия проявляются в работах историков древнерусского искусства. Что касается историков древнерусской литературы, то у них этой тенденции пока еще не появлялось.

четком наименовании, в рассмотрении всех своих стилеобразующих элементов и в выявлении этих стилеобразующих элементов в разнообразных областях человеческой культуры, начиная с V в. — для Западной и Южной Европы, для южных славян — начиная с IX в., а для восточных — с конца X в.

То, что мною в свое время было названо в литературе «стилем монументального историзма» X—XIII вв.¹, обнаруживает свое несомненное родство с одновременным ему монументальным стилем в зодчестве и живописи. Их связывает общее чувство величия, простоты и «весомости» мира, конструктивная четкость и «правдивость» членений всей композиции², чувство значительности и значимости каждой детали, каждой части произведения.

То же чувство вселенной отражено и в живописи, и в прикладном искусстве. Оно роднит русское искусство с великим европейским искусством романского стиля. Не случайно, что эти типологические сходства поддерживаются и непосредственным влиянием романского зодчества в русском искусстве Владимиро-Суздальской Руси. П. А. Раппопорт пишет «...в строительстве 60-х годов XII в. несомненно принимали участие и какие-то западно-европейские романские мастера. Историк XVIII в. В. Н. Татищев приводит сведения о том, что князь Андрей Боголюбский пригласил зодчих от императора Фридриха Барбароссы. И хотя этот источник не вполне достоверный, но очень вероятно, что в данном случае это было именно так. Во всяком случае такие детали, как базы и капители колонок, цоколь, порталы, тройное окно на башне в Боголюбове, — элементы безусловно романские, близкие формам южно-немецких романских построек этого же времени»³.

И хотя далее П. А. Раппопорт говорит, что «общая плановая схема и композиция, весь облик владими́ро-суздальских памятников очень далеки от романской архитектуры и имеют гораздо больше общего с памятниками зодчества остальных русских земель»⁴, все же ясно, что в тех общих стилеобразующих элементах, в которых архитектура может иметь нечто общее с другими искусствами, и в частности с литературой, зодчество Руси XI—XIII вв. имеет много сходного в своем понимании мира с искусством Византии и Западной и Центральной Европы того же времени.

¹ Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 27—69. Изд. 2-е. М., 1970. С. 25—62.

² Следует отметить, что интерьер древнерусских зданий XI—XIII вв. четко отражает особенности экстерьера и наоборот. Вместе с тем фресковая роспись храмов также согласуется с архитектурными формами — подчеркивает, а не разрушает плоскость стены и все архитектурные формы; фресковая роспись «давала... соответствие характеру построения внутреннего пространства в храмах XII в.» (Раппопорт П. А. О взаимосвязи русских архитектурных школ в XII в. // Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1970. С. 24—25).

³ Там же. С. 14

⁴ Там же.

Стиль эпохи может быть отмечен в «естественнонаучных» сочинениях, в стилистических явлениях политической и общественной мысли того же времени. Во всех этих областях господствуют одинаковые приемы «сокращения» огромного окружающего человека мира, превращения мира в четкий и лаконичный геральдический знак божественной воли, и одновременно монументализм, стремлением воздействовать на человека размерами, четкими соотношениями крупных масс, торжественностью, парадностью изображаемого, стремление «преодолевать время», противопоставляя вечную сущность временной суете, сочетать симметрию целого с подчиненной ей асимметричностью отдельных частей, создавать крупные ансамбли, при этом по преимуществу «анфиладным» способом. Каждое произведение искусства стремится в той или иной мере «объять мир»: произведения литературы поражают своей энциклопедичностью, стремлением рассказать сюжет от начала и до конца, передать мировую историю «от Адама» или от Вавилонского столпотворения до настоящего времени, рассказать об устройстве мира в целом и т. д. Произведения зодчества ориентируются на страны света, а в своих росписях изображают мироустройство и священную историю мира, подчеркивая этим свою связь со вселенной. В литературе, живописи, зодчестве, даже в символической стороне прикладного искусства и, разумеется, в музыке, а также в стремлении политиков исходить из самых общих положений, на вечные времена, совершается своеобразная «концентрация вечности», проявляется чувство вселенной, общечеловечности и т. д.

Одна из самых существенных и важных особенностей стиля эпохи заключалась в том, что этот стиль обладал чрезвычайно большой интегрирующей способностью. Элементы варварских искусств, восточных и традиционнорусских, вливались в этот стиль, входили в него органической частью. Этому способствовал и ансамблевый характер стиля, и умение вбирать в себя прямо противоположные элементы по признаку сочетания контрастных явлений. Особенность эта в конце концов сделала возможным образование национальных форм культуры на общей почве культуры-посредницы.

В мою задачу не может входить выявление и определение этого стиля эпохи¹. Задача эта чрезвычайно сложная и требующая усилия многих исследователей разнообразных специальностей. Мне необходимо лишь указать на самый факт существования этого стиля эпохи в древних культурах южных и восточных славян и на его связь с явлениями искусства по всей Европе, так как это обстоятельство имеет принципиально важное значение в определении системы древнеславянских литератур.

¹ В отношении изображения человека такая попытка сделана мною в работе «Человек в литературе древней Руси», в главе 2.

Любое отношение литературы к внешней для нее среде — в том числе к иноязычным литературам, к фольклору, к другим искусствам, к религии, к наукам и т. д. — является отношением к окружающей ее действительности в широком смысле этого слова. Но в более узком и специальном значении под отношением литературы к действительности мы будем подразумевать в данном разделе только ее отношение к исторической действительности, к социальной жизни. И то и другое отношение имеет существенное структурообразующее значение, однако последнее из них особенно важно, так как в конечном счете именно им определяется и отношение литературы ко всей остальной культуре в целом.

Литература вся целиком, как целое и в своих отдельных частях, зависит от действительности. Она зависит от нее, получая от действительности и воздействуя на нее; зависит в своих внешних отношениях и внутренних, зависит содержанием и формой. При этом типы зависимости весьма разнообразны. Они подлежат особому изучению. В данном разделе я остановлюсь только на структурообразующих моментах этой зависимости.

Отношение литературы к исторической действительности может быть непосредственным и условным, опосредованным — опосредованным сознательной творческой волей писателя.

В опосредованном отражении действительности в литературе доминирует сознательная трансформация действительности в условные формы ее целостного отражения — отражения, подчиненного определенному художественному методу писателя, его творческой воле. В непосредственном же отражении действительности доминирует «невольное» перенесение отдельных фактов и элементов действительности в литературу. Анализируя это непосредственное отражение действительности в литературе, исследователь может составить себе более полное и даже более правдивое представление о действительности, чем то, которое сознательно стремился дать о ней писатель. Так, например, изучая ряд древнерусских литературных произведений (в первую очередь «Моление» и «Слово» Даниила Заточника), Б. А. Романов воссоздал относительно полную картину древнерусской жизни¹. Он сделал это главным образом на основании материалов неосознанного отражения действительности: не на основании того, что хотел автор сказать, какой он хотел представить действительность, а на основании недомолвок, обмолвок, случайных упоминаний и анализа всего хода мыслей Заточника. Образ князя в «Молении», образ «злой жены», княжеского тиуна — это плоды творчества Заточника, но образ самого Заточника, как он выясняется из исследования Б. А. Романова, — это исследовательская реконструкция на основе анализа

¹ Романов Б. А. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947. Изд. 2-е. М.: Л., 1966.

всех творческих «ходов» Заточника, невольного отражения действительности в его произведении.

Любое литературное произведение включает в себе и непосредственное отражение действительности, и условное. Однако соотношение того и другого может быть в различных произведениях неодинаковым. В средневековых славянских литературах контраст непосредственного и условного отражения действительности несравненно более резок, чем в литературе нового времени.

В средневековых литературах мы можем заметить наличие целых жанров, в которых наряду с условным, художественным претворением действительности особенно заметную роль играют элементы непосредственного отражения действительности: это прежде всего исторические жанры (летописи, повести о княжеских преступлениях, исторические повести) и публицистические. В этих жанрах мы можем найти элементы реалистичности. В них отражена художественная воля средневекового автора, стремящегося возможно детальнее в привычных ему формах изобразить случившееся, но все же в них относительно мало условности, и условность эта не очень отдаляет изображение от изображаемого.

Наряду с таким непосредственным отражением действительности в средневековых литературах очень сильна тенденция к резко условному, «этикетному» преобразению действительности, к условным, идеализированным образам, к развитой символичности, аллегориям и пр. Два полюса условного и безусловного изображения действительности были в средневековой литературе выражены с особенной определенностью. И чем сильнее заявлял о себе полюс непосредственного отражения действительности, тем резче выступал в другой части литературы и в других ее жанрах полюс ее условного преобразования, стремления к созданию особого мира литературы, который должен был быть как бы вознесенным над действительностью и раскрывающим вечную сущность последней. Этот условный мир рисовали не только жития святых и другие жанры церковной литературы. «По элементам» он проникал в летописание, в исторические и бытовые повести, в проповеди и пр. Мир идеальный и мир реальный не только противостояли друг другу, но в известной мере были неразделимы. Жанры с преобладанием непосредственного отражения действительности и жанры с преобладанием условного ее преобразования составляли целостную систему жанров, были необходимы друг другу.

В условном отражении мира внимание средневекового автора обращено на неизменяемые сферы или на те, которые представляются ему неизменяемыми, «вечными». В непосредственном же отражении действительности доминируют те стороны действительности, которые меняются, подчинены злобе дня, в которые входит все «суетное», по средневековым представлениям. Поэтому там, где литература связана с богословием, с церковью, прежде всего выступают условные формы отражения действительности, на пер-

вый план выносятся богословские понятия, представления, символы, и изложение подчиняется литературному этикету. Там же, где литература имеет дело с политической борьбой своего времени, где она стремится не столько осмыслить факты действительности, сколько их фиксировать, условность отступает и все большее место занимает непосредственное отражение действительности, хотя надо сказать, что полнота этой непосредственности никогда не может быть достигнута — ни в средневековой литературе, ни в литературе нового времени. Некоторая условность остается, так как литература никогда не может слиться с действительностью или заменить собой действительность.

Формы условности, как и формы приближения к непосредственности в отражении действительности, могут иметь разную степень близости к действительности.

Поясню свою мысль о преимущественном отражении «временных» явлений действительности в ее безусловных формах или формах, где условность проявляется относительно слабо, и об отражении «вечных», со средневековой точки зрения, сущностей — в условных формах.

Летопись фиксирует отдельные моменты меняющейся действительности. Она связана с местностью и с определенными датами. Сведения даются ею о том, что изменилось, случилось, но не о том, что существует всегда (разумеется, это «всегда» — в средневековом понимании). Эти сведения «прикреплены» территориально и хронологически. В ней в сильнейшей мере сказывается непосредственное отражение действительности.

Другой тип отражения действительности в средневековой притче. В ней события не определены ни хронологически, ни территориально, по большей части нет прикрепления к конкретным историческим именам действующих лиц. Притча повествует о действительности в обобщенно-трансформированной форме. Она фиксирует то, что, как кажется средневековому автору и читателю, существовало и будет существовать всегда, что неизменно или что случается постоянно.

Вот почему летопись входит в национальную литературу, а притча по большей части принадлежит литературе-посреднице, кочует из одной литературы в другую.

Существенно различаются степенью условности отражения действительности литература оригинальная и литература переводная. Мне уже приходилось писать о том, что открытый вымысел не допускался в древнерусской литературе. То же можно сказать и о литературах южнославянских — в частности, о церковнославянской литературе-посреднице. Но что значит «открытый» вымысел? Вот здесь и возникает важный «структурообразующий» момент. Древнеславянский автор не мог сознательно ввести в свое произведение вымысел. Во все, что он писал, он верил: он верил в чудо, совершившееся у мощей святого или на поле сражения, он верил в фантастические подробности жизни святого. Если он и не

верил (искренность его веры сейчас, разумеется, уже невозможно проверить), то он по крайней мере делал вид, что верил. Поэтому в собственных сочинениях древнеславянского автора вымысел если и не отсутствовал (отсутствовать совершенно он, разумеется, не мог), то, во всяком случае, был сильно ограничен. Древнеславянский автор верил, и «верил» во все то, во что полагалось верить христианину, но он не мог свободно вносить в свои произведения сказочную, мифологическую, литературную фантастику, усложнять сюжеты произвольными добавлениями, необходимыми с точки зрения развития сюжета, создания цельного образа героя. Фантазия средневекового писателя была ограничена тем, что может быть определено как средневековое «правдоподобие». Это правдоподобие резко отлично от правдоподобия современного. Оно допускает чудо, но не допускает отступлений от хронологии, не разрешает вымышленных имен, вымышленного времени, вымышленной топографии действия.

Однако так обстоит дело только в собственных произведениях древнеславянского писателя, иными словами — в древнеславянской оригинальной литературе. Но в литературе переводной то, что было в ней вымышленным, оставалось, не изгонялось и признавалось за «правду»¹. От этого переводные произведения и оригинальные носили разный характер по своему отношению к художественному вымыслу. Так, например, переводные жития могли включать элементы, свойственные эллинистическому роману: элементы беллетристики, занимательности, приключенческого характера и пр. Но эти элементы не могли проникать в жития оригинальные даже в порядке литературного влияния². Нет сомнения, что приключения Александра Македонского в странах Востока, его встречи с рахманами, любомудрами, амазонками занимали и интересовали древнеславянских читателей. Свидетельство тому — обилие списков «Александрии» и наличие ее переработок на славянской почве. Но было бы совершенно невозможным ожидать появления новых романов подобного же типа в оригинальных литературах восточных и южных славян.

Перед нами важное отличие переводной литературы от оригинальной. Ограничения, налагавшиеся на оригинальную литературу, не существовали для переводной. В результате — известная незаменимость переводной литературы и ее огромная роль в составе литературы древнеславянской.

¹ Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 123. Изд. 2-е. С. 108.

² Впрочем, следует обратить внимание на жанровое «переосмысление» некоторых переводных произведений. Так, например, византийская поэма о Дигенесе Акрите при переводе лишилась своих жанровых признаков стихотворной поэмы и была осмыслена как прозаическая «воинская» (и, может быть, даже историческая) повесть. «Александрия» на русской почве интересовала главным образом не своими романскими чертами, а историческими и географическими сведениями.

Переводная литература не может быть исключена из состава литератур национальных так, как это делается в отношении национальных литератур нового времени. Переводная литература отвечала потребностям читателей, не удовлетворявшимся литературой оригинальной. Сфера действия оригинальной литературы не совпадала со сферой действия переводной. Потребности, удовлетворявшиеся переводной литературой, не могли быть покрыты оригинальной литературой. Так же, как фольклор и литература в известном отношении дополняли друг друга, дополняли друг друга переводная литература и оригинальная.

Резкое различие отдельных областей литературы в их отношении к действительности имеет существенное значение для понимания историко-литературного процесса средневековья. Изменения в литературе направляются развитием исторического процесса. Там, где действительность отражается в литературе трансформированной, она предстает перед автором в своей малоизменяемой части и не вызывает существенных изменений в литературе. Там же, где действительность отражается непосредственно или, вернее, относительно непосредственно, она отражается в своей изменяемой части, и она вызывает сильное изменение литературы.

Вот почему в литературе-посреднице изменения относительно малы. Состав ее накашливается и сохраняется веками. Она мало меняет свой характер. Напротив, национальные части древнеславянских литератур меняются сильно и резко. Литература мало меняется в тех своих частях, которые связаны с теологией, и сильно меняется в исторических частях. Отсюда особое значение в истории литературы исторических жанров средневековья, их ведущее положение, их влияние на остальные области литературы. Отсюда же и ведущее значение публицистики. Несомненно, что богословская мысль и религиозные представления доминировали в литературе, но формирующее значение имели исторические и публицистические стороны литературы — ее «национальная часть».

Изменения действительности захватывали своим движением прежде всего «примыкающие» к ней части литературы. Там, где «сцепление» с действительностью было больше, — там литература была больше вовлечена в движение. Сцепления с действительностью было больше там, где было меньше условных форм ее отражения. Это положение очень важно. Вот почему средневековые литературы южных и восточных славян были не только крайне разнородны в своем отношении к условному и непосредственному отражению действительности, но и крайне неровны в степени своей изменяемости. Но отсюда не следует, что литературу следует примитивно делить на «прогрессивную» и «консервативную» в этом ее отношении к действительности.

Непосредственное отражение действительности и условное не могут существовать друг без друга. Они взаимно уравновешены. Анализ литературы каждого данного периода как определенной системы не позволяет отрывать одну сторону литературы от дру-

гой. Литература — как рельеф, в котором глубина отдельных выемок материала создает высоту его негронутых частей. Чем глубже условное преобразование действительности в литературе, тем выше в ней непосредственное отражение действительности. Обращение к «вечности» создавало благоприятные условия для существования «литературы действительности» — исторической и публицистической. Литература-посредница находилась в тесной связи с литературой оригинальной. Быстрое движение последней «по пятам» изменяющейся исторической действительности контрастировало неподвижным точкам литературы-посредницы.

Выше мы много внимания уделили явлениям, свойственным почти всей древнерусской литературе — вплоть до ее нового времени. Этим мы не нарушили хронологического принципа: принципа рассмотрения проблем древнерусской литературы по эпохам. Эпоха монументального стиля X—XIII вв. была наиболее ярким проявлением принципов средневекового искусства. Древняя русская литература с необыкновенной быстротой (очевидно, в силу той «помощи», которую она получила извне) достигла зрелого стиля — стиля, наиболее отчетливо и последовательно воплотившего в себе все те особенности, которые присущи средневековой литературе. Последующие эпохи, при всей их значительности и важности, — это эпохи «отступлений» от первоначальной цельности стиля. Это мы увидим в последующих главах.

В заключение этой главы мне бы хотелось обратить внимание на следующее обстоятельство. Сложный характер структуры древнерусской литературы объясняется прежде всего слабой отграниченностью литературы от других сфер духовной деятельности человека, нечеткими границами с фольклором, с изобразительными искусствами, с наукой и пр.

В структуре древнеславянских культур доминируют открытые вовне формы и открытые формы внутри (нечеткие границы между жанрами, их иерархический строй, отсутствие четких границ между произведениями, стусшеванность индивидуально-авторского начала и пр.). Литература не имеет четкой сферы своего действия. Она вторгается в область религии и науки. Она не имеет строгих национальных границ. Ее развитие неравномерно: в одних жанрах оно более быстро, в других — более медленно. Фольклор и литература не отграничены друг от друга, а дополняют друг друга, имеют в какой-то мере общую, дополняющую друг друга систему жанров: в этой системе жанров отсутствуют дублирующие жанры; литература не может самостоятельно существовать без фольклора, так как не удовлетворяет всех потребностей общества в художественном слове.

В условиях этой «размытости» границ художественного творчества особенно важным становится единство стиля, которому в X—XIII вв. властно подчинены все формы эстетического творчества.

Каким же образом в X—XIII вв. произошло на Руси усвоение нового развитого и всеобъемлющего монументального стиля? Во многом это появление монументального стиля представляется загадочным, требующим дальнейших размышлений и изучений.

Стиль — это в какой-то мере эстетический стереотип, эстетическая инерция, которая подчиняет себе на ранних ступенях развития художественного сознания все формы эстетического восприятия действительности и все формы художественного творчества. Только развитое художественное сознание допускает эстетическое восприятие разных стилей, а затем и появление индивидуальных стилей. В народном творчестве все формы художественного творчества подчинены единому, «народному» стилю. Художественное единство народной жизни вызывает обычно восхищение народнически и романтически настроенных созерцателей, но в этом единстве есть и известная ограниченность. Оно свидетельствует об известной негибкости, косности художественного сознания крестьянства.

Несомненно, что художественное сознание общинно-патриархального общества не могло отличаться гибкостью и не было способно к быстрому переходу к другому эстетическому ключу. Каким же образом в Древней Руси произошло столь быстрое приятие монументального стиля?

Может быть, объяснение лежит в том, что монументальный стиль в изобразительных, прикладных искусствах, в зодчестве и в литературе был в чем-то близок эпическому народному стилю той же эпохи и поэтому мог быть так легко усвоен. Не потому ли и на Юге и Западе Европы произошло столь же быстрое распространение близкого древнерусскому монументальному романского стиля (стиля «романеск» или «норманнского» — на севере)? Стиль этот распространился в Южной Европе с приходом в нее «варварских» народов и с продвижением римской и греческой культуры на Север, к «варварским» же народам. Иначе говоря, он родился из приспособления античного, высокоразвитого эстетического сознания к народному.

Но это только догадка.

Глава 2

ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Черты предвозрождения

В духовной культуре Древней Руси вплоть до XVII в. доминирующее положение занимала религия. Только с XVII в. происходит секуляризация духовной культуры, человеческая личность освобождается из-под опеки церкви, светскими становятся литература и искусство. Это не значит, конечно, что вся духовная культура была в средневековье полностью церковной, а в новое время стала целиком светской. Такого положения и не могло быть. В средневековой литературе были светские жанры (летописи, исторические повести, хронографы, описания путешествий, так называемые посольские повести и пр.).

Отсутствие в литературе лирики, театра, развлекательных жанров в значительной мере восполнялось фольклором, где существовали жанры лирической песни, сказки, театральные представления скоморохов и пр. Существовали светские темы в живописи (в частности, портрет, орнамент и пр.). Была высоко развита и гражданская архитектура — архитектура частных домов, дворцов, крепостных сооружений и пр. Однако все это не отменяло общего положения: религия доминировала в духовной культуре вплоть до XVII в.

И это не требует особых доказательств.

Раз так, то не может быть и речи о том, что Возрождение, секуляризовавшее духовную культуру, занимало в русской истории то же положение, что и в Западной Европе. Позволительно говорить не о Возрождении в России, а лишь об отдельных его элементах, об отдельных явлениях гуманистического и возрожденческого характера и о реформационных и гуманистических движениях. Этим темам посвящено довольно много работ: Н. К. Гудзия¹,

¹ Гудзий Н. К. Максим Грек и его отношение к эпохе итальянского Возрождения // Унив. изв. Киев, 1911. № 7.

В. Ф. Ржиги¹, Н. А. Казаковой, Я. С. Лурье², А. И. Клибанова³, А. А. Зимина⁴, М. П. Алексеева⁵, И. Н. Голенищева-Кутузова⁶ и многих других. Работы этих ученых касаются еретических, реформационных движений на Руси, отдельных проникновений на Русь западноевропейской возрожденческой культуры, античного наследия в памятниках древнерусской письменности и т. д.

Однако если в полной мере невозможно говорить об эпохе Возрождения на Руси, то об эпохе Предвозрождения на Руси говорить можно и должно.

О явлениях «Палеологовского Ренессанса» и Предвозрождения на Руси больше всего писалось в искусствоведческих работах: в книгах Д. В. Айналова⁷, М. В. Алпатова⁸, Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева⁹, со значительными ограничениями — В. Н. Лазарева¹⁰.

В чем отличие Предвозрождения от Возрождения? Отличие прежде всего в том, что в недрах одного развивающегося движения Предвозрождение и Возрождение занимают разные исторические ступени: Предвозрождение — это только начало того движения, которое, созрев, дало в дальнейшем в благоприятных условиях Возрождение; это первая ступень, еще не освобожденная от господства религии. Понятно, что Предвозрождение могло охватить всю духовную культуру в ее наивысших проявлениях без кардинальной ломки самого отношения духовной культуры к рели-

¹ Ржига В. Ф. К вопросу о западном влиянии в русской литературе первой половины XVI в. // Юбилейний збірник на пошану акад. М. С. Грушевського. Київ, 1928.

² Казакова Н. А. и Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси. М.; Л., 1955.

³ Клибанов А. И. 1) У истоков русской гуманистической мысли // Вестник истории мировой культуры. 1958. № 1. С. 22—39; № 2. С. 45—63; 2) К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности // ТОДРЛ. Т. XIII. 1957. И другие работы того же автора.

⁴ Зимин А. А. И. С. Пересветов и его современники. Очерки по истории общественно-политической мысли середины XVI века. М., 1958.

⁵ Алексеев М. П. Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси (XVI—XVII вв.) // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960.

⁶ Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия) // V Международный съезд славистов. София, сентябрь, 1963.

⁷ Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917; Aina-
lov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit.
Berlin; Leipzig, 1932.

⁸ Alpatov M. B., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg,
1932; Alpatov M. B. Le problème de la Renaissance dans l'ancienne peinture
Russe // Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento Firenze, 1966.

⁹ Михайловский Б. и Пуришев Б. Очерки истории древнерусской мо-
нументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.;
Л., 1941.

¹⁰ Лазарев В. Искусство Новгорода. М., 1947. С. 14, 63 и след.

гии. Но в движении Предвозрождения были заложены многие явления духовной культуры, которые в соответствующих условиях должны были бы привести к Возрождению.

Как известно, Возрождение «открыло человека»¹. Оно открыло человека через утверждение самостоятельности его ума и мысли. Возрождение дало человеку право свободной, независимой от теологии мысли. Поэтому «открытие» человека было связано с секуляризацией культуры.

Предвозрождение же только предвосхитило открытие человека, и прежде всего — в области его эмоциональной жизни. Индивидуальность человека в эпоху Предвозрождения была признана в сфере эмоций, а затем уже в сфере мыслей. Предвозрожденческая эмоциональность перекликалась с иррационализмом и мистицизмом² и не была связана с секуляризацией. Предвозрождение не являлось поэтому простым началом Возрождения.

Стилеформирующая особенность Предвозрождения — появление повышенной эмоциональности в искусстве, иррационализм, экспрессивность, динамизм, мистический индивидуализм.

Определить эти явления предвозрожденческой культуры в кратких словах невозможно. Они могут быть вскрыты лишь типологической характеристикой всей культуры Предвозрождения, показаны, но не доказаны. Поэтому, разумеется, всегда останутся исследователи, которые будут сомневаться в существовании на Руси Предвозрождения. Но, отрицая Предвозрождение, они обязаны будут дать свое другое объяснение и свою другую типологическую характеристику явлениям этой эпохи.

Что же представляла собой, с нашей точки зрения, в самых общих чертах эпоха Предвозрождения в своей классической форме на Западе? Отвлекаясь от различных национальных форм Предвозрождения, и прежде всего от его итальянской разновидности, следует указать на общий интерес к человеку, к человеческой индивидуальности.

В пределах религиозного сознания культура XIV в. движется к человеку, к его более реалистическому изображению, она в большей мере отражает его интересы, становится «человечнее» во всех отношениях. Искусство психологизируется. Само христианство, в известной мере рассудочное и схоластическое в предшествующие века, стремившееся к созданию энциклопедического знания и грандиозных теологических построений, получает новую

¹ Термин Мишле и Буркгарта, который принимает и Н. И. Конрад (Об эпохе Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 21—22).

² Говоря о рационализме и мистике, Н. И. Конрад замечает: «И тот и другой — лишь различные пути к одному и тому же: к освобождению человеческого сознания от власти догм; к выходу в сферу полной духовной, а это значит — и творческой, свободы, а именно это и было необходимо для движения вперед человеческой мысли, общественной жизни, культуры, науки» (Об эпохе Возрождения. С. 29).

опору в эмоциональных переживаниях личности. Вместо сухих и монументальных философско-богословских построений, вместо энциклопедических сочинений XIII в. (Винцента де Бове, Фомы Кантипратана, Варфоломея Английского и др.) и столь же энциклопедических скульптурных систем и витражей соборов Шартра, Лиона, Парижской Богоматери, Амьена, Руана и других религия в XIV в. стремится найти опору в узколичных и мистических переживаниях индивида. Индивидуализм и субъективизм рождаются в недрах самой религии, чтобы затем в дальнейшем опрокинуть и самые религиозные построения средневековья. Колоссальные по размерам мистерии XIV в. питают новые интересы средневековых зрителей. В живопись и скульптуру широко проникают темы личных страданий, интерес к человеческой психологии, развивается семейная тема. Изображения Христа, Богоматери и святых приобретают все более человеческие черты. «Искусство спускается из области чистых идей в область чувств; мало-помалу оно перестает быть служанкой теологии», — говорит о XIV в. крупнейший исследователь искусства средневековья Эмиль Маль¹.

Интерес к человеческой личности, к ее психологии, первые проблески эмпирического наблюдения природы были особенно благоприятны для сопугствующего им интереса и ко всему национальному. Поэтому сложение элементов национальных культур во всей Европе было тесно связано с культурными явлениями, предвещавшими блестящую эпоху Возрождения. Обращение к античности, воспринимавшейся и в Византии, и в Италии как свое национальное прошлое, было также характерно для XIV века.

Почти с теми же явлениями мы встречаемся в конце XIV—начале XV в. и в России. Это и понятно. Во второй половине XIV в. и в начале XV в. в России сложились благоприятные условия для развития предвозрожденческих движений. К этим благоприятным условиям мы можем отнести экономический подъем русских городов, особенно городов-коммун Новгорода и Пскова, развитие ремесел, торговли. Происходит постепенное объединение русских земель вокруг Москвы. Москва ведет все более и более напряженную борьбу с татарским игом. С первой крупной победой Руси на Дону над татарами в 1380 г. возникает национальный подъем, сказавшийся во всех сферах духовной жизни. Наконец, со второй половины XIV в. начинается усиленное культурное общение русских с южнославянскими странами и с Византией — общение, прерванное перед тем татаро-монгольским завоеванием.

На этом последнем явлении — явлении культурного общения — мы остановимся в дальнейшем особо. Оно имело свои причины как внутри страны, так и вне ее.

¹ Male Ém. L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1908. P. 239.

Предвозрождение и последующее Возрождение — это стадии культурного развития, которые общи для всего человечества. Как мы уже говорили, они могут быть не достигнуты или могут быть пропущены в культурном развитии народа, но тогда недостаток их должен быть восполнен в последующем за счет культурного опыта человечества или за счет опыта отдельных стран.

Восточное славянство, вступив на общий путь развития человечества в X и XI вв., завязав тесные связи с европейской литературой и не прерывая этих связей даже в самые тяжелые годы татаро-монгольского ига, неизбежно должно было вместе с Византией и южным славянством прийти к Предвозрождению.

Литература не только откликается на потребности действительности, когда воспринимает те или иные иноземные влияния, но обладает еще и собственными большими или меньшими способностями воспринимать эти влияния. Есть литературы, которые в силу особенностей своего внутреннего строения отличаются восприимчивостью, и при этом только к определенным явлениям других литератур, и есть другие, которых отличает как раз невосприимчивость.

Русская литература конца XIV—начала XV в. отмечена именно этой восприимчивостью к явлениям предвозрожденческого характера.

Эти явления предвозрожденческого характера в первую очередь приходят на Русь из Византии и южнославянских стран: Болгарии и Сербии. Именно с этим связано и так называемое второе южнославянское влияние. Термин «влияние» весьма условен, так как влияние это распространяется в обе стороны: на Русь и из Руси на балканские страны (мы к этому вернемся), а так как многое возникало на Руси спонтанно под влиянием внутренних потребностей развития, то правильнее было бы говорить об общем движении Предвозрождения на Юго-Востоке и Востоке Европы, тем более что со сходными явлениями мы встречаемся и на Кавказе¹.

Так называемое второе южнославянское и византийское влияние, сказавшееся в русской литературе, сопровождалось особым интересом русских людей к Византии, к переводной литературе с греческого.

В Новгороде в XIV в. создаются своеобразные описания Константинополя. Новгород был одним из наиболее крупных рассадников предвозрожденческих настроений. Неудивительно поэтому тяга к новому, которая заставляла новгородцев внимательно при-

¹ Литературу вопроса кратко рассмотрел акад. Н. И. Конрад в послесловии к книге В. К. Чалояна «Армянский Ренессанс» (М., 1963. С. 159—164); см. также: Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1966; собственные работы Н. И. Конрада, собранные в его книге «Запад и Восток» (М., 1966. Изд. 2-е. М., 1972).

сма­тривать­ся ко все­му, что де­ла­лось в ино­стран­ных го­су­дар­ствах, и в Ви­зан­тии в пер­вую оче­редь.

В XIV в. в Ви­зан­тии раз­ви­ва­ется дви­же­ние Пред­воз­ро­жде­ния, свя­зан­ное с осо­бым ин­те­ресом к антич­ности. Об­ра­зо­ван­ные гре­ки при­ле­жно изу­чают Го­мера, Пин­дара, Пла­тона, Де­мос­фена, пи­шут к ним схо­лии, ис­пра­в­ляют тек­сты, пе­ре­во­дят с ла­тин­ско­го и т. д. Они рас­про­стра­няют зна­ком­ство с антич­ностью в Ита­лии. Из­вест­но, что учите­лем Пе­трарки в греческом языке был зна­менитый ви­зан­тий­ский монах Вар­лаам, соз­да­тель дви­же­ния вар­лаа­митов. Да­леко не слу­чай­но, что нов­го­род­ские па­лом­ники в Царь­граде пре­жде всего опи­сыва­ют па­мят­ники ис­кус­ства. Отно­ше­ние нов­го­род­цев к па­мят­никам ис­кус­ства ясно видно в нов­го­род­ских опи­саниях Ко­н­стан­тино­поля XIV в.: в «Стран­нике» зна­того нов­го­род­ца Сте­фана, «Сказании о Царь­граде» и «Бе­седе о свя­тынях Царь­града»¹.

Все три про­из­ве­де­ния по­свя­щены не столь­ко цер­ков­ным ре­лик­виям, сколь­ко па­мят­никам ис­кус­ства во­обще. Речь в них идет не толь­ко о мо­щах, ико­нах и хра­мах, но и о вполне светских до­сто­примечатель­но­стях Ко­н­стан­тино­поля: об им­пе­ра­тор­ском ип­под­роме («Под­ру­мие»), статуе Ю­сти­ниана, о ко­лон­не и банях им­пе­ра­тора Ко­н­стан­тина, о статуях «Правосудов» и мно­гом дру­гом.

Во всех этих нов­го­род­ских опи­саниях Ко­н­стан­тино­поля цер­ков­ные и светские па­мят­ники ха­рак­те­ри­зуются глазами ценителей ис­кус­ства — про­фес­си­о­наль­ных мас­те­ров. Бес­спорно, на­при­мер, что луч­шие опи­сания па­мят­ника им­пе­ра­тору Ю­сти­ниану, в по­след­ствии раз­ру­шен­ного тур­ками, при­над­ле­жат имен­но нов­го­род­ским пу­те­шес­твен­никам, эти опи­сания по­ра­жают экс­прес­сией, умением по­нять замысел художника, уловить его ди­на­мику.

Одна из самых примечательных черт нов­го­род­ских пу­те­шес­твен­ников — это их хо­ро­шее зна­ком­ство с исто­рией Ви­зан­тии, с исто­рией Ко­н­стан­тино­поля, ин­те­рес к исто­рии тех па­мят­ников ис­кус­ства, ко­торые они ви­дели. Рас­сказ о ви­ден­ном по­сто­ян­но пере­ме­жа­ется с исто­ри­че­скими справ­ками, с ле­ген­дами и све­дениями из жи­тий­ной ли­те­ра­туры. Го­во­ря об ико­не «Спа­са» в хра­ме Со­фии, Сте­фан за­мечает: «О той ико­не речь в кни­гах пи­шется», имея в ви­ду, может быть, хро­нику Ма­на­ссии, от­куда этот фрагмент об ико­не «Спа­са» по­пал в «Хро­но­граф» и «Ве­ликие че­ты­ри ми­неи».

Нов­го­род­цы осо­бо ин­те­ре­со­ва­лись всем тем, что сви­де­тель­ст­во­вало о свя­зях Ви­зан­тии с Рус­ской зем­лей. Они при­во­дят рас­сказы своих пред­шес­твен­ников — рус­ских па­лом­ников. От­мечают, что хо­дили к ко­н­стан­тино­поль­скому па­три­арху Иси­дору и це­ло­ва­ли ему руку, «по­не­же бо ве­лми лю­бит Русь» (Сте­фан Нов­го­ро­дец). В Студийском мо­на­сты­ре они осо­бо от­мечают: «Ту жил Фе­о­дор Студис­кий и в Русь по­слал мно­гы кни­ги: Устав, Триоди и ины кни­ги». Го­во­ря о па­ла­те им­пе­ра­тора Ко­н­стан­тина, о па­мят­нике им­пе­ра­тора Ю­сти­ниана, о гробе Иоанна Зла­то­уста, о пленении

¹ Сперанский М. Н. Из старинной нов­го­род­ской ли­те­ра­туры XIV века. Л., 1934.

Константинополя фрягами и т. д., паломники не дают русским читателям каких-либо объяснений, предполагая в них осведомленных и образованных людей. И действительно, история Константинополя была в XIV в. известна в Новгороде по «Еллинскому и римскому летописцу», по переводам византийских хроник, по «Сказанию» о Софии Константинопольской, по «Повести» о взятии Царьграда фрягами в 1204 г., отчасти по русским летописям, «Житию» Василия Нового и других греческих святых и многим иным сочинениям, не исключая и предшествующих паломников XII в. В частности, легенда о нашествии Хозроя, рассказываемая Стефаном Новгородцем, была известна на Руси по переводной статье «О неседальном». Наконец, что особенно показывает в новгородских путешественниках настоящих ценителей искусства, — это их возмущение и скорбь по поводу варварского разрушения памятников византийской старины крестоносцами.

Общение русских с греками и южными славянами осуществлялось не только паломниками. Во второй половине XIV в. в Константинополе и на Афоне существовали целые колонии русских, живших в монастырях и занимавшихся списыванием книг, переводами, сличениями русских богослужебных книг с греческими и т. д. Сохранился ряд рукописей, выполненных русскими книжниками в монастырях Афона и Константинополя. Вместе с тем греки, болгары и сербы переселяются в Новгород, Москву и другие русские города. Эти переселения, по-видимому, особенно усиливаются под влиянием вторжения турок на Балканский полуостров. В поисках более благоприятных условий для работы на Русь переезжают книжники и живописцы.

Среди ученых выходцев из южнославянских стран приезжают и такие выдающиеся писатели, как митрополит Киприан (по-видимому, болгарин), Григорий Цамблак (болгарин), Пахомий Логофет (серб). Все они сыграли выдающуюся роль в развитии русской литературы.

Южнославянские рукописи и переводы наводняют русские монастырские библиотеки и распространяют мысли и настроения византийского Предвозрождения.

Большинство литературных произведений, перенесенных к нам в XIV—XV вв. от южных славян, — это переводы с греческого. Оригинальные южнославянские произведения (главным образом жития)¹ составляют сравнительно небольшую часть перенесенных

¹ Смирнов С. Н. Сербские святые в русских рукописях // Юбилейный сборник Русского археологического общества в Королевстве Югославии. К 15-летию Общества. Белград, 1936. С. 161—261; Иванов Й. Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан (1375—1406) // Изв. на Института за българска литература. 1958. Кн. 6; Ангелов Боню Ст. Из историята на руското културно влияние в България (XV—XVIII вв.) // Изв. на Института за българска история. 1956. Кн. 6; Дмитриев Л. А. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы. (К русско-българским литературным связям XIV—XV вв.) // ТОДРЛ. Т. XIX. 1963. С. 215—254.

к нам памятников письменности. Здесь новые редакции переводов Четвероевангелия, Апостола, Псалтири, «Служебных миней», гимнографической литературы, «Песни песней», «Слов» Григория Богослова, «Лествицы» Иоанна Лествичника, «Пандектов» Николая Черногорца, «Вопросо-ответов» псевдо-Афанасия, «Жития» Антония Великого, «Жития» Варлаама и Иоасафа, «Синайского патрика», «Слова» Мефодия Патарского и других, а также переводы новых, ранее неизвестных в славянском тексте сочинений Василия Великого, Исаака Сирина, аввы Дорофея, Григория Синаита, Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Иоанна Златоуста и т. д.¹ Особое значение имело появление в XIV в. переводов Дионисия Псевдоареопагита.

Замечательно, что наряду с болгарскими и сербскими переводами с греческого делаются и русские переводы: в Константинополе, на Афоне и непосредственно в России. Переводами с греческого занимался сам митрополит Алексей² и многие другие церковные деятели его времени. Преемник Алексея на митрополичьей кафедре Киприан списал в Константинопольском Студийском монастыре «Лествицу» Иоанна Лествичника, а затем в Голенищеве под Москвой «многия святыя книги со греческого языка на русьский язык преложи и довольна списания к пользе нам остави»³.

Южнославянское влияние во всех областях письменности создало большое умственное возбуждение. Переписчики, переводчики и писатели работают с огромным усердием, создают новые рукописи, новые переводы, новые произведения, развивают новый стиль в литературе, деятельно пропагандируют новые идеи. Они как бы стремятся заменить новой письменностью всю старую, которая, казалось, перестала удовлетворять новым требованиям. Резкие отличия новых рукописей от старых способствуют распространению новой письменности и чувству неудовлетворенности старой. Происходит обновление состава библиотек.

Новое литературное движение

Так называемое второе южнославянское влияние принесло с собой новые темы, новые идеи и новый литературный стиль, в

¹ Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903. С. 4 и 5. См. также: Вздорнов Г. И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV—XV вв. // ТОДРЛ. Т. XXIII. С. 171—198.

² Записки Академии наук. Т. XXI. С. 116—117; Голубинский Е. История русской церкви. Т. II // ЧОИДР. 1900. Кн. I. С. 213—221; Дмитриев Л. А. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы.

³ Книга Степенная царского родословия // ПСРЛ. Т. XXI, ч. 2. 1913. С. 441. То же известно и в других летописях.

которых не без основания можно усматривать отражение всякий общеевропейского Предвозрождения.

XIV век отмечен возрождением письменности и литературы в ряде славянских стран. Литературный подъем намечается не только в Византии, но и в Сербии, и в Болгарии, и на Руси.

Во всех этих странах — в Византии, на Руси, в Сербии и в Болгарии, поддерживавших между собою тесное культурное общение, возникает своеобразное и единое литературное направление¹. Вырабатывается жанр витиеватых и пышных «похвал», первоначально обращенных к славянским святым, покровительствовавшим победам соотечественников. В Сербии новый стиль сказывается уже в произведениях Доментяна, Феодосия и Даниила. В Болгарии эти первые похвалы составляются Иоанну Рыльскому и Илариону Мегленскому; в России одно из первых произведений этого нового литературного течения посвящено великому организатору Куликовской победы — Дмитрию Донскому (слово «О житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя руськаго»). Оно отчетливо сказывается в житиях Стефана Пермского и Сергия Радонежского, составленных замечательным писателем конца XIV—начала XV в. Епифанием Премудрым. Наконец, новый стиль резко сказывается в переводах исторических произведений (в хронике Манассии, в «Троянской притче» и др.), интерес к которым неизменно растет с общим подъемом национального самосознания русского народа.

Новое литературное движение выработало литературные вкусы, определившие форму и содержание литературных произведений двух ближайших столетий. Оно опиралось на особые работы по грамматике, по стилистике, по выработке сложной книжной литературной речи. Оно было связано с попытками унифицировать орфографию, самый почерк рукописей и с громадной переводческой работой: на славянские языки делаются многочисленные переводы с греческого, пересматриваются и исправляются старые переводы. В результате всей этой огромной совместной работы славянских ученых были выработаны литературные принципы, способные передать пышность, торжественность тем и подъем чувств своего времени.

Новая литературная школа привела к усиленному развитию литературного языка, к усложнению синтаксиса, к появлению многих новых слов, в особенности для выражения отвлеченных понятий. В этом росте литературного языка стираются местные, областные различия и создается конкретная почва для объединения всей русской литературы. С трудами представителей нового лите-

¹ О связи сербского нового литературного стиля с русским см.: Mulić Malik: 1) Srpsko «pletenje sloves» do 14 stoljeca. Zagreb, 1963. (Poseban otisk iz 5 Broja «Radova zavoda za slavensku filologiju»); 2) Srpski izvori «pletenja sloves». Zagreb, 1963; 3) Сербские агиографы XIII—XIV вв. и особенности их стиля // ТОДРЛ. Т. XXIII. С. 127—142.

ратурного направления литература и книжность окончательно теряют черты феодально-областной ограниченности и укрепляются ее связи с литературами южных славян.

Для определения сущности второго южнославянского влияния в России большое значение имело бы выяснение философского смысла проникшей на Русь евфимиевской книжной реформы — реформы принципов перевода с греческого, реформы литературного языка, правописания и графики, — произведенной в Болгарии, но распространившейся и в других южнославянских и восточнославянских странах.

К сожалению, мы не имеем теоретических сочинений XIV—XV вв. об этой реформе. О смысле ее мы можем только догадываться. Между тем несомненно, что реформа эта имела очень большое значение в культурной жизни южно- и восточнославянских стран и была, по-видимому, одним из проявлений умственных движений XIV в. Она распространилась с очень большой быстротой, свидетельствуя тем самым о том, что отвечала неким внутренним в ней потребностям, имела для своих современников какой-то важный смысл. Она возбудила усиленную переводческую деятельность, поскольку старые переводы стали считаться неточными. Неудовлетворенность старыми рукописями заставляла интенсивно заниматься их исправлениями, их перепиской с соблюдением новых правил, понуждала ввозить в Россию новые, реформированные рукописи. Перед нами очень крупное явление умственной жизни, смысл которого до сих пор остается недостаточно раскрытым. Судить о смысле реформы болгарского патриарха Евфимия Тырновского мы можем только отчасти, по единственному сочинению ученика его ученика, сербо-болгарского ученого Константина Философа Костенческого. Сочинение это отнюдь не теоретическое, а скорее практическое, но в нем содержались и некоторые общие высказывания¹.

В учении Константина Костенческого наше внимание прежде всего привлекает тот обостренный интерес, с которым он относится к значению каждого внешнего, формального явления языка и письма. Константин Костенческий исходит из убеждения, что каждая особенность графики, каждая особенность написания, произношения слова имеет свой смысл. Познание для него, как и для многих богословов средневековья, — это выражение мира средствами языка. Слово и сущность для него неразрывны. Отсюда его чрезвычайное беспокойство о каждом случае расхождения

¹ Ягич И. В. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. СПб., 1896. Наиболее полное изложение содержания сочинения Константина Костенческого содержится в книгах: Kuje w K. M. Konst. Kosteński w literaturze bulgarskiej i serbskiej. Kraków, 1950; Киселков В. Сл. Проуки и очерти по старобългарска литература. София, 1956. С. 266, 303.

между ними, которое может получиться от неправильного написания, от неправильной формы слова. Эти расхождения могут привести к ереси и, во всяком случае, к неправильным воззрениям. Отсюда главной задачей науки он считает создание правильного языка, правильной орфографии, правильного письма. От стремится уничтожить возможные неправильности в языке, орфографии и письме, пытается многочисленными примерами продемонстрировать теснейшую связь внешней формы слова и его значения, показать смысл каждой мельчайшей особенности орфографии и графики. Ереси происходят, по его мнению, от недостатков или излишеств в письме. Его крайне беспокоят все разногласия между списками, и он призывает казнь Божию на тех, кто делает описки в рукописях, или, даже только зная об описках, не «обличает» их. Он исходит из положения, что каждая буква в слове имеет свое значение и способна изменить смысл речи. При этом он пытается видеть особый, внутренний смысл даже в буквах самих по себе, приписывает каждой из них свою индивидуальную роль. Он требует, например, соблюдать в письме строгое различие между *ѣ* и *е*, хотя отличия этих букв в произношении неясны для него самого, и говорит о «естестве» букв. Буква *ъ* для него «совершительная» (то есть конечная), и она препятствует слиянию слов. Он обращает внимание на то, что *ы*, *ь* и *ь* никогда не начинают собою слов, и видит в этом признак их особого существа. Смысловые различия видит Константин между *Ѡ* и *т*, устанавливает различия, присущие *у* и *и*, например в словах «мурный» и «мирный», устанавливает и различает по смыслу пять начертаний буквы *о* и т. д. Большое внимание уделяет он надстрочным знакам, каждый из которых подробно анализируется им в своем «естестве» («оксие», «даси», «вариа», «апостроф», «зернца», «периспомени» и т. д.). Его чрезвычайно озабочивает реальное различие отдельных языков. Он понимает, что различия эти в корне подрывают его систему, и он стремится объяснить их, устанавливая своеобразные антропоморфические отношения языков: языки находятся в родственной зависимости друг от друга и, следовательно, должны в какой-то мере подчиняться своим «родителям». Еврейские «письмена и глаголы» — отцовские, греческие — материнские, славянские — дети. Отсюда необходимость стремиться во всем следовать греческим письменам¹.

Антропоморфические отношения между языками — существенная сторона мировоззрения Константина. Он сравнивает с людьми не только языки, но и буквы. Согласные — это мужчины, гласные — женщины; первые господствуют, вторые подчиняются. Надстрочные знаки — головные уборы женщин; их неприлично носить мужчинам. Свои головные уборы женщины могут снимать дома в присутствии мужчин: так и гласные могут не иметь надстрочных знаков, если эти гласные сопровождаются согласными.

¹ См.: Ягич И. В. Рассуждения южнославянской и русской старины. С. 122.

Соответствие слова и сущности и выводимое отсюда требование абсолютной точности внешней формы слова касалось в представлениях Константина отнюдь не всех языков, а только тех, которые мы могли бы назвать церковными или «священными». Оно касалось языка науки или, что то же в представлениях того времени, языка церкви, священного писания и богослужения. Этот язык, по понятиям средневековья, не мог смешиваться с обыденным, он должен был быть возвышенным, духовным. Литература светская (летописные записи, описания путешествий и т. д.) пользовалась особым литературным языком, близким к языку деловой письменности, но в котором также могла быть своя «литературность», не похожая на литературность церковного языка — языка «церковнославянского». Малейшая неточность в письме, орфографическая неустойчивость в «священном» церковном языке были, с его точки зрения, способны породить ересь; по существу, они были уже сами по себе ересью, ибо между языком и письменностью, с одной стороны, и явлениями мира — с другой, существовала, по мнению Константина, органическая связь. Отсюда стремление Константина Костенческого к буквализму переводов, к полной унификации языка и письма, его многочисленные попытки орфографического разделения значений слов, близких в звуковом отношении.

Требование абсолютной точности (орфографической, языковой и пр.) в передаче текстов священного писания объясняется и общим недоверием Константина к человеческому разуму. С точки зрения Константина, лишь священное писание способно раскрывать истину, поэтому оно именно должно передаваться со всевозможной точностью.

Константин Костенческий не был оригинален в своих воззрениях. Он был учеником ученика патриарха Евфимия Тырновского, а этот последний примыкал к исихастам¹. Исихасты видели в слове сущность обозначаемого им явления, в имени божьем — самого бога. Поэтому слово, обозначающее священное явление, с точки зрения исихастов, так же священно, как и само явление. Это учение о языке и слове было распространено Евфимием и его учениками и на всю письменность. Вот почему буквализм и дословность пронизывают собой всю переводческую деятельность, ведя к образованию калек с греческого, сложных заимствований синтаксических конструкций и различных неологизмов. Константин Костенческий называет письма «божественными». Они предназначены для божественных истин. Учение исихастов о слове, молчании, божественном свете и имени божьем имело, как известно, неоплатонические корни². По Проклу, имя — энергия

¹ См.: Сырку П. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. Т. I. СПб., 1899. Евфимий был близким учеником исихаста Феодосия Тырновского.

² О связи философии исихастов с философией Платона и неоплатоников см. в кн.: Сырку П. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. Т. I, вып. 1. С. 236—238 и с. 187, примеч. 1. Ср.: Радченко К. Религиозное

сущности, отождествляющая факт и смысл и его выражение. «Неизрекаемое молчание» — исходное начало диалектики слова. Воззрения Константина Костенческого имеют тот же отпечаток «аристократизма», что и весь новый стиль литературы XVI в.: это письменность для избранных, для небольшого числа ученых, и это литература для искушенных в чтении божественного писания¹. Евфимиевские правила отделяли церковную письменность от деловой точно так же, как стилистические приемы панегирической литературы возвышали ее над обыденной речью. Противопоставляя исправные книги «растленным», Константин утверждал, что первые предназначены для знатоков письменности, а вторые — для невежд. Знатоки будут чувствовать себя стесненными в неисправно написанных книгах, а невежды — в исправных².

Оценивая воззрения Константина Костенческого и реформу Евфимия, надо, кроме того, иметь в виду вообще характерность филологических интересов для Предвозрождения и Возрождения по всей Европе.

Проникший в Россию в XIV в. южнославянский витийственный стиль был основан на том же внимании к филологии и тесно связан с теми же воззрениями на язык, которые лежали в основе евфимиевских реформ. И это отнюдь не противоречит тому, что остальные элементы «плетения словес» появились задолго до евфимиевских реформ, а отдельные положения реформы задолго до «плетения словес»³.

Слово, по учению этого времени, было сущностью явлений. Назвать вещи — значило понять их. С этой точки зрения языку (языку церковных писаний) отводилась первенствующая роль в познании мира. Познать явление — значит выразить его словом. Отсюда нетерпимое отношение ко всякого рода ошибкам, разногласиям списков, искажениям в переводах и т. д. Отсюда же чрезвычайная привязанность к буквализму переводов, к цитатам из священного писания, к традиционным формулам, стремление к тому, чтобы словесное выражение вызывало такое же точно настроение, чувство, как и самое явление, стремление создать из письменного произведения своеобразную икону, произведение для поклонения, превращать литературное произведение в молитвенный текст.

«Плетение словес» основано на внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерация, ассонансы и т. п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологичес-

и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898. С. 123—126.

¹ Вигзелл Ф. Цитаты из книг священного писания в сочинениях Епифания Премудрого // ТОДРЛ. Т. XXVI. 1971. С. 233—243.

² Ягич И. В. Рассуждения южнославянской и русской старины. С. 123.

³ О раннем появлении элементов «плетения словес» см.: Мулич М. Сербские агнографы XIII—XIV вв. и особенности их стиля // ТОДРЛ. Т. XXIII. С. 127—142.

ки одинаковые окончания и т. п.), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого и пр. Кальки с греческого образуются из тех же побуждений, которые заставляли переводчиков буквально следовать греческим конструкциям. Поиски слова, нагромождения эпитетов, синонимов исходили из тех же представлений о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати, что лежали и в основе реформы. Напряженные поиски эмоциональной выразительности, стремление к экспрессии основывались на убеждении, что житие святого должно отразить частицу его сущности, быть написанным «подобными» словами и вызывать такое же благоговение, какое вызывал и он сам. Отсюда бесконечные сомнения авторов и полные нескрываемой тревоги искания выразительности, экспрессии, адекватной словесной передачи сущности изображаемого.

Стиль второго южнославянского влияния отразился только в «высокой» литературе средневековья, в литературе церковной по преимуществу. Основное, к чему стремятся авторы произведений «высокого» стиля, — это найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни. В этом стиле мы можем отметить жажду отвлеченности, стремление к абстрагированию мира, к разрушению его конкретности и материальности, к поискам символических богословских соотношений, и только в формах письменности, не осознававшихся как высокие, — спокойную конкретность и историчность повествования.

Абстрагирование связано с генерализацией описываемых в литературе явлений; конкретизация же — с индивидуализацией их, с подчеркиванием их единичности и неповторимости.

Абстрагирование было свойственно всей средневековой литературе. Оно было свойственно и литературе XI—XIII вв. Правда, это абстрагирование постоянно встречалось с отдельными, частичными противодействиями: элементами реалистичности, типичным для средневековья натурализмом.

Абстрагировались в XI—XIII вв. и эмоции. Они были сведены к нескольким: одним, свойственным добродетельным героям, и другим — отрицательным персонажам. Но когда эти эмоции описывались, то проявления их были, в сущности, только знаками эмоций и при этом знаками не так уж многочисленными, повторяющимися. Знак входит в определенный код, в некую совокупность легко понимаемых читателем литературного произведения обозначений.

Говоря о конкретизации как о противоположности абстрагирующим тенденциям, мы имеем в виду стремление к подчеркиванию материальности, вещности, единичности явлений внешнего мира. Абстрагирующий художественный метод стремится, напротив, выявить в действительности общее вместо единичного, духовное

вместо материального, внутренний, религиозный смысл каждого явления. Абстрагирующие тенденции связаны с «высоким стилем», а эти последние, в свою очередь, определяются церковными сюжетами и мотивами. Абстрагирование может быть поэтому отмечено в житиях и проповедях, в словах и похвалах, но оно отсутствует в летописи — там, где нужна точная регистрация единичных конкретных событий и явлений. Художественное задание определяет выбор средств. В конечном счете характер культуры эпохи определяет и доминирующие особенности стиля как явления литературного выражения. В конце XIV и в XV в. общая для всего средневековья на Руси тенденция к абстрагированию¹ до крайности усиливается в произведениях Елифания Премудрого, Пахомия Серба и др. Но важно и другое: появление своеобразного «абстрактного психологизма».

В конце XIV—XV в. возникает повышенная эмоциональность, но она также в известной мере абстрактна: чувства обобщены, они лишены индивидуальных черт, мало связаны с самими носителями этих чувств, не сочетаются друг с другом, не слагаются в цельную картину душевной жизни литературного персонажа. Характер человека как некая цельность душевных свойств, эмоциональной жизни еще не открыт. В литературу вторгаются бурные эмоции, но нет эмоций индивидуальных, нет их индивидуальных же сочетаний. Человек обобщен, выступает вечно в своих вечных свойствах. Поэтому эмоциональный стиль конца XIV—XV в. не ведет к конкретизации. Он продолжает пользоваться трафаретными словосочетаниями, устойчивыми формулами, а в области содержания (мы можем говорить о «стиле содержания», поскольку самый выбор тем, сюжетов, мотивов также подчиняется стилеобразующим тенденциям) он оперирует немногим набором сильных чувств.

Казалось бы, эмоциональность должна была бы склонять литературное творчество к конкретизации, к психологическому анализу, к «эмоциональной материализации» литературных описаний. Так оно, в сущности, и было, но при этом все же сама эмоциональность абстрагировалась и утрачивала конкретность. Эмоции в той или иной мере часто подменялись «знаками эмоций», их обозначениями. Эмоции подчинялись литературному этикету. Они описывались или упоминались в тех случаях, в которых они были необходимы с точки зрения литературных приличий.

Стиль второго южнославянского влияния определяется художественными задачами, стоявшими перед писателями XIV—XV вв., главным образом перед агиографами. Художественное видение писателей этого времени значительно отличается от предшествующего, особенно в области агиографии, ставшей ведущим

¹ Об абстрагировании см. подробнее: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.; Л., 1967. С. 109—122. Изд. 2-е. Л., 1971. С. 123—136. Изд. 3-е. Л., 1979. С. 102—111.

жанром эпохи. Это новое художественное видение — прежде всего новое отношение к человеку, сознание ценности его внутренней жизни, его индивидуальных переживаний — и заставляет писателей XIV—XV вв. обращать особое внимание на все стороны эмоционального выражения, на экспрессивность образов и т. д. Но при этом стиль остается по-прежнему абстрагирующим. Познание мира раздвигается, художественные задачи расширяются, статичность описаний предшествующих эпох сменяется крайним динамизмом, но искусство не выходит еще из пределов религиозности и отнюдь не стремится к конкретизации. Поэтому самое характерное и самое значительное явление в изображении людей в житийной литературе XIV—XV вв. — это своеобразный «абстрактный психологизм».

В чем заключается этот «абстрактный психологизм» конца XIV—начала XV в.? Удобнее всего продемонстрировать его на конкретных литературных произведениях.

Для каждой эпохи и для каждого литературного стиля существуют в литературе жанры и писатели, в которых эпоха и ее стиль отражаются наиболее ярко. Для конца XIV—начала XV в. таким самым «типическим» жанром явились жития святых, а наиболее, может быть, типичным писателем — уже неоднократно цитированный нами выше Епифаний, прозванный за свою начитанность и литературное умение «Премудрым». Епифаний долго путешествовал на Востоке, прекрасно знал греческий, а возможно, и другие языки. Начитанность Епифания, отразившаяся в его сочинениях, для древней Руси поразительна. Епифаний отлично знает произведения современной ему и прошлой церковно-учительной, богословской, житийной и исторической литературы. В составленных им «житиях» обильно включены самые разнообразные сведения: географические названия, имена богословов, исторических лиц, ученых, писателей, а также рассуждения о пользе чтения книг.

Цветистую новую литературную манеру Епифаний довел до пределов сложности. Нагромождение стилистических ухищрений иногда подавляет читателя. Для характеристики какого-нибудь качества действующего лица Епифаний подбирает сразу до двух десятков эпитетов, создает новые сложные слова. Он достигает исключительного мастерства в создании ритмической прозы. Вся эта новая стилистическая манера связана у Епифания с новым отношением к человеку, с особым, типичным для его эпохи отношением к человеческой психологии.

Психологические побуждения и переживания, сложное разнообразие человеческих чувств, дурных и хороших, сильных, экспрессивно выраженных, повышенных в своих проявлениях, стали заполнять собою литературные произведения по преимуществу с конца XIV в. и с особой отчетливостью проявились в произведениях Епифания Премудрого.

В центре внимания писателей конца XIV—начала XV в. оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры. Отдельные проявления психологии изображаются без всякой индивидуализации и не складываются в психологию. Связующее, объединяющее начало — характер человека — еще не открыто. Индивидуальность человека по-прежнему ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных¹.

Экспрессивный стиль в литературе сталкивается со стилем сдержанным и умиротворенным, отнюдь не шумным и возбужденным, но не менее психологичным, вскрывающим внутреннюю жизнь действующих лиц, полным эмоциональностью, но эмоциональности сдержанной и глубокой.

Если первый, экспрессивный, стиль близок горячему и динамичному творчеству Феофана Грека, то второй стиль, стиль сдержанной эмоциональности, близок вдумчивому творчеству знаменитого русского художника Андрея Рублева.

Ни живописный идеал человека, ни литературный не развивались только в пределах своего искусства. Идеал человека создавался в жизни² и находил себе воплощение в литературе и живописи. Этим объясняется то общее, что есть между разными видами искусств в изображении идеальных человеческих свойств.

Стиль эмоциональной умиротворенности был противоположностью экспрессивно-эмоционального стиля в изображении эмоций. Он знаменовал собой как бы возвращение к тишине после шума и преувеличений эмоционального стиля. И он был связан с поисками конкретности. Абстрагирование эмоций воспринималось как их преувеличение, как повышенная экспрессия.

Чем объясняется существование в одну и ту же эпоху эмоционально-экспрессивного стиля и стиля эмоционального умиротворения?

Если говорить в общекультурном плане, то надо сказать, что второй стиль вторичен и по происхождению. Он является как бы продолжением и следствием первого. Стиль экспрессивно-эмоциональный — это своеобразная русская готика, готика, в общем не нашедшая себе такого развития, как на Западе. Готика заключала в себе элементы, предшествующие Возрождению, — динамичность, эмоциональность, хотя и «абстрактную». Стиль же умиротворенной эмоциональности, как мы его условно называем, был ближе к Возрождению. Это как бы второй этап Предвозрождения.

¹ См. подробнее: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 27—69. Изд. 2-е. С. 25—62.

² См.: Демина Н. А. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга // ТОДРЛ. Т. XII. 1956.

Отражение предвозрожденческих черт в исихазме

Повышенный психологизм XIV—XV вв. находится в неразрывном единстве со всем стилистическим строем русской литературы этого времени, с ее содержанием, с философско-религиозной мыслью времени, с теми изменениями, которые претерпевало в это время изобразительное искусство. Должно быть учтено также культурное общение Руси этого времени с южнославянскими странами и Византией.

Церковная богословская литература, оригинальная и переводная, дает некоторые пояснения к тем явлениям, которые мы отметили для литературы художественной.

Связь нового стиля в литературе с новыми умственными течениями отчетливо может быть замечена на самом составе переводной литературы XIV—XV вв.¹ Перед нами по преимуществу новинки созерцательно-аскетической литературы уже упоминавшихся нами выше исихастов или сочинения, ими рекомендованные и им близкие.

Вместе с тем следует иметь в виду, что исихазм не столько породил новые идеи, сколько возродил и акцентировал старые, введя их в новую структуру. Исихазм опирался на идеи, давно зревшие в скитническом монашестве, на Афоне, имевшиеся в святоотеческой литературе. Он опирался на традиции. Вот почему влияние исихазма на Руси сказалось не столько в появлении у нас сочинений самого Григория Паламы и его предшественника Григория Синаита², сколько в усиленном переводе и переписке рекомендованной исихастами старой теологической литературы. Для «молчальников» на Руси в XIV—XV вв. был характерен интерес к сочинениям Исаака Сирина, Диодоха Фотийского, Исихия, Никиты Стифата, Симеона Нового Богослова, Василия Великого, Нила Синайского, но прежде всего и сильнее всего — Псевдоареопагита, Иоанна Синайского («Лествичника») и Максима Исповедника. Сочинения

¹ О том, на какие сочинения опирался исихазм, см.: Кривошеин В. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // *Seminarium Kondakovianum*. Т. VIII. Прага, 1936. С. 100—101. Ср. приводимые здесь сведения с данными о сделанных на Руси переводах: Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903. С. 15—19; ср. также: Архангельский А. С. Творения отцов церкви в древнерусской письменности. СПб., 1888. С. 136—137.

² О славянских рукописях с творениями Григория Синаита см.: Сырку П. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. Т. I, вып. 1. С. 239—240. О переводах Григория Паламы см.: Meyendorff J. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959. P. 334—335; Иванова-Константинова Кл. Някои моменти на българо-византийските литературни връзки през XIV в. (Исихазъм и неготовото проникване в България) // *Старобългарска литература*. Кн. 1. София, 1971. С. 216—218; см. также: Прохоров Г. М. Прение Григория Паламы «с хидны и турки» и проблема «жидовская мудретвующих» // *ТОДРЛ*. Т. XXVII. 1972. С. 329—369.

Псевдоареопагита («Дионисия Ареопагита») с толкованиями Максима Исповедника были переведены в 1371 г. иноком Исайей, поучения Исаака Сирина — около 1381 г. безмолвниками лавры св. Саввы аввами Патрикием и Авраамисм, «Слово по вопросу и ответу постническому» Максима Исповедника — в 1425 г. Иаковом Доброписцем в афонской лавре св. Афанасия по просьбе «убогого Евсевия, непотребного Ефрема Русина».

Среди сочинений, типичных для новых настроений на Руси, следует указать также «Диоптру» инока Филиппа и Скитский патерик, оказавший большое влияние на сюжеты росписей в Волокове («Сказание о Христе в образе нищего») и в Мелетове («Сказание о Богородице и скоморохе») и др.¹

Печать интереса к христианско-аскетическим темам лежит и на произведениях полусветского характера, распространившихся на Руси именно в это время: на сербской христианизированной «Александрии», на «Повести о Стефаните и Ихнилате», на апокрифической литературе этого времени и т. д.

Мистические течения XIV в., охватившие Византию, южных славян и в умеренной форме Россию, ставили внутреннее над внешним, «безмолвие» над обрядом, проповедовали возможность индивидуального общения с богом в созерцательной жизни и в этом смысле были до известной степени, условно говоря, противощерковными. И это относится прежде всего к учению исихастов².

Исихазм сыграл выдающуюся роль в культурном общении между болгарами и сербами в XIV в. Это общение частично осуществлялось с конца первой половины XIV в. через Парорийский монастырь преподобного Григория Синаита, где были монахи — сербы, болгары и греки.

В России исихазм оказывал воздействие главным образом через Афон. Центром новых мистических настроений стал Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергей Радонежский «божественная сладости безмолвия вкусив»³. Из этого монастыря вышел главный представитель нового литературного стиля Елифанний Премудрый и главный представитель нового течения в живописи Андрей Рублев (безмолвная беседа ангелов — основная тема рублевской иконы «Троицы»).

«Безмолвие» исихастов было связано с обостренным чувством слова, с сознанием особой таинственной силы слова и необходи-

¹ Лихачев Д. С. Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества // Проблемы сравнительной филологии. М., 1964. С. 462—466.

² О связи учения исихастов с еретическими движениями XIII—XIV вв. и о последующем отношении их к русским ересям см. работу: Onasch K. Renaissance und Vorreformation in der Byzantinisch-slavischen Orthodoxie. Berlin, 1957.

³ Житие Сергия Чудотворца. Сообщил архим. Леонид. СПб., 1885. С. 57. Об исихазме в России см.: Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // ТОДРЛ. Т. XXIII. С. 86—108.

мости точного выражения в слове сущности явления, с учением о творческой способности слова.

В исихазме сказался тот же интерес к психологии человека, к «внутреннему человеку», к его индивидуальным переживаниям, к возможностям личного общения с Богом, а также те поиски интимного в религии, которые были характерны для многих культурных явлений XIV в.

Исихазм отразил тот же интерес к внутренней жизни человека и к его эмоциональной сфере, которые были характерны и для литературы, и для живописи конца XIV—XV в. Он отразил интерес к личности человека, к его индивидуальным переживаниям, к движениям душевным и страданиям телесным. Исихазм, с одной стороны, сблизил человека и божество, а с другой — учил о конечной непостижимости божества.

Духовные состояния личности изображались в литературе и живописи и ранее, но теперь они стали связываться с эмоциями, с мистическими переживаниями отдельной и часто уединенной личности. Учение Григория Паламы о конечной непостижимости божества для разума и о невозможности выразить божество в слове находило себе соответствие в литературе, в стиле «плетения словес», в обычных предисловиях авторов, где они говорили о невозможности выразить словом всю святость тех тем, за которые брались, сетовали на отсутствие у них «небесного языка». Невозможность познания Бога умом не означала, однако, невозможности общения с Богом¹. Напротив, богословие, живопись и литература стремились именно к общению с божественным и искали его в эмоциональной и иррациональной сфере, в области личных ощущений, мистических озарений, в области всего мгновенного, неповторимого, сугубо индивидуального, движущегося, в нематериальном свете и соединяющей все существующее божественной энергии.

Психологические воззрения Паламы представляли собой ярко прогрессивное явление для XIV в. Он обращает внимание на роль внешних чувств в формировании личности. Палама учит, что чувственные образы происходят от тела. Эти чувственные образы являются отображением внешних предметов, их зеркальными отражениями².

В сочинениях Григория Синаита и Григория Паламы развивалась сложная система восхождения духа к божеству, учение о са-

¹ Григорий Палама утверждал: «Если мы даже и богословствуем и философствуем о предметах совершенного, отдаленных от материи, то хотя и можем приближаться к истине, но далеко от видения Бога и настолько различно от общения с ним, насколько обладание отличается от знания. Говорить о Боге и общаться с ним (συνοῦχάμεν) не одно и то же» (Кривошеин В. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. С. 102).

² Характеристику взглядов Григория Паламы и литературу о нем см. в кн.: Meyendorff J. 1) Introduction à l'étude de Grégoire Palamas; 2) St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe. Paris, 1959.

монаблюдении, имеющем целью нравственное улучшение, раскрылась целая лестница добродетелей. Углубляясь в себя, человек должен был победить свои страсти и отрешиться от всего земного, в результате чего он достигал экстатического состояния созерцания, безмолвия. В богословской литературе встречались сложные психологические наблюдения, посвященные разбору таких явлений, как восприятие, внимание, разум, чувство и т. д. Богословские трактаты различали три вида понимания, три вида разума, учили о различных видах человеческих чувств, обсуждали вопросы свободы воли и давали довольно тонкий самоанализ.

Существенно, что эти трактаты не рассматривают человеческую психологию как целое, не знают понятия характера. В них говорится об отдельных психологических состояниях, чувствах и страстях, но не об их носителях. Чувства, страсти живут как бы самостоятельной жизнью, способны к саморазвитию (ср. «абстрактный психологизм» русской литературы). Несколько позднее Нил Сорский на основании сочинений отцов церкви (Иоанна Лествичника, Филофея Синаита и др.) различал пять периодов развития страсти: «прилог», «сочетание», «сложение», «пленение» и собственно «страсть»¹. Он дал каждому из этих периодов подробную характеристику, основанную в значительной мере на конкретном материале. Таким образом, чувства человека рассматривались Нилом Сорским независимо от самого человека. Страсти обладали у него способностью к саморазвитию. Это все та же психология без психологии, изучение психологических состояний самих по себе, вне единого целого, как чего-то постороннего человеку. Не случайно страсти, «лукавые помыслы», персонифицируются, сравниваются в литературе XV в. со зверями, а сердце злого человека — со звериным логовом, «гнездом злобы».

Григорий Палама придает огромное значение человеку. Он ставит человека в центр вселенной и выше ангелов. Он защищает человеческое тело от средневековых представлений о нем как о злом начале и источнике греха.

Учение Григория Паламы имело непосредственное отношение к литературным исканиям своего и последующего времени. «Исходной точкой всего его (Паламы. — Д. Л.) учения является утверждаемая им полная непостижимость Бога для разума и невыразимость его в слове»². Поскольку божественное начало пронизывает собой мир (Бог обнаруживает себя в мире в бесчисленных несозданных энергиях), тема бессилия словом выразить до конца божественную сущность становится темой бессилия слова вообще. Вот почему «плетение словес» достигает особой напряженности в похвалах святым.

¹ Боровкова-Майкова М. С. Нила Сорского предание и устав. СПб., 1912. С. 16 и след.

² Кривошеин В. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. С. 102.

Поиски слова, поиски точного выражения в произведениях конца XIV—XV в. еще не являются поисками конкретности. Они отражают стремление к лучшему выражению абстрактности, чрезвычайно усложнившейся благодаря развитию эмоциональности. Это поиски словесного материала, но материала уже готового. Авторы ищут устойчивых словосочетаний, формул, цитат из священного писания. Они придают письменности, искусству слова исключительное значение.

Не случайно Палама сопоставляет мир с литературным сочинением. Бог создал человека последним. Человек — это заключение, суммирующее все созданное Богом перед тем: «Человек этот большой мир (заключенный) в малом, является сосредоточением во едино всего существующего, возглавлением творений Божиих; поэтому он и был произведен позже всех, подобно тому, как мы к нашим словам делаем заключения; ибо вселенную эту можно было бы назвать сочинением Самоиспостасного Слова»¹.

В своем учении о непостижимости Бога в имени Григорий Палама следует за Григорием Нисским и Дионисием Псевдоареопажитом. Последний был также одним из любимейших авторов в XIV и XV вв.

Учение исихастов было теснейшим образом связано и с литературной практикой конца XIV—начала XV в. Сомнения в рациональной постижимости мира привели к развитию в литературе эмоциональности, к экспрессивности стиля, к динамичности описаний. Вера в человека, развитие индивидуализма привели к росту субъективного начала в стиле; литература интересуется психологией человека, его внутренними состояниями, внутренней взволнованностью. Появляется эмоционально-экспрессивный стиль.

Следует учесть, что близость учения исихастов к предвозрожденческим настроениям и мотивам состоит не в отдельных их утверждениях, которые все в той или иной степени находятся в пределах православной традиции, сколько в акцентах, расставленных по-новому, и в новой «системе» утверждений, в «стиле» их богословствования.

Дело в том, что каждое философское или богословское учение может быть рассмотрено как система, принадлежащая особому стилю: стилю своей эпохи, стилистическому направлению в искусстве и т. д. И именно этими своими стилистическими особенностями каждое умственное учение имеет в первую очередь нечто общее с искусством своего времени. Во всяком учении, богословском или философском, помимо развиваемых им идей, положений, догматов, есть связывающие их всех тенденции и построения, есть «стиль» учения. Нельзя непосредственно сопоставлять богословские идеи с изобразительными произведениями и выводить вторые из первых. С живописью связывают богословские и фило-

¹ Кривошеин В. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. С. 103.

софские учения, прежде всего общие стилиформирующие тенденции. Когда мы говорим о философии барокко, мы разумеем под этим не общие для всех явлений культуры XVII в. идеи и не просто философию времени барокко, а философию, стилистически близкую живописи, архитектуре, литературе и музыке барокко. С искусством барокко связывают философию барокко, прежде всего значимые для стиля барокко те или иные явления этой философии. Философия требует в этом случае подхода и анализа искусствоведа.

Эрвин Панофски пишет по этому поводу: «Все мы, без досконального знания биохимии или психоанализа, говорим с величайшей легкостью об авитаминозе, аллергиях, материнских инстинктах и подавленных комплексах»¹.

И далее Э. Панофски, говоря об отношении схоластических идей к готической архитектуре, утверждает, что не очень вероятно, чтобы строители готических сооружений действительно читали в оригинале Гильбера де ла Парре или Фому Аквинского. Но строители могли воспринять схоластические точки зрения бесчисленными другими путями. Они ходили в свое время в школу, слушали проповеди, могли присутствовать при публичных диспутах, могли иметь бесчисленные другие контакты с учеными людьми².

Художники не всегда были настолько тонкими богословами, чтобы точно и адекватно отражать в своем искусстве отдельные виды и направления какого-либо умственного движения. Новые идеи могли появляться одновременно в богословии, искусстве, литературе, сказываться безотчетно в различных областях культуры. Тем более трудно предполагать, чтобы на искусство воздействовали или не воздействовали идеи в зависимости от политических позиций «идееносителей».

Исихазм и русское безмолвничество имеет много точек соприкосновения с живописью своего времени, но эти точки соприкосновения лежат главным образом в области общих им стилистических особенностей, а не в отдельных богословских утверждениях, получающих, как говорят некоторые искусствоведы, якобы точное отображение и даже изображение в иконописи и фресках, хотя полностью отрицать возможность такого отражения и нет оснований.

Н. К. Голейзовский в своей интересной работе «Исихазм и русская живопись XIV—XV вв.» делает предположение: «Учения Синаита и Паламы дают представление о двух направлениях в византийской мистике XIV в. В живописи этого периода можно соответственно выделить две группы памятников, идейно и стилистически примыкающих к этим направлениям»³. Мне представля-

¹ Panofsky Erwin. Gothic Architecture and Scholasticism. Cleveland; New York, 1968. P. 21.

² Ibid. P. 23.

³ Голейзовский Н. К. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв. // ВВ. М., 1969. Т. XXIX. С. 200.

ется, что там, где речь идет об искусстве, такие тонкие философские и богословские отличия между Григорием Синаитом и Григорием Паламой вряд ли могут быть учитываемы. Поскольку каждая философия и каждое направление в богословской мысли примыкают к какому-то стилю, можно и должно находить соответствия этим стилям в современном им искусстве, но только в крупном общестиллистическом плане. Григорий Синаит и Григорий Палама принадлежат одному стилю богословствования. И этому стилю богословствования соответствуют различные явления в живописи, объединенные единым стилем в самом общем плане. Конечно, в средние века отдельные богословские положения могли быть и изображены с помощью определенных знаков и символов, но в общеисторическом значении не этим определялось развитие живописи. Поэтому не имеет и особого значения в этом аспекте — много или мало переводили у нас Григория Паламу. Знать его могли и непосредственно в греческом оригинале, и через отражения в отдельных памятниках, и через устные собеседования. Н. К. Голейзовский утверждает, что на Руси не было переводов Григория Паламы вообще, но и это ошибка¹.

Исихазм не был только богословским течением, как общественное движение он имел сложную судьбу. Возникнув как явление почти что еретическое и противоцерковное (и все-таки глубоко православное), он затем, победив, занял, как известно, в общественном смысле консервативные позиции. Следует, однако, отличать идейную сторону исихазма, его богословские и философские концепции от политической деятельности его сторонников, а в последней — отдельные этапы, в которых исихазм из гонимого постепенно стал господствующим².

¹ Там же. С. 201. Н. К. Голейзовский ссылается на далеко не полную старую работу А. И. Соболевского «Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков» (СПб., 1903).

Ссылаясь на Н. К. Голейзовского, то же утверждает В. Н. Лазарев (Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 313), подтверждая этим свою мысль, что исихазм якобы имел очень малое значение для русской живописи. Критику взглядов Н. К. Голейзовского и В. Н. Лазарева см. в работе М. В. Алпатова «Искусство Феофана Грека и учение исихастов» (ВВ. М., 1972. Т. 33. С. 190—202). К сожалению, М. В. Алпатов мало внимания уделяет самому исихазму как учению, хотя и зародившемуся в первые века христианства в скитническом монашестве, но ставшему типичным для XIV века.

² Ср., например, утверждение В. Н. Лазарева, отрицающего какое бы то ни было значение Паламы для живописи: «Это тот самый Палама, который вступил в союз с царской властью и систематически вытраивал все робкие ростки византийского „гуманизма“ раннего XIV века» (Русская средневековая живопись. С. 312). В этом утверждении неверно не только объединение всех периодов политической деятельности Паламы, но и неясна мысль: в чем же выражались эти робкие ростки гуманизма, с которыми якобы боролся Палама? А кроме того, политическая и идеологическая борьба не равнозначна эстетическому противостоянию.

Не отрицая наличия некоторых богословских расхождений и нюансов внутри исихазма, особенно между различными этапами его развития, нельзя, однако, преувеличивать значение этих расхождений для русского изобразительного искусства. Францисканство также имело разные этапы своего существования. Ранний этап францисканства был, может быть, в каком-то отношении более «прогрессивен», чем последующий, когда францисканство было официально признано и поддержано католической церковью. Однако, говоря о роли францисканства в развитии предвозрожденческих идей, вряд ли возможно утверждать, что раннее францисканство влияло на развитие живописи положительно, а позднее — отрицательно.

Вместе с тем, изучая исихазм, мы не должны выделять его из других умственных и религиозных течений того же времени, видя только в нем проявление предвозрожденческой мысли¹. В частности, несмотря на вражду паламитов и варлаамитов, в учении последних также могут быть отмечены черты нового, как они могут быть отмечены и в собственно еретических движениях XIV в. — в болгарском богомилстве и в русском стригольничестве.

Исихазм отнюдь не был ересью в точном смысле этого слова. Больше того, отдельные исихасты, и в первую очередь сам Евфимий Тырновский, деятельно боролись с ересями. Но живая связь этого мистического течения с неоплатонизмом, свободное отношение к обрядовой стороне религии, своеобразный мистический индивидуализм делали его типично предвозрожденческим явлением.

Мистицизм в истории общественных движений играл различную роль. Он был характерен для раннего Возрождения на Западе, служил выражением общественного протеста против подчинения личности церковным обрядам и против духовного подчинения личности властям, свидетельствовал о стремлении человека к личным переживаниям помимо церкви и т. д.

Исихазм не мог бы оказать влияния на русскую литературу, если бы к этому не было достаточных предпосылок на самой русской почве. Проникновению психологизма, эмоциональности и особой динамичности стиля в русскую литературу способствовали перемены, происшедшие в русском обществе XIV—XV вв.

¹ Рассматривая спор паламитов и варлаамитов, следует не столько становиться на одну из спорящих сторон, признавая одну «прогрессивной», а другую «реакционной», сколько подниматься над этим спором и усматривать в них то общее, что их роднило со своим временем, а тем самым и между собой. В статье «Към историята на религиозно-философската мисъл в средновековна България — исихазъм и варлаамитство» (Изв. на Българското историческо дружество. 1967. Т. XXV. С. 73—92) ее автор Дим. Ангелов не видит никакого обновления духовной жизни в исихазме, не видит связанного с этим движением обновления культуры православных народов, позволившего им сохранить свое лицо во времена владычества мусульман, и усматривает прогрессивность только у варлаамитов. Разумеется, это неверно. Чтобы что-то увидеть, необходимо иметь точку зрения, позволяющую смотреть с новой стороны.

Структура человеческого образа в предшествующий период русской литературы (в XII—XIII вв.) была теснейшим образом связана с иерархическим устройством класса феодалов. Люди расценивались по их положению на лестнице отношений внутри феодального класса. Каждый из изображаемых людей был прежде всего представителем своего социального положения, своего места в феодальном обществе. Его поступки рассматривались прежде всего с этой точки зрения.

Для конца XIV—XV в. характерен идейный кризис феодальной иерархии. Самостоятельность и устойчивость каждой из ступеней иерархии были поколеблены. Князь может перемещать людей в зависимости от их внутренних качеств и личных заслуг. Центристские силы начинали действовать все сильнее, развивалось условное держание земли, на сцену выступали представители будущего дворянства. Все это облегчило появление новых художественных методов в изображении человека, по самому существу своему никак не связанного уже теперь с иерархией феодалов. Государству нужны были люди, до конца преданные ему, — личные свойства их выступали на первый план. На первый план выступали такие качества, как преданность, ревность к делу, убежденность. Внутренняя жизнь, резко повышенная эмоциональность как бы вторглись в литературу, захватили писателей и увлекли читателей. Это развитие психологизма, эмоциональности было связано также и с развитием церковного начала в литературе. В отличие от светских жанров (летописей, воинских повестей, повестей о феодальных раздорах и т. д.), в церковных жанрах (в житиях и проповеди) всегда уделялось гораздо большее внимание внутренней жизни человека, его психологии. Однако в предшествующую эпоху «стиль монументального историзма» сказывается и в житиях (например, в житиях княжеских — Бориса и Глеба, Владимира Святославича Святого, Александра Невского и др.), хотя и выражен не так отчетливо, как в светских жанрах.

Союз церкви и государства способствовал постепенному оцерковлению всех жанров. Особенно усиливается церковное начало в литературе в эпоху татаро-монгольского ига, и главным образом с того времени, как среди татаро-монгольских орд распространилось магометанство. Борьба с татаро-монгольским игом становится не только национальной, но и религиозной задачей. Татары в летописи конца XIV—XV в. постоянно называются агарянами, измайлтянами, сарацинами.

Важно отметить, что сам исихазм в какой-то мере отступал от начал церковности в области мистической практики, тем не менее был тесно связан с тем явлением, которое итальянский исследователь древнерусской литературы Риккардо Пиккио назвал «возрождением православия»¹.

¹ См. мою полемику с Р. Пиккио: Лихачев Д. С. Несколько замечаний по поводу статьи Риккардо Пиккио // ТОДРЛ. Т. XVII. 1961. С. 675—680.

Движение Предвозрождения сказалось не только в литературе, общественной мысли и философии, но и в искусстве. Может быть, даже в последнем по преимуществу. Поэтому с фактами южнославянского и византийского влияния в области письменности должны быть сопоставлены и одновременные им факты южнославянского и византийского влияния в искусстве, с тем только различием, что если для письменности византийское влияние в XIV—XV вв. составляло в основном как бы часть южнославянского, то для живописи, напротив, южнославянское входило составной частью в объединяющее его византийское влияние.

Около 1338 г. гречин Исая «с друты» расписал церковь Входа в Иерусалим в Новгороде. В 1334 г. греческие художники («греци, митрополичи письцы») работали у митрополита Феоноста в Москве, расписывая Успенский и Архангельский соборы. В 1345 г. в Москве работал грек Гоитан с учениками, расписывая церковь Спаса на Бору. Митрополит Алексей в 1357 г. вывез икону «Нерукотворного Спаса» из Константинополя и поместил ее в Андрониковом соборе в Москве. В 1381 г. по повелению епископа Дионисия были сделаны две копии с иконы «Одигитрии» в Константинополе и помещены в Богородице-Рождественском соборе в Суздале и в церкви Спаса в Нижнем Новгороде. В 1387—1395 гг. Афанасий Высоцкий прислал в свой Серпуховский монастырь «Деисус поясной» (ныне его части в Третьяковской галерее и в Русском музее). В 1398 г. в Москву была прислана из Константинополя икона «Спас, и ангели, и апостоли, и праведницы, а вси в белых ризах», а в Тверь — «Страшный суд». В 1378 г. Феофан Грек расписывает Спасо-Преображенскую церковь на Ильине улице в Новгороде. В 1395—1396 гг. он переезжает в Москву и расписывает с Симоном Черным церковь Рождества Богородицы с приделом Лазаря, работает в Нижнем и в других местах. В 1399 г. он расписывает Архангельский собор Московского кремля, а в 1405 г. вместе со старцем Прохором из Городца и Андреем Рублевым — Благовещенский собор там же.

Таковы некоторые факты, свидетельствующие об интересе к византийской живописи на Руси, зарегистрированные данными письменных источников, крайне скудных для этого времени. Но, помимо них, имеются бесспорно установленные непосредственным анализом памятников факты византийского и южнославянского влияния. Связь русской живописи с «Палеологовским Ренессансом» была настолько широкой, что значительно труднее найти памятник русской живописи второй половины XIV—начала XV в., в котором эта связь не могла бы быть отмечена, чем наоборот. Особенно наглядно эта связь наблюдается в новгородской монументальной живописи XIV в. (фрески Сквородского монастыря, церкви Спаса на Ильине, Рождества Богородицы на Красном поле и т. д.), «Палеологовский Ренессанс» принимает в России

русские формы порождает в соединении с местными национальными традициями новые школы русской живописи.

Чрезвычайно существенно, что, помимо византийской живописи, в русской живописи сказались и воздействия непосредственно южнославянские, в первую очередь сербские. Сербская живопись XIV в. была охвачена тем же «Палеологовским Ренессансом», но в ней могут быть отмечены и сильные национальные и местные черты, некоторые из них бесспорно сказались на отдельных русских памятниках XIV в. Сербская школа живописи переживает во второй половине XIV в. пору своего расцвета. Она оказывает воздействие на Афон, на Болгарию.

В России сербское влияние с несомненностью установлено для Новгорода — в росписях церкви Спаса на Ковалеве (1380), ныне погибших. Росписи этой церкви поразительно близки фрескам сербской церкви Спасителя в Раванице (1381). Эта близость устанавливается иконографически, стилистически, палеографически (на основании анализа почерка русских надписей, близкого сербскому полууставу), а также по языковым сербизмам в надписях. Основная заслуга в установлении этой близости принадлежит Д. В. Айналову¹ и Г. Милле². Последний отметил связь цикла «Страстей» церкви Спаса на Ковалеве с памятниками македонского и сербского круга (росписи церкви Николая в Касторья, церкви Никиты близ Чурчера, церкви Ахилия в Арилье, церкви Богоматери в Грачанице). Широкий круг соответствий ковалевских фресок с сербскими росписями констатируют Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, А. И. Некрасов и В. Н. Лазарев³. Последний отметил также несколько менее ясные связи между монументальной живописью Сербии и росписями церкви Благовещения на Городище в Новгороде⁴.

¹ См.: Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917.

² См.: Millet G. Recherches sur l'icônographie de l'évangile du XIV, XV et XVI siècles. Paris, 1916. Фрески частично собраны из обломков Л. П. и В. В. Грековыми.

³ См.: Порфиридов Н. Г. 1) Новые открытия древней русской живописи в Новгороде (1918—1928) // Сборник Новгородского общества любителей древности. 1928, IX. С. 5; 2) Древний Новгород. Очерки из истории русской культуры XI—XV вв. М.; Л., 1947. С. 289; Alpatov M. V. und Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932. S. 298—299; Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin; Leipzig, 1932. S. 53, 60—61; Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 158—159; Лазарев В. Н. 1) О связях новгородской живописи с сербской // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. М.; Л., 1947. Т. 1; 2) Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 88—89; 3) История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 246 и 383, примеч. 155; 4) Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. Т. 2. М., 1954. С. 201—206; 5) Глава: Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // Русская средневековая живопись. С. 234—278.

⁴ См.: Лазарев В. Н. 1) Искусство Новгорода. С. 89—91; 2) История византийской живописи. Т. 1. С. 246; 3) Живопись и скульптура Новгорода. С. 206.

Общая близость художественного стиля фресок Волотова (конец 70-х—начало 80-х годов XV в.) к фрескам Раваницкой церкви была отмечена Д. В. Айналовым. Ее же отметил в иконографических типах Г. Милле¹. Впрочем, непосредственное влияние сербской живописи на живопись Волотова не может считаться достоверно установленным.

Усматривается «византийско-сербское» влияние и в иконописи, в частности в иконе «Деисус» из села Кривого конца XIV в.² и в иконе «Анна с девой Марией» (музей Троице-Сергиевой лавры)³, связанной с сербскими особенностями культа Богоматери в XIV в.⁴

Влияние сербских зодчих на московскую архитектуру конца XIV—XV в. предполагалось, но не исследовано⁵. Нет, однако, сомнений, что считаться с возможностью этого влияния совершенно необходимо. Многозначителен, например, тот факт, что в 1404 г. серб Лазарь строит в Московском Кремле часозвоню. Заслуживает поэтому некоторого внимания и отмеченное в искусствоведческой литературе сходство собора Андроникова монастыря в Москве с сербскими церквями XIV в.⁶

¹ См.: Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия. С. 145—146; Millet G. Recherches sur l'icôlographie... P. 549, 632.

² Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. С. 225—226.

³ Олсуфьев Ю. А. Дополнение I к Описи икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1922. С. 3 (первоначально в «Описи» А. И. Анисимов неверно трактовал эту икону как «Умиление»). Ср. также: Искусство XIV и XV вв. Выставка при музее б. Троице-Сергиевой лавры. 1924. С. 5. № 9 (пользуюсь указанием О. А. Белобровой).

⁴ Ср. некоторые другие иконы сербского происхождения или написанные под сербским влиянием: Лазарев В. Н. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. С. 260, 267, 270.

⁵ См.: Некрасов А. И. Древнерусское зодчество XI—XVII веков. М., 1936. С. 198—199; Воронин Н. Н. Каменное зодчество великокняжеской Москвы // История русского искусства. Т. 3. М., 1955. С. 69—70: «В отношении интереса к композиции храмового верха московская архитектура сближалась не только с исконной, но и с балканской архитектурой того времени, в особенности с сербской. В зодчестве Сербии XIV—XV веков применялись иногда и повышенные подпружные арки (хотя и несколько иного характера, чем в русской архитектуре) и закомары второго яруса в подножиях барабанов. Встречалось там и расположение средних и боковых закомар на разных уровнях, как это можно видеть в церкви в Грачанице (1321) и ряде построек конца XIV—начала XV века. Такие особенности, как форма подпружных арок собора Троице-Сергиевой лавры, находят близкие аналоги в арках соборной церкви Студеницкой лавры (1190) или церкви в Арилье (XIII век). Возможно, что эти черты сходства были результатом культурных связей этого времени между Русью и южнославянскими странами, но самый процесс переосмысления старой крестово-купольной схемы следует рассматривать как органически русское национальное явление, коренившееся еще в истории русского зодчества XII—XIII веков и получившее дальнейшее закономерное развитие в изучаемое нами время».

⁶ См.: Брунов Н. Русская архитектура X—XV вв. // Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры. Вып. 1. М., 1940. С. 6.

Южнославянское влияние предполагалось также в формах новгородских каменных крестов XIV—XV вв.¹

Таковы некоторые факты, в большей или меньшей степени свидетельствующие о том, что второе южнославянское и византийское влияние в России не ограничивалось письменностью. Однако само собой разумеется, перечисленных фактов крайне недостаточно, чтобы представить себе южнославянское влияние в его полном объеме. Решение вопроса об объеме южнославянского влияния в России, о его соотношении с византийским будет зависеть от того, насколько интенсивно будут проводиться в этой области частные конкретные исследования. Представляет значительный интерес для выяснения соотношения южнославянского влияния в России с византийским также и исследование самого характера многонациональной византийской культуры, в создании которой приняли участие и сами славяне, чем отчасти и объясняется легкость ее восприятия южными и восточными славянами.

Южнославянское влияние в живописи пришло в Россию в недрах того восточноевропейского стиля живописи XIV в., который принято называть (не совсем удачно) «Палеологовским Ренессансом».

Не вдаваясь в частные различия, которые существовали между отдельными художниками XIV в. и отдельными школами иконописи, нетрудно выделить то общее, что объединяет их всех между собой и связывает их с новым южнославянским стилем в литературе.

Связь живописного стиля XIV в. с художественным методом житийно-панегирической литературы конца XIV—XV в. обнаруживается в целом ряде общих явлений. «Абстрактный психологизм», свойственный южнославянскому стилю в литературе, сказывается и в живописи этого времени. Новгородские и псковские фрески XIV в. (снетогорские, сковородские, Спаса на Ильине, вологовские, Федора Стратилата, Спаса на Ковалеве и др.) отличаются преувеличенной эмоциональностью, экспрессивностью, попытками передать стремительное движение, абстрагировать образы людей и самый архитектурный стаффаж, сделать и то и другое как бы невесомым, движущимся в абстрактном пространстве, изобразить фигуры людей как бы летящими по воздуху в экстатическом порыве с развевающимися одеждами, внести общий ритм во всю композицию росписи и т. д.

Характеризуя фрески Волотова, Б. В. Михайловский пишет: «Фигуры на вологовских фресках кажутся реющими в дымке, та-

¹ См.: Шляпкин И. А. Древние русские кресты. I. Кресты новгородские до XV века, неподвижные и не церковной службы. СПб., 1906. С. 33—34. Аргументация И. А. Шляпкина, впрочем, не отличается убедительностью и основывается главным образом на общих впечатлениях.

ющими, призрачными... У новгородских фрескистов и Феофана изображаемый материальный предмет выглядит «феноменом», иллюзией, созданной творящим духом и готовой вот-вот рассеяться. Эта живопись стоит ближе, чем рублевская, к средневековому спиритуализму»¹.

Многие из фигур волотовских фресок полны «доходящим до неступления состоянием возбужденности и взволнованности»², преувеличенными чувствами, стремительным движением.

Среди сюжетов, типичных для живописи XIV—XV вв., следует в первую очередь отметить сюжеты протоевангельского цикла: композиции, иллюстрирующие легенды и апокрифы из жизни Богоматери. Н. Г. Порфиридов пишет об этом протоевангельском цикле: «Композиции протоевангельского цикла встречаются и в стенописях XI—XII вв.: Дафни, Киевской Софии, Старой Ладог, Нередицы. Но тогда они являлись более или менее случайными и не играли той роли, как в стенописях XIV в. Здесь употребление их приобретает такое распространение и популярность, наполнено таким значением, что становится характерною чертою. Западные памятники: Капелла Dell' Arena, расписанная Джотто; византийские, как Кахрие-Джами — б. монастырь Хоры в Константинополе; греческие росписи Мистры — Митрополия и Периблепта; македонские и сербские росписи — церковь Петра на острове Град, Кральева церковь в Студеницкой лавре; русские памятники — все они неизменно содержат в большем или меньшем обилии циклы богородичных композиций. В Волотове их 12, в Капелле Dell' Arena — 14, в Кахрие-Джами — 19, в Периблепте Милле насчитал 21 композицию»³.

Композиции протоевангельского цикла характерны своей человечностью, психологизмом, эмоциональностью.

Еще больше этой эмоциональности в композиции, известной под названием «Христос во гробе» («Pietà») и чрезвычайно распространенной в XIV в. как в Византии, южнославянских странах, так и в России (росписи Волотова, Ковалева, Благовещения на Городище, в ряде икон). Сюжет этот чрезвычайно эмоционален, чувства выражены в нем обычно с большой экспрессией. Эта экспрессия, драматизм, крайняя эмоциональность поражают зрителя во всех новгородских фресках XIV в., какие бы сюжеты они ни изображали: «Успение Богоматери», «Положение во гроб», «Вознесение», «Сошествие во ад», «Вход в Иерусалим», «Рождество Богоматери» и т. д.

¹ Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. С. 24.

² Алпатов М. В. Фрески храма Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.; Л., 1948. С. 135.

³ Порфиридов Н. Г. Древний Новгород. С. 277.

Н. Г. Порфиридов¹ и В. Н. Лазарев видят в этой эмоциональности, повышенной психологичности и экспрессивности выражения «опрошения» церковных сюжетов, их конкретизацию, очеловечение и общее приближение к реализму. В. Н. Лазарев определяет даже в волотовских фресках «то реалистическое направление, которое питалось живыми народными источниками и давало наименее церковное толкование религиозным темам»². Я не склонен к таким преувеличениям. Несмотря на резко выраженный психологизм, умение передавать сильные душевные волнения, экстатические порывы, движение, жесты и составлять сложные многофигурные композиции, художники XIV в. лишь приближаются к более проникновенному пониманию действительности, к более сложному ее изображению, стремление же к отвлеченности отнюдь не уменьшается, а отчасти даже возрастает. Живопись XIV в. полна мистики, устремления к потустороннему, отрешенности от всего материального. Изображения по-прежнему отвлечены, человеческие фигуры «дематериализованы» в еще большей степени, чем раньше. Если раньше в росписях и мозаиках XII—XIII вв. фигуры святых изображались фронтальными рядами, неподвижными, как бы повисшими в абстрактном пространстве (синий или золотой фон), с прямо устремленными перед собой глазами, то теперь человеческие фигуры охвачены сильным движением, лишены прежней торжественности и «корпусности»; они изображаются во всевозможных ракурсах, их одежды развеваются, их жесты широки, резки, они охвачены овладевшими их чувствами, но эти изображения не менее, чем раньше, абстрактны, отрешены от всего материального.

Во всем этом русская живопись XIV в. близко сходится с русской литературой XIV в., хотя эта связь, само собой разумеется, может быть отмечена только в самой общей форме — там, где литература и живопись соприкасаются между собой в сфере художественного видения мира и идеологии. Но есть и отличия: новые веяния в русской живописи, вследствие интернациональности языка изобразительного искусства, сказываются очень рано — уже в начале и середине XIV в. (фрески Снетогорского монастыря 1313 г. и фрески Михайло-Сковородского монастыря середины XIV в.)³, тогда как в литературе черты новой, южнославянской

¹ Там же. С. 278 и след.

² См.: История русского искусства. Т. 2. М., 1954. С. 159. (Курсив мой. — Д. Л.).

³ В датировке разрушенных во время войны фресок Михайло-Сковородского монастыря соглашася не с Ю. А. Олсуфьевым, относившим их к концу XIV в. (см.: Олсуфьев Ю. А. Вновь раскрытые фрески в Новгороде // Архитектурная газета, 1937, 18 окт.), а с В. Н. Лазаревым, относящим их к концу 50-х годов XIV в. (см.: Лазарев В. Н. Росписи Сковородского монастыря в Новгороде // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. С. 91 и след., особенно с. 100; ср. также: История русского искусства. Т. 2. С. 142), хотя Ю. А. Олсуфьев сам раскрывал их и поэтому мог их внимательно изучить в натуре.

манеры появляются не ранее конца XIV в. Может быть, именно потому, что в живописи черты нового сказались раньше, чем в литературе, в первой они оказались и более зрелыми. В частности, в живописи может быть отмечен гораздо больший интерес к индивидуальному, чем в литературе. Вот что пишет о творце вологовских росписей Н. Г. Порфиридов: «Мастеру хочется индивидуально характеризовать каждое изображаемое лицо. Имеют свои, непохожие друг на друга облики пророки. Неожиданны в их острой характеристике цари Давид и Соломон, в особенности последний. Большое человеческое разнообразие придано святителям в алтаре. Изображения двух новгородских владык-ктиторов, Моисея и Алексея, отмечены чертами портретности. Мастер сумел индивидуализировать, предварительно очеловечив, даже ангелов»¹. Сходную индивидуализацию отдельных образов отмечает Н. Г. Порфиридов и для росписей Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине: «Щедро рассыпанное в Вологде мастерство индивидуальных характеристик в живописи Спаса достигает совершенно изумительного уровня. Пророки в барабане здания, святители в диаконике, в особенности святые в северо-западном приделе на хорах (Макарий, Акакий, столпники), являются образцами острых психологических характеристик, способных казаться почти невероятными для своего времени. В этой любви к характерному, почерпнутому из жизненных наблюдений, чувствуются эллинистические традиции. Отдельные типы и головы фресок Спаса (как и Вологова) по силе и выразительности не уступают созданиям великих мастеров Возрождения, микельанджеловской силе»².

Мы видели, что так называемый «Палеологовский Ренессанс» в живописи и южнославянский стиль в литературе XIV в. во многом схожи, хотя многие общие черты сказались в живописи раньше и сильнее.

Мне представляется, что правы те, кто видит определенную связь между мистическими течениями XIV в. на Балканах и новыми явлениями в области живописи. Связь живописи Феофана Грека с еретическими и мистическими движениями XIV в. была отмечена уже Б. В. Михайловским. «Творчество Феофана, — пишет Б. В. Михайловский, — было проникнуто тем мрачным дуализмом, теми представлениями о могуществе зла в мире, тем экстатическим порывом к освобождению от материального и к слиянию с духовным, которые несли в мир утонченной византийской культуры еретические секты переднеазиатского Востока (вроде богомилов, гезихастов и др.)»³.

¹ Порфиридов Н. Г. Древний Новгород. С. 280—281.

² Там же. С. 287.

³ Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. С. 28.

В более острой форме ту же связь отмечает и В. Н. Лазарев: «В век, когда еретические движения разлились широким потоком по территории Западной и Восточной Европы, остро субъективное искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом»¹.

Связь живописи Феофана Грека с определенными идеями была замечена и его современниками, называвшими его «философом». Но не одна только живопись Феофана была связана с мистическими движениями XIV в. Те же типично еретические особенности были отмечены исследователями и для волотовских росписей, выполненных по повелению ставленника новгородских ремесленников архиепископа Василия Калики².

Связь между мистическими и мистико-еретическими учениями XIV в. и различными явлениями литературы и искусства может быть показана на отдельных примерах.

Мне представляется в высшей степени удачным предложенное М. В. Алпатовым толкование общей системы волотовских росписей как системы, изображающей путь к совершенству. Это толкование ясно показывает связь волотовских росписей с исихастскими учениями об индивидуальном восхождении человека к божеству. Алпатов указывает и на связь этих идей с предвозрожденческими тенденциями XIII—XIV вв.: «Прежде чем средневековый человек решился объявить человеческую природу достойной прославления, а реальный мир главным предметом искусства, он долгое время искал на „грешной земле“ хотя бы отблеск высшего блага. В XIII—XIV вв. в искусстве Запада многократно разрабатывалась тема земного странствия Христа. В XIII в. среди скульптур Реймского собора нашло себе место изображение Христа в войлочной шляпе с посохом в руке³. В 1358 г. Гильом де Гельвиль пишет поэму о странствии Христа: в иллюстрациях к ней представлено, как бог-отец передает суму и посох голому юноше — Христу⁴. В XIII—XIV вв. на Западе получают широкое распространение рассказы о явлении Христа отдельным людям»⁵. В этой связи Алпатов закономерно рассматривает и волотовскую композицию «явления Христа в образе нищего некоему игумену».

¹ См.: История русского искусства. Т. 2. С. 159.

² См.: Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948. С. 767—776.

³ Воспроизводство П. Витри: Vitry P. La cathédrale de Reims. Paris, 1916. Д. Айналлов (Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1916. С. 144) писал: «Я не знаю более раннего изображения Христа-нищего, чем Дуччио в его „Синенской иконе“». (Примеч. М. В. Алпатова.)

⁴ Didron A. Histoire de Dieu. Paris, 1843. P. 27. (Примеч. М. В. Алпатова.)

⁵ Вертеловский В. Западная средневековая мистика и ее отношение к католицизму. Харьков. [Б. г.] С. 258 и след. (Примеч. М. В. Алпатова.) Цит. по: Алпатов М. В. Фрески храма Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. С. 123—124. См. также: Алпатов М. В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977.

Мистические озарения, экстаз, сильные душевные движения, чувство благоговения и непосредственной связи с Богом столь же отчетливо сказываются в темах палеологовского стиля живописи, как и в стремлении авторов житий возбудить аналогичные переживания у их читателей.

Мы не должны доверять спорам XIV в. и делить представителей различных течений XIV в. так, как их делили в том же XIV в., противопоставляя одних другим: варлаамитов — паламитам или наоборот. Мы не должны считать одних только прогрессивными, других только реакционными, одних еретиками, других ортодоксами. И у тех и у других мы можем заметить «знамения нового времени» — явления, типичные для эпохи восточноевропейского Предвозрождения. Как это часто бывает, история вершит свой суд, признавая правыми обе стороны, но правыми не в абсолютном смысле, а в чисто историческом: мы видим сейчас то, чего не видели спорящие, — историческую оправданность воззрений тех и других (и варлаамитов, и паламитов).

Единство предвозрожденческого движения у православного юго-востока Европы

Чрезвычайно существен для выяснения причин второго южнославянского влияния в России самый факт обратного русского влияния в южнославянских странах¹.

Из России на славянский Юг перешли многие русские переводы с греческого и русские редакции переводов греческих произведений. Здесь и «Повесть об Акире Премудром», «Толкования Никиты Ираклийского на сочинения Григория Богослова», «Сказание о создании Софии Цареградской», апокрифическое «Житие Моисея», сочинения эсхатологически-легендарные, книга Еноха, «Откровение Мефодия Патарского» и многие другие. Из русских сочинений отразились в южнославянской письменности «Историческая» и «Толковая» палеи, «Повесть о взятии Царьграда латинянами», «Русский хронограф».

Следует обратить внимание на то, что вопрос о русском влиянии в Болгарии и Сербии отмечен только для памятников письменности. В области искусства это влияние не отмечено, несмотря на попытки, которые в этом направлении делались². Так же точно

¹ См.: Сперанский М. Н. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960; Ангелов Б. Ст. Из историята на руското книжно проникване у нас (XI—XIV век) // Изв. на Института за българска литература. Кн. 3. София, 1955; Адрианова-Перетц В. П. Древнерусские литературные памятники в южнославянской письменности // ТОДРЛ. Т. XIX; Мошин В. А. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV веков // ТОДРЛ. Т. XIX.

² Материалы, отмеченные для этой эпохи в книге Н. Мавродинова «Врзките между българското и руското изкуство» (София, 1955), слишком скудны, чтобы можно было говорить о русском влиянии на болгарское искусство XIV—XV вв.

и в области письменности русское влияние на южнославянскую письменность представлено сравнительно небольшим числом фактов. Причины здесь ясны: это влияние было меньше, чем влияние южнославянской письменности на русскую; скудость фактов объясняется и тем, что болгарское и сербское письменное наследие (так же, как и наследие в области искусства) сохранилось несравненно хуже, чем русское.

Мы знаем те центры, которые служили культурному общению славян и греков в XIV—XV вв. Это прежде всего Афон, Константинополь¹ и монастыри Болгарии².

Болгария в XIV в. в целом была тем огромным центром, через который проходило византийское влияние в Сербию и Россию, центром, в котором это византийское влияние получило свою славянскую окраску, закреплялось в многочисленных переводах, освященных реформой письменности патриарха Евфимия.

Перед нами взаимообщение, культурный обмен, и причину его нельзя видеть в преимуществах одной литературы над другой, искусства одной страны над искусством другой, а, очевидно, следует связывать с появлением единого общего культурного движения.

Обращение к «своей античности»

Одна из характернейших и существеннейших черт Предвозрождения, а затем в большей мере Возрождения — это появление историчности сознания. Статичность предшествующего мира сменяется динамичностью нового. Этот историзм сознания связан со всеми основными чертами Предвозрождения и Возрождения.

Открытие человека в эмоциональной сфере и динамичность предвозрожденческого стиля были связаны с другим родственным явлением — появлением первых ростков нового исторического сознания. Для средневековья история — это прежде всего движение событий, но не изменение сущностей. Вечное и неизменное преобладает над меняющимся настолько, что последнее охватывает только второстепенные явления — «суету мира сего». В XIV и XV вв. возникает сознание, что прошлое имеет существенные отличия от настоящего — не только в событиях истории, но и в чем-то более значительном, обладающем ценностью в самом себе.

¹ Дуйчев И. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества // ТОДРЛ. Т. XIX. Литература вопроса см. также в кн.: Иконников В. И. Опыт русской историографии. Т. II, кн. 2. Киев, 1908. С. 1091. Примеч. 3. Некоторые данные о святогорцах в России можно найти в кн.: Строев П. М. Библиографический словарь и черновые материалы к нему. СПб., 1882. С. 46, 119, 121—122 и др., а также в трудах И. И. Срезневского, Макария, Филарета и др.

² Особенно следует отметить в этом отношении Парорийский монастырь, откуда учение исихастов усиленно распространялось и на Болгарию, и на Сербию (Сырку П. Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV—XVII вв. СПб., 1901. С. I, XXII и др.).

Предвозрожденческое ощущение неповторимости личности и личных переживаний стилистически родственно осознанию индивидуальностей эпох, принципиальных отличий прошлого от настоящего.

Позднее, в эпоху Возрождения, идея возвращения к прошлому, к античности потому и стала возможной, что создались новые представления об исторической изменяемости мира, появилось новое историческое сознание. Зародыши этого нового исторического сознания возникли и в русском Предвозрождении. Новое историческое сознание поддерживалось на Руси не только всеми веяниями Предвозрождения, но основывалось на изменениях в самой действительности: на развитии борьбы за освобождение от татаро-монгольского ига.

В домонгольском периоде время космическое; оно исчисляется по временам года, сменам дня и ночи; оно все повторимо, время — круговорот. В XIV и XV вв. появляется сознание неповторимости эпох, событий, личности. Открытие ценности отдельной человеческой личности органически связано с появлением историчности сознания.

Мир как история! — понимание этого соединено с антропоцентризмом. Представление об исторической изменяемости мира возникает в связи с появлением интереса к душевной жизни человека, с представлением о мире как о движении. Мир понимается и воспринимается во времени. Характерно, что «некий» «сербин» устанавливает в Москве первые городские часы.

Этот историзм сознания имеет стилистические точки соприкосновения с новой литературной манерой. Ничто не закончено, а поэтому и не выразимо словами: текущее время неуловимо. Его может в известной мере воспроизвести лишь поток речи, динамический и многоречивый стиль, нагромождение синонимов, обертоны смысла, ассоциативные ряды, создаваемые «плетением словес», а иногда и просто нарочито непонятные, но глубоко эмоциональные нагромождения словесного материала¹.

В связи с появлением исторического сознания находится в конце XIV—XV в. и повышенный интерес к эпохе национальной независимости.

Пахомий Серб и Феофан Грек были на Руси «захожими талантами», много сделавшими на своей второй родине, много от нее позаимствовавшими², но в целом сохранившими свое национальное своеобразие. Если сравнить художественные методы Пахомия Серба и Феофана Грека с художественными методами Елифания Премудрого и Андрея Рублева и при этом постараться отбросить

¹ О «плетении словес» см. в работе «Поэтика древнерусской литературы» (гл. «Абстрагирование», «Орнаментальность»).

² Пахомий Серб занимался главным образом переделкой предшествующих русских произведений. Естественно, что он многому научился у их авторов и частично воспринял старые русские традиции (см.: Яблонский В. Пахомий Серб и его агнографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908).

чисто индивидуальные особенности их творчества, то станет ясно, что в произведениях обоих последних отчетливо сказываются художественные традиции домонгольской Руси: в творчестве Андрея Рублева — традиции владими́ро-суздальской живописи XII в., которые он усвоил¹, в произведениях же Епифания Премудрого — традиции домонгольского ораторства и домонгольской агиографии. Через голову своих непосредственных предшественников Епифаний Премудрый обращается к традициям Киевской Руси времен ее расцвета. Иларион и Кирилл Туровский — два писателя, ораторские приемы которых сказываются и в произведениях Епифания, не столько в механических заимствованиях из них, сколько в самой системе использования христианских символов и в искусстве построения речи.

Различия стиля Епифания Премудрого и Пахомия Серба были удачно подмечены В. П. Зубовым². Епифаний был непревзойденным мастером «плетения словес», с рифмами, ассонансами, ритмическими повторениями и т. д. Стиль произведений Пахомия Серба более прост и лишен талантливой изощренности Епифания. Особое пристрастие Епифаний Премудрый имеет к плачам («плач пермских людей», «плач церкви пермския», «плачеве и похвала инока списающа»), к длинным речам действующих лиц, к внутреннему монологу. В произведениях Пахомия преобладают драматические ситуации, многофигурная живописная композиция, сложные диалоги действующих лиц.

В. О. Ключевский отметил, что похвала Стефану Пермскому, составленная в форме плачей, относится всецело к литературной манере Епифания: «Такая оригинальная форма похвального слова безраздельно принадлежит одному Епифанию: ни в одном греческом переводном житии не мог он найти ее, и ни одно русское позднейшее, заимствуя отдельные места из похвалы Епифания, не отважилось воспроизвести ее литературную форму»³. Плачи, выраженные в произведении иного жанра, вообще говоря, очень характерны для домонгольской литературы, где они встречаются в летописи, в ораторских произведениях, в житиях, несколько раз упоминаются и приводятся в «Слове о полку Игореве». Но они характерны и для литературы конца XIV—XV в. Сравнительно большое место занимает плач Евдокии в «Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» — в начале XV в. он вставляет в текст «Повести о разорении Рязани Батыем» (плач Ингваря Ингоревича).

¹ См.: Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 г. // Вопросы реставрации. Сб. I. М., 1926. С. 65 и след.

² См.: Зубов В. П. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб (К вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского») // ТОДРЛ. Т. IX. 1953.

³ Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 94.

И плачи, и внутренний монолог, и известная ритмичность речи были характерны уже для домонгольской литературы, в ней же присутствовало и то сильное лирическое начало, которое при всей монументальности домонгольского литературного стиля широко давало себя знать и в «Слове о Законе и Благодати» Илариона, и в произведениях Кирилла Туровского. Епифаний весь замкнут в мягких плавных линиях орнаментальной ритмической речи. Нечто подобное видим мы и в творчестве Андрея Рублева: красочная гамма его зависит от владими́ро-суздальской живописи домонгольской поры, он мягче, лиричнее Феофана Грека. В «Троице» Рублева как бы происходит безмолвный разговор трех ангелов, движения мягки и настроение скорбно.

Обращение крупнейшего писателя русского Предвозрождения Епифания Премудрого к традициям национальной независимости симптоматично. Это и есть та черта, которая отличает русское Предвозрождение от движения Предвозрождения в других странах.

Вторая половина XIV—начало XV в. характеризуются повышенным интересом к домонгольской культуре Руси, к старому Киеву, к старым Владимиру и Суздалью, к старому Новгороду.

В области политической мысли Москва претендует на все политическое наследие Киева и Владимира-Залесского. В области летописания Тверь, Москва, Нижний Новгород и Ростов претендуют на продолжение традиций киевского летописания: в начало их летописей кладется киевская «Повесть временных лет», татары отождествляются в летописи с половцами, призывы киевской летописи к объединению Руси и борьбе со степью воспринимаются как призывы к борьбе с татарским игмом («Повесть об Едигее», 1404 г.)¹. В подражание «Слову о полку Игореве» и как своеобразный ответ на него создается «Задонщина»². Литературными реминисценциями произведений домонгольской поры пользуются авторы и других произведений («Слово» инока Фомы, Похвала Стефану Пермскому, Слово похвальное Дмитрию Донскому, московские летописи³ и т. д.). Составляются новые редакции таких крупных домонгольских произведений, как «Киево-Печерский патерик» (Арсениевская редакция, созданная в Твери в 1406 г.), «Еллинский и римский летописец» (редакция 1392 г. второго вида)⁴.

С княжения Дмитрия Донского начинается усиленный интерес к памятникам владимирского зодчества. Москва в своем каменном

¹ См.: Лихачев Д. С. Русские летописи. С. 297 и след.

² См.: Лихачев Д. С. «Задонщина» // Лит. учеба, 1941, № 3; см. раздел о нестилизационных подражаниях в кн.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 185—211. Изд. 2-е. С. 203—231. Изд. 3-е. С. 184—208.

³ См.: Лихачев Н. П. Инок Фомы Слово похвальное о вел. кн. Борнсе Александровиче. СПб., 1908; Марков А. В. Один из случаев литературного вымысла в московском летописании // Изв. ОРЯС, 1913. Т. XVIII. Кн. 1.

⁴ См.: Лихачев Д. С. Еллинский летописец второго вида и правительственные круги Москвы в конце XV в. // ТОДРЛ. Т. VI. 1948.

зодчестве продолжает домонгольские традиции Владимира-Залесского. В княжение сына Донского — Василия Дмитриевича — открывается первая в русской истории эпоха архитектурных реставраций и реставраций памятников живописи. В 1403 г. обновляется древний собор в Переславле-Залесском. В 1408 г. Андрей Рублев и Даниил Черный по приказу Василия Дмитриевича возобновляют древние росписи владимирского Успенского собора. Полоса этих реставраций тянулась в течение всего XV в. Она захватила Тверь и Ростов. Особенно заметна она была в Новгороде, где с чрезвычайной интенсивностью восстанавливались «на старой основе» архитектурные сооружения эпохи национальной независимости¹.

Идеи обращения ко времени национальной независимости, сказавшиеся и в письменности, и в архитектуре, и в живописи, и в политике, имели глубоко народный характер. В этом убеждает русский былевой эпос, где эти идеи сказались в полной мере.

Есть все основания полагать, что объединение русского былевого эпоса в единый киевский цикл произошло не позднее середины XV в. В самом деле, хотя основные сюжеты былинных песен о князе Владимире относятся еще к домонгольским временам (например, сюжеты, связанные с Добрыней, исторически засвидетельствованные «Повестью временных лет»), однако присоединение к ним сказаний рязанских, тверских, муромских и ростовских не могло совершиться до объединения этих областей в единое государство. Но создание этого цикла явно не могло произойти и после присоединения Новгорода к Москве, так как новгородские былины составили особый цикл, вернее, они не вошли ни в какой цикл: новгородские былины остались без той объединяющей личности, которую получили былины киевские, ростовские, рязанские, сгруппировавшиеся вокруг «старого Владимира» — Владимира Красное Солнышко. Следовательно, киевский цикл не мог образоваться и позднее 1478 г. — года воссоединения Новгорода и Москвы.

Косвенное указание на время расцвета русского былинного эпоса и создания киевского цикла былиных дает московский летописный свод Фотия 1418 г., в который были включены отражения различных былин этого цикла. Сюда была внесена вставка о гибели богатырей в битве на Калке — Александра Поповича, слуги его Торопа, Добрыни Рязанича Златой Пояс и с ним семидесяти великих и храбрых богатырей.

¹ О восстановлении архитектурных сооружений в Новгороде и Владимире см.: Дмитриев Ю. Н. К истории новгородской архитектуры // Новгородский исторический сборник. Вып. 2. Л., 1937; Воронин Н. Н. 1) Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве // Архитектура СССР, 1940, № 2; 2) К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1949, № 12; 3) Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.

Отсюда видно, что объединение местных областных сказаний в единый киевский цикл вокруг князя Владимира совершилось в былинах на почве того же культа Киева и его князя Владимира, который заставляет москвичей на рубеже XIV и XV вв. восстанавливать домонгольские здания, реставрировать домонгольскую живопись, подновлять и давать новые редакции произведениям Киевской Руси, возводить генеалогию московских князей к «старому Владимиру» и т. д.

Эпические произведения идеализировали события и героев, которые были дороги для народного самосознания. Князь Владимир стал представителем всего русского народа; он борется и с татарами, которые заслонили в сознании русских более ранних врагов Руси. Князь Владимир и Киев вытеснили в былинах многие другие города и многих других князей не потому, что забылись местные князья и местные центры, а в тесной связи с историческими воззрениями народа. Эта мысль была в свое время выражена замечательным русским ученым Ф. Буслаевым, называвшим русский народный эпос «выражением исторического самосознания народа»¹.

Обращение к национальной древности — характерная черта Возрождения и Предвозрождения на всем пространстве Европы, но в каждой стране она имела свои формы и свое содержание, когда обращалась к своей национальной старине. То обстоятельство, что русские не только заимствовали предвозрожденческие идеи в их византийских и южнославянских истоках, но творчески, в соответствии со всем духом предвозрожденческого движения обратились к своей собственной старине, лучше всего доказывает, что южнославянское влияние не было механическим, что перед нами единое предвозрожденческое движение, в котором каждая страна имела свои национальные особенности. Обращение поднимающейся Москвы, Твери, Новгорода к киевской, владимирской и новгородской древности соответствовало обращению Запада к классическим источникам. Восточнославянское Предвозрождение представляло собой преодоление темных веков чужеземного ига. Языковое, религиозное и культурное единство православного славянства и румын в XIV—XV вв. (литературным языком румын был церковнославянский) не было только «остатком» былой общности или следствием религиозной общности. Единство было обусловлено еще и участием всех православных стран в общем движении Предвозрождения. Предвозрождение укрепило и развило единство стран Восточной и Юго-Восточной Европы, оно усилило книжный обмен, обмен идеями, способствовало росту духовной культуры во всех странах идейного общения.

Культура болгарская, сербская, румынская, русская воспринималась во всей ее нераздельности. Русские читали болгарские и

¹ Буслаев Ф. Рецензия на работу О. Миллера «Илья Муромец и богатырство киевское» // ЖМНП. 1871. № 4. С. 217.

сербские произведения, как и свои. Южные и восточнославянские литературные языки, церковнославянские в своей основе, еще не достигли той степени дифференциации, при которой они могли восприниматься как различные языки, а литературные и религиозные произведения — как произведения разных письменностей, разных литературных культур. Сознание восточно- и южнославянского единства не было только идеей, это было результатом полного взаимного понимания южных и восточных славян — языкового, религиозного и культурного.

Предвозрождение оказало огромное влияние на общий характер русской культуры последующих веков. Живопись Андрея Рублева и его последователей оказывала влияние и в XVI, и в XVII вв. Психологизм русской литературы XIV—XV вв. сказывался и в дальнейшем. Впоследствии эти начала русской живописи и русской литературы развились в особую «сердечность» русского искусства.

«Плетение словес» в значительной мере превратилось в своеобразный прием, но прием этот все же отразил обостренную любовь к слову русских писателей и дожил до XVII в. Живописное начало в русской архитектуре, начавшее усиленно развиваться на грани XIV и XV вв., расцвело с необыкновенной пышностью в XVI и XVII вв.

Но русское Предвозрождение не перешло в настоящее Возрождение. Предвозрождение тем и отличается от Возрождения, что оно еще тесно связано с религией. В нем уже сильны еретические течения и антицерковные настроения, пробуждается индивидуализм, изображение божества очеловечивается, все наполняется особым психологизмом, динамикой, рвущей со старым и устремляющейся вперед. Но религия по-прежнему подчиняет себе все стороны культуры и даже в известной мере усиливается.

«Своя античность» — период домонгольского расцвета древнерусской культуры — при всей ее притягательности для Руси конца XIV—XV в. не могла заменить собой настоящей античности — античности Греции и Рима с их высокой культурой рабовладельческой формации. И дело здесь вовсе не в том, что одна из этих культур была значительно выше и «развитее» другой и создала больший расцвет личности и личной культуры, а в том, что идейное содержание домонгольской культуры Руси было в целом однородно русской культуре XIV—XV вв. Эта культура была проникнута теми же христианскими основами. Между тем наибольшее оплодотворяющее значение имеет всегда культура чужая, культура иного характера, иного типа. Именно другая культура, встреча двух разных культур, обладает наибольшими «генетическими способностями». Не следует забывать и о том, что освобождению культуры от богословия — характерной черты Возрождения — могло способствовать обращение к античности с ее иной религией, но не могло благоприятствовать обращение к однородной, христианской же, культуре Киевской Руси.

Освобождение различных сторон культуры от религии начало проявляться в России только с конца XVII в. До этого могут быть отмечены только отдельные элементы возрожденческой культуры.

Общевропейские аналоги восточнославянскому Предвозрождению

Поскольку движение Возрождения и, следовательно, Предвозрождения лежит в пределах общего и «закономерного» развития культуры, через которое проходят при своем «нормальном» развитии все крупные народы, позволительно спросить: чему соответствует и с чем типологически может быть сопоставлено русское Предвозрождение?

В истории европейского Ренессанса существует довольно много его предполагаемых предшественников. Будем называть их ренессансами с маленькой буквы: Оттоновский ренессанс, Каролингский ренессанс, итальянский Проторенессанс XIII в., различные протогуманистические течения и многие другие¹. Ни одно из этих течений, не предшествовавших непосредственно Ренессансу, не может быть сопоставлено ни по своему характеру, ни по своему историко-культурному значению с восточнославянским Предвозрождением.

Черты Предвозрождения отнюдь не идентичны чертам Возрождения периода его расцвета. Предвозрождение — это отнюдь не просто слабая степень Возрождения.

Социально и экономически Предвозрождение было подготовлено на Руси по преимуществу в городах-коммунах — Новгороде и Пскове. Ступенью, но не к реализму, а к более реалистическому изображению действительности явились в живописи и абстрактный психологизм, и внесение в нее сильного движения, изображение персонажей в сильных поворотах. Ступенью к светскому началу — появление ересей (кстати сказать, на Руси вовсе не крестьянских, а городских), развитие индивидуального религиозного сознания, требовавшего уединенной молитвы, удаления от людей и пр. Наконец, «спокойствие» и «душевное равновесие» явились и на Руси в той «психологической умиротворенности», которая возникла как один из стилей начала XV в. одновременно и вслед за экспрессивным стилем XIV в.

Предвозрождение потому и следует отличать от Возрождения, что оно обладало своими качественными особенностями, являлось не просто первой ступенью Возрождения, а подготовляло собой его приход.

Что же касается утверждения В. Н. Лазарева, что на Руси не могло быть Предвозрождения, так как затем не последовало Воз-

¹ См.: Panofsky Erwin. Renaissance and Renascences in Western Art. London, 1965. Ed. 2nd. London, 1970. P. 42—113.

рождения, то в историческом смысле оно отпадает. Мы знаем эпохи появления революционной ситуации без непосредственно следующей за ними революции, знаем, что в отдельных странах предромантизм мог быть сильнее развит, чем сам романтизм, знаем явления неразвившиеся, приостановленные внешними и внутренними причинами. Как раз это явление и характерно для Руси в целом ряде случаев.

Для В. Н. Лазарева поздняя готика в Италии — явление реакции средневековья, прерывающее поступательное развитие культуры и отбрасывающее ее назад. При всей резкости смены орнаментальной и декоративной поздней готики простым и лаконичным ренессансом поздняя готика, взятая не только как явление стиля, но и как явление культуры в целом, чревата ренессансом. В пределах религии поздняя готика несет в себе пробуждающийся индивидуализм, эмоциональность¹ и близко связанные с ними явления стиля: динамизм, отдельные элементы натурализма, иллюзионистического пространства и т. д.

Русское Предвозрождение — отдаленный аналог поздней готики. Подобно тому как поздняя готика связана с идеологией нищенствующих орденов (сервиты, гумиллаты, доминиканцы, бенедиктинцы и пр.) и в первую очередь францисканством, — византийское и русское Предвозрождение связано с исихазмом. То же мистическое самоуглубление и мистический индивидуализм, то же стремление к уединенной молитве, то же внимание к слову, повышенная эмоциональность и т. д. Это не значит, что исихазм и францисканство во всем близки. Между ними есть очень серьезные отличия, которых мы сейчас не касаемся. Мы улавливаем лишь культурно-исторические аналоги, сходство стилевых особенностей, формирующих культуры.

Поздняя готика не только непосредственно предшествует Ренессансу и тем уже одним является Предренессансом, но она несет в своих недрах черты, предвещающие Ренессанс по существу. В целом готика противоположна Ренессансу, но только в целом, а не в частностях, многие из которых подготавливают собой Ренессанс. В готике появляется индивидуализм и эмоциональность, развивается более живое наблюдение природы, быта, человеческих чувств, появляются уже профессиональные зодчие, художники, писатели и в связи с этим усиливается в искусстве технический расчет, развивается профессиональная виртуозность, индивидуальный почерк мастера и индивидуальность, неповторимость художественного образа произведения.

Итальянский Проторенессанс, предшествовавший в Италии поздней готике, не во всем следует отождествлять с Предренессансом. Средневековая Европа знает несколько ренессансов, пред-

¹ Об эмоциональности и психологичности готики писалось много. Сошлюсь хотя бы только на Э. Панофского (Panofsky Erwin. Gothic Architecture and Scholasticism. P. 6 etc.).

шествовавших настоящему Ренессансу XIV—XVI вв. Полного и единственного аналога русскому Предвозрождению указать нельзя, но кое в чем поздняя готика, непосредственно предшествовавшая Возрождению, близка предвозрожденческим явлениям в России.

Конец русского Предвозрождения

Когда, начиная с середины XV в., стали падать одни за другими основные предпосылки образования Ренессанса, русское Предвозрождение не перешло в Ренессанс.

Предренессанс не перешел в Ренессанс, так как погибли города-коммуны (Новгород и Псков), борьба с ересями оказалась удачной для официальной церкви. Централизованное государство отнимало все духовные силы. Связи с Византией и западным миром ослабели из-за падения Византии и появления Флорентийской унии, обострившей недоверие к странам католичества.

Не дав развитого нового стиля, Предренессанс стал формализоваться, и в XVI в. породил все те пышные официальные стили в литературе, которые были лишены подлинных творческих потенций.

Между тем Ренессанс связан с освобождением человеческой личности от средневековой корпоративности. Без этого освобождения не может наступить новое время — в культуре, и в частности в литературе. Каждый великий стиль и каждое мировое движение имеет свои исторические функции, свою историческую миссию. Сближение русского Предвозрождения конца XIV—начала XV в. с итальянским Предвозрождением впервые было сделано искусствоведами.

Д. В. Айналов, который первый изучал расчищенную «Троицу» Рублева, усмотрел в ней влияние итальянского Возрождения¹. Точку зрения Д. В. Айналова развивали Н. Сычов, А. Грищенко, Н. Пунин, Н. Щеголов, П. Муратов и др.

Это сближение «Троицы» с Предвозрождением и Возрождением было затем осмыслено как параллельное обращение к античности. Авторы отмечали особенную чувствительность всего русского искусства того же времени к реминисценциям античности. Об этом писал в одной из своих ранних статей о «Троице» М. В. Алпатов², а еще до М. В. Алпатова — П. Флоренский³ и Ю. Олсуфьев⁴.

¹ См.: Айналов Д. История русской живописи от XVI до XIX вв. СПб., 1913. С. 16—17.

² См.: Alpatov M. La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icone de Roublev // *Echos d'Orient*. Paris, 1927. N 146. P. 34.

³ См.: Флоренский П. Троице-Сергиева лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. Сергиев, 1919.

⁴ Олсуфьев Ю. Иконопись // Троице-Сергиева лавра. С. 76 и др.

Осторожный и скептический Н. П. Кондаков считал тем не менее, что «в русской иконописи наблюдается то же самое движение, что на Западе совершилось, конечно, с гораздо большей силой и блеском и что составляет собственно культурное достижение Европы в период так называемого Возрождения»¹. Аналогичную точку зрения высказывает и немецкий ученый — К. Онаш².

В своей последней книге Отто Демус отводит особую роль Византии в продолжении и возвращении к классическим традициям, однако он выразил необоснованное сомнение в том, что русское изобразительное искусство было способно уловить в искусстве византийском античные традиции. Его книга «Византийское искусство и Запад» заключается следующим заявлением: «Византийское искусство было живым продолжением греческого искусства и поэтому было способно привести западных художников назад к классическим истокам. Так, процесс, который я пытался обрисовать (в этой книге. — Д. Л.), являлся действительно частью гораздо более широкого всеобъемлющего процесса — процесса выживания, передачи и возрождения эллинизма. Конечно, Византия была способна сыграть свою роль в этом процессе только благодаря умению западных художников видеть греческое в византийском. Как это было важно, можно, по-видимому, понять, если на мгновение мы попытаемся вообразить художников, которые испытали глубокое влияние византийского искусства, но не были способны обратиться к классическим истокам Византии. Такие художники действительно существовали: это были иконописцы Древней Руси. Они также были учениками Византии, но они никогда не стали знатоками античности. Поэтому их путь не привел к Возрождению или к новому гуманизму. Искусство их затерялось в декоративной путанице народного искусства»³. Что имеет в виду Отто Демус под последним (то есть под «декоративной путаницей народного искусства»), совершенно неясно.

Движение Предвозрождения и Возрождения не есть индивидуальная особенность развития итальянского искусства. Поэтому не могут быть приняты возражения некоторых исследователей⁴, усматривающих в концепции Н. И. Конрада попытку распространить категорию «Возрождения» (или хотя бы «Предвозрождения») на весь цивилизованный мир. Возрождение свойственно всем тем культурам, которые проходят полный путь развития. В конечном

¹ Кондаков Н. П. Русская икона. III. Текст, часть первая // *Seminarium Kondakovianum*. Прага, 1931. С. 8—9.

² Onasch K. Renaissance und Vorreformation in der Byzantinisch-slavischen Orthodoxie // *Aus der Byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik*. I. Berlin, 1957.

³ Demus Otto. *Byzantine Art and the West*. London, 1970. P. 239—240. (Перевод мой. — Д. Л.)

⁴ Ср., например, возражения Н. И. Конраду в статье В. И. Рутенбурга «Итальянское Возрождение и „Возрождение мировое“» (*Вопросы истории*, 1969, № 11).

счете таких народов не так уж много. Заслуги итальянской культуры этим ничуть не умаляются. «Итальянский Ренессанс» был наиболее полным проявлением Ренессанса, известного и другим народам. Италия действительно создала свое классическое Возрождение в предельном напряжении сил, хотя классичность итальянского Возрождения обязана не только этому напряжению сил, но и классичности смен формаций и стадий исторического развития на Апеннинском полуострове. Не будь здесь античности и средневековья — не было бы и итальянского Возрождения, ибо одним напряжением сил, не направляемым предшествующими стадиями исторического развития, Возрождение не могло бы быть создано (нечего было бы «возрождать» или пришлось бы обращаться к чужой античности). Не может быть ничего обидного для Италии в признании стадии Возрождения и для неитальянских народов. Каждый путь развития народа своеобразен, несмотря на наличие общих формаций и культурных стадий.

Россия не повторяла чужого исторического пути. Ее путь был своеобразен, и это своеобразие в первую очередь определялось наличием или пропуском определенных стадий развития. Пропуск же вызывал необходимость обращения к чужому опыту.

Н. И. Конрад поставил вопрос «о формах и уровнях эпохи Возрождения в отдельных странах»¹, о типологических сходствах и различиях отдельных Возрождений, о положении каждого из Возрождений в мировом историческом процессе. Применительно к Руси XIV—XV вв. все это еще подлежит внимательному изучению.

То обстоятельство, что Предвозрождение в России не перешло в Возрождение, имело, как мы увидим в дальнейшем, серьезные последствия: не успевший дозреть стиль стал рано формализоваться и застывать, а живое обращение к «своей античности», постоянное возвращение к опыту домонгольской Руси, к периоду ее независимости, вскоре приобрело черты особого консерватизма, сыгравшего отрицательную роль в развитии не только русской литературы, но и русской культуры XVI—XVII вв.

¹ Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения. С. 45.

Глава 3

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА «ВТОРОГО МОНУМЕНТАЛИЗМА»

Ренессансные черты публицистической мысли

Одной из причин неудачи Возрождения на Руси была гибель еретического движения. Ереси, начавшиеся в русских центрах Предвозрождения — Новгороде и Пскове (так называемая ересь стригольников, а затем так называемая новгородско-московская), не были ересями в полном смысле этого слова¹. По-видимому, ереси эти не имели какого-либо законченного и упорядоченного учения. Мы знаем о них главным образом из сочинений их противников, заинтересованных в том, чтобы преувеличить их «опасность» и добиться казней. Вероятнее всего, это даже была не столько ересь (то есть не богословское учение, отрицающее какие-либо из церковных догматов), сколько движение вольнодумцев. Вольнодумцы эти критически относились к церкви и к отдельным догматам православия, но больше тянулись к светским знаниям, усиленно занимались астрологией и логикой. Это было, по всей вероятности, гуманистическое течение, с которым с большей или меньшей достоверностью связывается ряд западнорусских рукописей конца XV—XVI в. научного и полунанучного содержания. Движение это не затронуло сельского населения, оставаясь, в сущности, так же как и течение гуманистов на Западе, городским и по составу своих участников — «интеллигентским», доступным для немногих. Это движение имело серьезное прогрессивное значение тем, что будило пытливость, вводило в круг образованности новые сочинения, создавало новый круг интересов.

Элементы Возрождения могут быть обнаружены не только в ересях. В первой половине XVI в. возрожденческие идеи сказа-

¹ Ересь — это учение, нарушающее официальную церковную догматику. В последнее время термин «ересь» употребляется крайне неточно (например, в отношении староверов, которые церковью никогда еретиками не признавались).

лись в публицистике. Здесь проявилась типичная для Возрождения вера в разум, в силу убеждения, в силу слова, стремление к преобразованию общества на разумных началах, идея изначальной разумности естественного устройства мира, «естественного права», идея служения государства интересам народа и многое другое.

Публицистика конца XV и XVI в. отражала по преимуществу борьбу внутри класса феодалов: между дворянством и боярством. Передовые дворянские публицисты считали себя заступниками общенародных интересов. Невольно в сочинения дворянских публицистов проникают некоторые ренессансные идеи и представления. Так, например, Иван Пересветов выдвигает принцип равенства всех перед лицом государя и выступает против неравенства по рождению и за неравенство, создаваемое самим правительством, награждающим лучших. Он выступает за свободу страны. И не случайно он указывает на пример нехристианской страны — Турции.

Характерно, что предложения реформ на разумных основаниях совпадают с аналогичными предложениями на Западе. Томас Мор хотел устыдить современное ему английское общество примером некоего острова «Утопии», где нехристианское население живет более мудро, чем христианское английское общество.

Иван Пересветов в своих челобитных аналогичным образом стыдит русского государя и Русское государство примером турецкого султана. Предложения Пересветова гораздо менее детализированы, чем предложения Томаса Мора, но вместе с тем в некоторых отношениях и радикальнее: если Томас Мор сохранял рабство на своем идеальном острове, то Пересветов выступает не только против всякого рабства, но и против неравенства в том случае, когда оно не оправдано личными заслугами человека.

Другой русский публицист — Федор Карпов — пишет об обетованной стране живых, о земном рае, где все основано на разумных основаниях и царствует «все вечна премудрость». Третий публицист — Ермолай-Еразм — говорит об обязанности государя перед своими подданными, о его долге заботиться об их общем благе и выступает против знатности.

Представления о том, что общество может быть организовано на разумных началах и что можно убедить монарха делать добрые дела, проникают и в историческую литературу.

Знаменем нового отношения к исторической теме явилась также «История о великом князе московском» князя Андрея Курбского. Впервые в русской историографии появился труд, цель которого заключалась не в том, чтобы просто изложить события, связанные с той или иной страной, городом, монастырем или историческим лицом, а вскрыть причины, происхождение того или иного явления. Таким явлением, которое пожелал Курбский объяснить в своей «Истории», были жестокость Грозного, начатое им «лютное гонение» на людей, особенно тех, которые пытались быть

самостоятельными, и принесшее неисчислимые бедствия стране. Ответы, которые дает Курбский в своей «Истории», вполне в духе XVI века: всему тому виной злые советники. Курбский, как и Пересветов, верит в силу разума и в силу слова. Поэтому злой или добрый совет может переменить характер царя, направить историю по новому пути.

В целом XVI век характеризуется чрезвычайным развитием публицистической мысли. Публицистика проникает в летопись, в жития святых, в деловую письменность, выходит за пределы литературы, оживляя собой произведения живописи, особенно настенной, менее связанной с традицией (ср., например, росписи Золотой палаты Московского Кремля)¹. Этому развитию публицистики способствовали, с одной стороны, ренессансная вера в силу слова и в силу убеждения, а с другой — сам процесс централизации Русского государства, вступившего на путь реформ и тем самым стимулировавшего реформаторскую мысль. Идея необходимости реформ развивалась не только отдельными представителями дворянства, но постепенно проникала во все сферы государственной жизни.

В самом образовании централизованного государства, в его идеях и в официальной литературе были отдельные ренессансные мотивы. Государство не просто разрасталось, объединяя отдельные княжества и перенимая их власть, — изменялась сама идея власти, идея ее назначения и полномочий. Государство бралось исправлять жизнь, нравы, отвечать за правоверие подданных, и все это в размерах, невиданных прежде. Инициатива вмешательства в социальное устройство страны шла, таким образом, не только снизу, но и сверху. Пафос реформаторства овладевает Иваном III, Василием III и особенно Иваном Грозным. Последний в своем нетерпеливом рвении создать упорядоченное государство, централизовать нравы и веру, не считаясь ни с какими средствами, опускается до одной из самых жестоких и опустошительных тираний в истории.

В XVI веке постепенно и осторожно начинает отходить в прошлое теологическая точка зрения на человеческое общество. «Законы божественные» еще сохраняют свою авторитетность, но наряду со ссылками на священное писание появляются вполне «ренессансные» ссылки на законы природы. На естественный порядок вещей в природе как на образец для подражания людям в общественной и государственной жизни ссылается ряд писателей XVI в. Проекты Еромолая-Еразма основаны на представлении о том, что хлеб — основа жизни хозяйственной, общественной и духовной: своеобразная монистическая точка зрения. Иван Пере-

¹ Система росписей Золотой палаты, погибших в XVII в., интересно восстановлена К. К. Лопяло на основании описания Симона Ушакова и подьячего Никиты Клементьева. См. в кн.: Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 193—198.

светов в своих писаниях почти не пользуется уже богословскими аргументами. Развитие публицистики в XVI в. связано с верой в силу убеждения, в силу книжного слова. Никогда так много не спорят в Древней Руси, как в конце XV и в первой половине XVI в. Развитие публицистики идет на гребне общественного подъема веры в разум. Сам царь Грозный вступает в полемику со своими идейными противниками и заботится об идеологическом обосновании своей политики¹.

Наряду с верой в разум для XVI века характерен ренессансный интерес к филологии, к исправлению текстов, изучению иностранных языков. Характерны в этом отношении труды Максима Грека по грамматике и лексикографии², различные истолковательные статьи его, исправления текстов, которыми занимался тот же Максим Грек вместе с Дмитрием Герасимовым, Силуаном и Михаилом Медоварцевыми, Нилом Курлятевым и др. Филологическая работа сделала возможным и издание Иваном Федоровым перепечатного «Апостола».

Развитие вымысла

Развитие публицистической мысли вызвало появление новых форм литературы. XVI век отмечен сложными и разносторонними исканиями в области художественной формы, в области жанров. Устойчивость жанров нарушена. В литературу особенно интенсивно проникают деловые формы, а в деловую письменность — элементы художественности. Темы публицистики — темы живой, конкретной политической борьбы. Многие из тем, прежде чем проникнуть в публицистику, служили содержанием деловой письменности. Вот почему формы деловой письменности становятся формами публицистики.

В «деяния» Стоглавого собора внесена сильная художественная струя. Стоглав — факт литературы в той же мере, как и факт деловой письменности. В литературных целях используется дипломатическая переписка. Пересветов пишет челобитные, дипломатические послания, постановления церковного собора, челобитные, статейные списки становятся формами литературных произведений.

Использование деловых жанров в литературных целях было одновременно развитием вымысла, до того весьма ограниченного в литературных произведениях. Теперь вымысел вводится в летопись, хотя и маскируется «документальностью».

¹ См. подробнее: Лихачев Д. С. Иван Пересветов и его литературная современность // Пересветов Иван. Соч. Подгот. текст А. А. Зимин. М.; Л., 1956. С. 28—56.

² См.: Иванов А. И. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969. С. 89—103.

Появление вымысла в летописях XVI в. было связано с внутренними потребностями развития литературы в ее самоотделении от деловых функций и вызывалось публицистическими задачами, особенно остро вставшими перед летописью в XVI в. Летопись становилась школой патриотизма, школой уважения к государственной власти. Летопись должна была любыми средствами внушить читателям убеждение в безошибочности и святости государственной власти, а не только регистрировать (хотя бы и весьма пристрастно) отдельные исторические факты.

Особенно отчетливо вымысел и выдумка сказываются в «Степенной книге». Пока это еще только «государственный вымысел», «государственная легенда», составлявшаяся авторами «Степенной», но все-таки это был уже вполне сознательный вымысел — «ложь во спасение» государственного престижа. Однако другая потребность в вымысле — потребность, вызванная внутренними причинами развития литературы, также вполне отчетлива в «Степенной книге». Поскольку «разрешено» первое, постольку авторы начинают разрешать себе и второе. Никакими особыми государственными заботами не было вызвано сочинение «романтической» истории любви князя Юрия Святославича Смоленского к княгине Юлиании Вяземской или романтические детали биографии княгини Ольги. Перед нами «сочетание беллетристического (сюжетного) и публицистического вымысла»¹.

Тот же «двойственный» характер вымысла (один стимул поддерживает другой) может быть отмечен и для других исторических сочинений XVI в. — например, для Казанской истории, где фантастические элементы вторгаются и в описание похода русского войска, и в романтическую биографию царицы Сумбеки.

Фантастичность, которую еще стеснялись пускать в дверь, проникала в окно, прорубаемое официальными и пропагандистскими тенденциями.

В историю властно вторгается политическая легенда. Политическая теория Русского государства нашла себе выражение в «Сказании о князьях владимирских». Этим «Сказанием» пользовалась русская дипломатия, отстаивая престиж Русского государства. Темы «Сказания» были изображены на барельефах царского престола в Успенском соборе Московского кремля. На «Сказании» основывались официальные государственные акты и чин венчания на царство. Были и другие сочинения и теории, пытавшиеся обосновать мировую роль Русского государства. Русские люди все чаще и чаще задумывались над вопросами мирового значения своей страны. В XVI в. псковским старцем Филофеем была создана теория сменяющихся друг друга Римов, третьим и последним из которых является Москва. Повести о Вавилонском царстве рассказывали чудесную историю царских регалий. Повесть о новгородском белом клобуке

¹ Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 429.

говорила о особой роли России во вселенской церковной жизни и, в частности, подчеркивала значительность новгородской церковной святыни — белого клобука, который новгородские архиепископы получили якобы из Византии, куда он был перенесен из первого Рима — от папы Сильвестра.

Стремление обосновать особую церковную значительность Русской земли сказалось в массовых составлениях житий (биографий) русских святых и в установлении их повсеместного культа.

Политическая легенда явилась одним из проявлений усиления в литературе художественного вымысла.

Древнерусская литература предшествующего времени боялась открыто фантастического и воображаемого, как лжи, неправды. Она стремилась писать о том, что было, или о том, что по крайней мере принималось за бывшее. Фантастическое могло происходить извне, в переводах: «Александрия», «Повесть об Индийском царстве», «Стефанит и Ихнилат». При этом фантастическое либо принималось за правду, либо считалось притчей, нравоучением, существовавшими и в Евангелии. Фантастическое как бы выносилось за пределы Русской земли, где оно легче могло восприниматься как действительно бывшее («Повесть о Басарге»). Характерно и то, что многие переводные сочинения, посвященные фантастическим сюжетам, начинают переосмысляться как исторические. Историческое осмысление получают даже притчи в их русских переделках.

Развитие древнерусской литературы на протяжении всех ее веков представляет собой постепенную борьбу за право на художественную «неправду». Художественная правда постепенно отделяется от правды бытовой. Литературное воображение легализуется, становится официально допустимым.

Но, вступая в свои права, фантастика долго маскируется изображением бывшего, действительно существовавшего или существующего. Вот почему в XVI в. жанр «документа» как формы литературного произведения вступает в литературу одновременно с вымыслом.

Движение литературы к документу и документа к литературе представляет собой закономерный процесс постепенного «размыывания» границ между литературой и деловой письменностью. Процесс этот, захвативший собой не только XVI, но и XVII век, был связан в деловой жизни Русского государства со встречным процессом роста и становления жанров государственного делопроизводства и появления архивов.

«Второй монументализм» официальной литературы

А. С. Орлов обратил внимание на то, что в XVI в. русская культура идет по пути создания крупных «обобщающих предприятий». К ним А. С. Орлов отнес Стоглавый собор и его постановления — знаменитый «Стоглав», а также «Домострой», «Лицевой

летописный свод» Грозного, «Великие четьи минеи» митрополита Макария, «Степенную книгу», даже начало книгопечатания и создание первопечатного «Апостола». Но дело не только в культурном «обобщении» и уничтожении областничества в культуре: создание сильного и централизованного государства, сосредоточение всех народных сил на заботах о его строительстве повело к стремлению государства подчинить своим интересам и всю культурную жизнь, все виды творчества — литературу в первую очередь. Я. С. Лурье сделал даже предположение, что в XVI в. беллетристика, то есть собственно литература, как бы отходит на второй план. В рукописях этого времени исчезает развлекательная тема¹.

Несомненно, что государство, занятое реформами политическими, церковными, социальными, экономическими и даже реформами быта, остро нуждалось в помощи литературы. Даже получив эту помощь, государство все же не было всесильно. Рукописная деятельность многочисленных писцов и авторов не подчинялась и не могла подчиниться требованиям государства и не могла быть контролируема. Инициатива государства в создании новых произведений была сильнее, чем возможности государственного контроля над старой и текущей письменностью. И вот в XVI в. (в отличие от конца XV в.) впервые возникает резкое разделение литературы — на официальную и неофициальную. Официальная литература стремится закрепить все существующее в пышных формах и грандиозных размерах: это «Стоглав», «Великие четьи минеи», «Лицевой летописный свод», «Степенная книга». Неофициальная литература также втянута в ход государственного строительства: она предлагает реформы, обсуждает все темы общественной жизни, приобретает публицистический характер, но публицистически-государственный, широко социальный, подходящий к тем же вопросам, что и официальная литература, но с личных точек зрения, хотя и освященных классовыми интересами.

Ту и другую части литературы объединяет глубокий интерес к самым важным темам жизни народа, его прошлого и его будущего. Но если официальная литература стремилась всеми путями оправдать существующее и создать этому существующему авторитет пышности, авторитет масштабов и авторитет грандиозной всеистолковывающей миросозерцательной системы, перед которыми тщетны усилия отдельных людей, то литература неофициальная стремилась все государственные вопросы сделать предметом общего обсуждения, требовала разумного обоснования всего существующего, основывалась на представлениях о необходимости подчинения всего существующего в социальной и государственной жизни доводам разума.

Несмотря на всю внешнюю противоположность этих двух важнейших частей русской литературы — противоположность идей-

¹ Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. С. 387—450.

ную, жанровую, стилистическую, — историческое значение обеих областей литературы в XVI в. было в равной степени огромным. Общественное место литературы в жизни государства возросло необычайно. Тематами литературы стали наиболее важные проблемы современности, истории и будущего. При этом в литературе определились различные точки зрения на отдельные вопросы русской жизни, и эти различные точки зрения не были уже только точками зрения тех или иных официальных учреждений (скажем, великокняжеская точка зрения или митрополичья), тех или иных социальных групп (крупного духовенства или мелкого, боярства или дворянства), тех или иных областей Русского государства (новгородская точка зрения на события русской истории в летописи или оценка событий с точки зрения тверского княжества), но они были одновременно и индивидуальными, личными точками зрения того или иного писателя (точка зрения Иосифа Волоцкого, Пересветова, Ермолая-Еразма, Сильвестра, Ивана Грозного, Курбского и т. д.). Конечно, личная писательская точка зрения была подчинена классовым позициям, но при всем том она оставалась все же личной точкой зрения писателя, его пониманием классовых интересов, она заключала в себе индивидуальные особенности и требовала индивидуального литературного оформления. За этими индивидуальными взглядами следовало и усиление индивидуальных особенностей стиля. Исполдволь личность писателя занимала все большее и большее место в литературе.

Одним словом, русская литература, хотя и не пришла в XVI в. к Возрождению, к появлению литературы нового типа, тем не менее в установленных ей пределах и внутри внешних преград накопила в себе достаточно сил и возможностей для перехода к литературе, типичной для нового времени, для развития индивидуального начала в литературе, для ее секуляризации, для нового, подчиненного чисто литературным целям, деления на жанры, и т. д. и т. п.

В литературе XVI в. — и в ее официальной части, и в ее неофициальной — есть уже незаметная для современников общая предопределенность, эта литература в большей мере, чем прежние, «чревата будущим», она чревата неизбежностью Ренессанса. Задача историков литературы выявить в ней эти скрывающиеся элементы будущего и за внешним консерватизмом ее официальной части увидеть общие для всей литературы накопления элементов нового. Современники обманывались, не замечая в ней это новое.

Сама крайняя и нетерпимая консервативность в некоторой степени служила движению вперед, восстанавливая против себя общественное мнение, провоцируя и усиливая сопротивление.

С судьбами идейной жизни сопряжены и все изменения стилей. Эмоциональный стиль, выработавшийся в конце XIV—начале XV в., не смог перейти в стиль Возрождения в конце XV и в XVI в. Поэтому судьба этого стиля, искусственно заторможенного в своем развитии, сложилась неблагоприятно. Стиль этот сильно

формализуется, отдельные присмы окостеневают, начинают механически применяться и повторяться, литературный этикет отрывается от живой потребности в нем и становится застылым и ломким. Этикетные формулы начинают употребляться механически, иногда в отрыве от содержания. Литературный этикет крайне усложняется, а в результате этого усложнения пропадает четкость его употребления. Появляется некоторый «этикетный маньеризм». Все очень пышно и все очень сухо и мертво. Это совпадает с ростом официальности литературы. Этикетные и стилистические формулы, каноны употребляются не потому, что этого требует содержание произведения, как раньше, а в зависимости от официального — государственного и церковного — отношения к тому или иному описываемому в произведении явлению.

Произведения и их отдельные части растут, становятся большими. Возникает тяга к монументальности, которая на этот раз, в отличие от домонгольского периода, главным своим признаком имеет большую величину, размеры, масштабы. Красота подменяется размерами. Авторы стремятся действовать на своих читателей величиной своих произведений, длиной похвал, многочисленностью повторений, сложностью стиля.

Остановимся, к примеру, на стиле «Степенной книги». По происхождению своему стиль «Степенной книги» или стиль других пышных исторических сочинений того же времени, в той их части, в которой они не являются простым заимствованием из предшествующих произведений, — это стиль «плетения словес». Однако не только искусное, но и искусственное нагромождение синонимов, единоначатий, риторических оборотов, любовь к пышной фразеологии, преувеличенные похвалы лишены подлинной экспрессии, оставляют читателя холодным и равнодушным.

Автор «Степенной книги» открыто говорит в начале, что его задача — идеализация русских исторических лиц. «Степени» его книги, как утверждает автор, золотые, они составляют лестницу, ведущую на небо. Утверждаются же эти степени «многообразными подвигами» в благочестии просиявших скипетродержателей. Книга состоит из «дивных сказаний», «чюдных повестей». Она рассказывает о «святопоживших боговенчаных» царях и великих князьях, «иже в Русей земли богоугодно владальствовавших», и об их митрополитах, озабочена созданием образов «положительных героев» истории, а вернее, государства. За «житием и похвалой» того или иного лица следует новая «похвала», затем «похвала вкратце», молитва за усопшего и к усопшему (в зависимости от того, канонизован он или нет), «паки похвала» и т. п. Идеализируются не только отдельные деятели русской истории, но вся Русская земля, весь ход ее истории, род государей в целом, ее державные города — Киев, Новгород, Владимир, Тверь, Москва. Идеализируются самые события, ход которых закругляется, сжимается, лишается излишних деталей, сопровождается нравоучениями, вскрывающими их назидательный смысл. Все характеристики, все

нравоучения и отступления строго подчинены литературному или просто придворному этикету. Многословное изложение «Степенной книги» не трогает, однако, читателя. Задача автора состоит только в том, чтобы представить историю как государственный парад, внушающий читателю благочестивый страх и веру в незыблемость и мудрость государства.

Тому же «второму монументализму» в литературе отвечала потребность Грозного говорить в своих произведениях целыми «паремиями и посланиями», приводить многоречивые и обильные цитаты, стремиться поражать читателя церковной эрудицией и т. д.

Но эпоха подавления естественного пути развития литературы не могла все же отразиться во всей литературе и во всем искусстве. Внимательный наблюдатель литературы и живописи этого времени может обнаружить следы совсем особых настроений, не созвучных требованиям жестокости, идеалам непреклонности, насаждаемым государством Грозного. Это особенно часто можно заметить в фресковой живописи, а также в станковой и в литературе. Вдруг в образе строгого и мудрого Николы появляются черты нежности и неволевого задумчивости, созерцательности (икона Николы Зарайского Суздальского музея), то в «Великих четвех минеях» Макария появляется сюжет или мотив, в которых красной нитью проходят черты нежности, созерцательности, внимательного отношения к человеческой личности, особой «акварельности», совсем не свойственных тем идеалам, которые насаждались сверху, или тому ужасу, который внушала вся внешняя обстановка царствования Грозного. Значительно растет психологическая наблюдательность писателей.

Перед нами своеобразная интеллектуальная оппозиция всему духу времени, сама по себе и трогательная, и выразительная, и значительная, свидетельствующая о силе человечности, о живом духе литературы.

Одновременно и сама официальная литература, становившаяся все более сухой, помпезной и вознесенной над конкретной реальностью, нуждалась в оживлении, и это оживление приходило от быта, от «низких» тем, от бытовой речи.

Бытовые элементы проникают в послания Грозного, вызывая язвительные реплики Курбского. Быт проникает в сочинения Иосифа Волоцкого, митрополита Даниила, в «Домострой». Даже те, кто пытался направлять литературное развитие XVI в. по пути официального оптимизма, не всегда были удовлетворены ее официальной частью. Так, сам Иван Грозный пишет под псевдонимом Парфений Уродивый канон Ангелу Грозному, полный страха смерти, бреда преследования и чувства одиночества¹. Все это предвещало собой последующее «снижение» известной части литературы. XVI век держит нити многих явлений, которые затем

¹ См.: Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие древней Руси. По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972. С. 10—27.

развились в XVII в. Здесь их начало, значение которого мы можем оценить только в свете того, что развилось из этого начала в XVII в.

Разные типы литературы — официальный и неофициальный — имеют аналогии в явлениях архитектуры того же периода. С одной стороны, мы имеем «официальный» тип успенских храмов, обширных, монументальных и более или менее традиционных в своих формах; с другой — архитектуру, идущую навстречу народным вкусам и формам народного же деревянного зодчества. Архитектурные формы, как и живописные композиции, становятся более разнообразными и дробными; растет декоративность силуэтов. В искусстве проявляется своеобразный «маньеризм»¹.

Все эти черты резко усилятся в XVII в. В частности, разделение литературы внутри класса феодалов на литературу официальную, «государственную», и литературу прогрессивного дворянства было необходимой подготовкой более глубокого, уже чисто классового разделения литературы. Никогда раньше ни один век не был таким «предчувствием» следующего века, как XVI в. Это объясняется тем, что потребность в Ренессансе назрела, несмотря на все препятствия на пути к его развитию. Устремленность к этому Ренессансу, появившаяся еще во второй половине XV в., была отличительной чертой XVI века.

¹ Этот «маньеризм» конца XVI и первой половины XVII в. некоторые исследователи принимают за барокко.

Глава 4

ВОЗРАСТАНИЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА В ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

Историко-литературное значение XVII века

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

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

Это век, в котором прочно укоренившиеся за шесть веков литературные жанры легко уживались с новыми формами литературы: с силлабическим стихотворством, с переводными приключенческими романами, с театральными пьесами, впервые появившимися на Руси при Алексее Михайловиче, с первыми записями фольклорных произведений, с пародиями и сатирами.

Это век, в котором одновременно возникают литературы придворная и демократическая.

Наконец, в XVII же веке мы видим появление профессиональных авторов, усиление чувства авторской собственности и интереса читателей к автору произведения, к его личности, развитие индивидуальной точки зрения на события и пробуждение в литературе сознания ценности человеческой личности самой по себе, вне зависимости от ее официального положения в обществе.

Несомненно, что все эти и иные явления XVII в. сделали возможным ко второй трети XVIII в. включение русской литературы в общеевропейское развитие, появление новой системы литературы, способной стать на один исторический уровень с литературами Франции, Германии, Англии, развиваться вместе с ними по одному общему типу, воспринимать их опыт и примыкать к общеевропейским литературным направлениям (барокко, классицизм,

позднее — романтизм, реализм, натурализм и пр.) без всяких ограничений, снижающих или сокращающих значение этих направлений на русской почве.

Если кратко, в немногих словах, определить значение XVII в. в истории русской литературы и в истории русской культуры в целом, то придется сказать, что главное было в том, что век этот был веком постепенного перехода от древней литературы к новой соответственно переходу России от средневековой культуры — к культуре нового времени. XVII век в России принял на себя функцию эпохи Возрождения, но принял в особых условиях и в сложных обстоятельствах, а потому и сам был «особым», неузнанным в своем значении. Развитие культурных явлений в нем не отличалось стройностью и ясностью. Так бывает всегда, когда историческое движение сбито посторонними силами, внешними неблагоприятными обстоятельствами и когда происходит пропуск какой-то исторической стадии.

Хотя Россия и не знала эпохи Ренессанса, она должна была решать задачи, которые решал Ренессанс.

Русская литература на грани XVI—XVII вв. стояла перед необходимостью подчинения литературы личностному началу, выработке личностного творчества и стабильного авторского текста произведений. Она стояла перед необходимостью освобождения всей системы литературных жанров от их подчинения «деловым» задачам и создания общих форм литературы с западноевропейскими. Развитие литературных направлений, театра и стихотворства, активизация читателей и освобождение литературы от подчинения церковным и узко государственным интересам, проявление самостоятельности писательских мнений, оценок и т. д. — все это должно было появиться в XVII в., чтобы сделать возможным окончательный переход во второй четверти XVIII в. к новой структуре литературы, к новому типу литературного развития и к новому типу взаимоотношений с литературами стран европейского Запада. «Европеизация» русской литературы в XVIII в. состояла не только в том, что Россия, достаточно тесно связанная и до того с греческим и славянским миром, стала на путь простого знакомства с литературами Запада, но и в том, что это знакомство в результате внутренней подготовленности русской литературы смогло принести обильные плоды.

Изменения в жанровой системе

Изменения, которые подготавливаются в XVII в., обязаны главным образом решительному расширению социального опыта литературы, расширению социального круга читателей¹ и авторов.

¹ Изучению социального состава читателей сравнительно позднего времени посвящены работы В. В. Буша (Древнерусская литературная традиция в XVIII в.

Прежде чем отмереть, средневековая жанровая структура литературы крайне усложняется, количество жанров возрастает, их функции дифференцируются, и происходит консолидация и выделение литературных признаков, как таковых.

Чрезвычайно расширяется количество жанров за счет введения в литературу форм деловой письменности, которым, в отличие от предшествующего времени, все больше и больше придаются чисто литературные функции. Количество жанров увеличивается за счет фольклора, который начинает интенсивно проникать в письменность демократических слоев населения, и за счет переводной литературы. Новые виды литературы, появившиеся в XVII в., — силлабическое стихотворство и драматургия — постепенно развивают свои жанры. Наконец, происходит трансформация старых средневековых жанров в результате усиления сюжетности, развлекательности, изобразительности и расширения тематического охвата литературы. Существенное значение в изменении жанровых признаков имеет усиление личностного начала, совершающееся в самых различных областях литературного творчества и идущее по самым различным линиям.

Деление литературы на официальную и неофициальную, появившееся в XVI в. в результате «обобщающих предприятий» государства, в XVII в. теряет свою остроту. Государство продолжает выступать инициатором некоторых официальных исторических сочинений, однако последние не имеют уже того значения, что раньше.

Частично литературные произведения создаются при дворе Алексея Михайловича или в Посольском приказе, но они выражают точку зрения среды придворных и служащих, а не выполняют идейные задания правительства. Здесь, в этой среде, могли быть и частные точки зрения или, во всяком случае, известные их варианты.

Таким образом, огромные официальные жанры — «левиафаны», типичные для середины XVI в. с его стилем «второго монументализма», в XVII в. отмирают. Зато в жанрах усиливается индивидуальное начало. Автобиографические элементы проникают в исторические сочинения, посвященные событиям «Смуты», в жития, и во второй половине XVII в. появляется уже жанр автобиографии, вобравший в себя и элементы житийного жанра и исторического повествования. Главный, но не единственный пред-

(К вопросу о социальном расщеплении читателя) // Учен. записки Саратовск. ун-та. 1925. Т. IV, вып. 3), П. Н. Беркова (К вопросу об изучении массовой литературы XVIII в. // Изв. АН СССР. ООИ. 1936, № 3), М. Н. Сперанского (Рукописные сборники XVIII века. М., 1962), В. И. Малышева (Усть-Цилемские рукописные сборники XVI—XX вв. Сыктывкар, 1960), Е. К. Ромодановской (О круге чтения сибиряков в XVII—XVIII вв. в связи с проблемой изучения областных литератур // Исследования по языку и фольклору. Новосибирск, 1965).

ставитель этого жанра автобиографии — «Житие» протопопа Аввакума.

Типичный пример образования в XVII в. нового жанра — это появление жанра «видений» в период «Смуты». Видения были известны и раньше как часть житий святых, сказаний об иконах или как часть летописного повествования. В эпоху «Смуты» жанр видений, исследованный Н. И. Прокофьевым¹, приобретает самостоятельный характер. Это острополитические произведения, рассчитанные на то, чтобы заставить читателей безотлагательно действовать, принять участие в событиях на той или иной стороне. Характерно, что в видениях соединяется устное начало и письменное. Видения возникают в устной молве и только после этого придаются письму. «Тайнозрителями» видений могли быть простые посадские люди: сторожа, пономари, ремесленники и т. п. Но тот, кто придает это видение письму, автор, еще продолжает принадлежать высшему церковному или служилому сословию. Однако и те и другие уже не столько заинтересованы в том, чтобы прославить святого или святыню, сколько в том, чтобы подкрепить авторитетом чуда свою политическую точку зрения, свои обличения общественных пороков, свой политический призыв к действию. Перед нами один из характерных для XVII в. примеров начавшегося процесса секуляризации церковных жанров. Таковы видения протопопа Терентия: «Повесть о видении некоему мужу духовну», «Нижегородское видение», «Владимирское видение», видение поморского крестьянина Евфимия Федорова и многие другие.

Большое значение для образования новой структуры литературных жанров имело разделение научной литературы и художественной. Если раньше «Шестоднев», «Топография» Козьмы Индикоплова или «Физиолог», как и многие другие произведения «естественнонаучного характера», имели равное отношение как к науке, так и к художественной литературе, то теперь, в XVII в., такие переводные сочинения, как «Физика» Аристотеля, «Космография» Меркатора, зоологический труд Улисса Альдрованди, астрономический труд Везалия, «Селенография» и многие другие, стоят обособленно от художественной литературы и никак с нею не смешиваются. Правда, это различие еще отсутствует в «Уряднике сокольничьего пути», в котором художественные элементы смешиваются с регламентацией охотничьей церемонии, но это объясняется спецификой самой соколиной охоты, интересовавшей русских людей XVII в. не только с утилитарной, но главным образом с эстетической точки зрения.

¹ См.: Прокофьев Н. И. 1) «Видения» крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века (Из истории жанров литературы русского средневековья). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1949; 2) Видения как жанр в древнерусской литературе // Учен. записки МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы. М., 1964.

Нечетким остается различие научных и художественных задач в области истории, но в этой области соединение художественности с наукой будет существовать в течение всего XVIII в. и частично перейдет в XIX в. и даже XX в. (ср. истории Карамзина, Соловьева, Ключевского).

Одной из причин начавшегося более строгого различия между научной и художественной литературой и соответственного «самоопределения» жанров была профессионализация авторов и «профессионализация» читателя. Представители определенных профессий (врачи, аптекари, военные, рудознатоцы и пр.) требуют литературы по своей профессии, и эта литература становится настолько специфичной и сложной, что ее авторами могут стать только ученые или техники-специалисты. Переводная литература на эти темы создается в специальных учреждениях для специальных же целей переводчиками, знакомыми с сложным существом переводимого сочинения.

Из переводных жанров на Руси в XVII в. усваивается жанр западноевропейского рыцарского романа, романа авантюрного (ср. повествование о Бове, Петре Златые Ключи, об Оттоне и Олунде, о Василии Златовласом, Брунцвике, Мелюзине, Аполлонии Тирском, Валтасаре и т. п.), нравоучительная новелла, веселые анекдоты (в первоначальном смысле этого слова анекдот — это повествование об историческом происшествии) и др.

В XVII в. происходит новое, очень значительное социальное расширение литературы. Наряду с литературой господствующего класса появляется «литература посада», литература народная. Она пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды. Она близка фольклору, близка разговорному и деловому языку. Она часто антиправительственна и антицерковна, принадлежит «смеховой культуре» народа¹. Частично она близка «народной книге» Западной Европы. Социальное расширение литературы дало новый толчок в сторону ее массовости. Демократические произведения пишутся неряшливой или деловой скорописью, распространяются в тетрадочках, без переплета. Это вполне дешевые рукописи.

Все это не замедлило сказаться на жанрах произведений. Демократические произведения не связаны какими-либо устойчивыми традициями, особенно традициями «высокой» церковной литературы.

Происходит новый прилив в литературу деловых жанров: жанров делопроизводственной письменности. Но, в отличие от использования в литературе деловых жанров в XVI в., новое использование их в XVII в. отличалось резко своеобразными чертами. До появления демократической литературы в жанры деловой письменности вкла-

¹ См. об этой «смеховой культуре»: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

дывалось литературное содержание, которое не ломало самые жанры. В демократической же литературе деловые формы письменности употребляются иронически, их функции резко нарушены, им придано чисто литературное значение. Деловые жанры употребляются пародически. Сама деловая форма является одним из выражений их сатирического содержания. Так, например, демократическая сатира берет реально существовавшую форму росписи о приданом и стремится именно с ее помощью подчеркнуть абсурдность содержания. То же отличает, например, церковную форму «Службы кабаку» или «Калязинской челобитной». В произведениях демократической пародии пародируется не автор, не авторский стиль, а форма, жанр и стиль делового документа.

Новое содержание не вкладывается в деловые жанры, как это было раньше, а взрывает эту форму, делает ее предметом осмеяния, как и ее привычное содержание. Жанр приобретает здесь несвойственное ему значение. По существу, перед нами уже не деловые жанры, а новые жанры, созданные путем переосмысления старых и существующие только как факты этого переосмысления. Поэтому каждая из этих форм может быть использована один-два раза. В конечном счете употребление этих «перевернутых» и переосмысленных жанров ограничено. Бессмысленно многократно пародировать один и тот же жанр. Одна удачная пародия в известной степени исчерпывает возможности пародирования данного жанра, явления и т. д.

Процесс использования жанров деловой письменности в демократической литературе имеет типичный для XVII в. «разрушительный» характер.

Рост индивидуального авторского начала

Историки литературы обычно представляют себе эмансипацию личности в литературе XVII в. как эмансипацию поведения действующих лиц произведения. Герои начинают нарушать старозаветные нормы, выработанные в русском быту предшествующих столетий. Эмансипацию личности видят в образах Аннушки и Фрола Скобеева, в их «вольном поведении».

Эмансипированными личностями представляются и Савва Грудцын, и девица из «Притчи о старом муже и молодой девице», и даже герой «Повести о Горе Злочастии» — безымянный молодец. Все эти молодцы и девицы не слушаются родителей, не следуют нормам поведения, предписывавшимся старозаветным укладом жизни. Дело, однако, не в появлении своевольных личностей, нарушающих заветы старины: такие личности были всегда. Новые герои литературы не являются носителями каких-либо новых идей. Дело, как мы увидим в дальнейшем, в новом к ним отношении авторов и читателей. Но самое главное в том, что сама литература как целое начинает создаваться под действием этого лич-

ностного начала. В литературу входит авторское начало, личная точка зрения автора, представления об авторской собственности и неприкосновенности текста произведения автора, происходит индивидуализация стиля и многое другое.

В самом деле, личность автора сказывалась в художественном методе средневековой литературы значительно слабее, чем в литературе нового времени. Причины тому две. С одной стороны, постоянные последующие переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры. С другой же стороны, авторы средневековья и сами гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе Древней Руси гораздо большую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

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

Правда, авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью уже в XVI в. в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека — Ивана Грозного. Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменным свою авторскую индивидуальность, независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей право-

те, все за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало.

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

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

Позиция мемуариста появляется даже у агиографа. Сын Улиании Осборгиной — Дружина Осборгин — пишет житие своей матери с позиций человека, близкого Улиании.

Автобиографии составляют во второй половине XVII в. многие деятели этого времени: Елифаный и Аввакум, игумен Полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич¹. Автобиографическими элементами полны стихи Симеона Полоцкого и справщика Савватия.

Если профессиональные писатели-ремесленники появляются уже в XV в. (Пахомий Серб), то теперь, в XVII в., появился тип писателя, осознающего значительность того, что он пишет и делает, необыкновенность своего положения и свой гражданский долг. Самосознание писателя в XVII в. стоит уже на уровне нового времени.

Рост самосознания автора был только одним из симптомов осознания в литературе ценности человеческой личности.

Индивидуализация действующих лиц

Ценность человеческой личности самой по себе осознавалась не в абстрактном ее понимании (например, в соответствии с принципами: «человек по своей природе добр», «нет людей злых» и

¹ См.: Голубев С. История Киевской духовной академии. Т. I. Приложение. С. 74—79. Текст автобиографии Игнатия Иевлевича. Об Игнатии см.: Белецкий А. И. Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого // Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., 1928.

пр.), а в самом обыденном, конкретном. Постепенно отмирало и уходило в прошлое именно абстрактное понимание человеческой природы, заставлявшее средневековых книжников однообразно делить всех людей на хороших и плохих: тех, что после смерти пойдут направо и получают награду за свою праведность, и тех, что пойдут налево и воспримут воздаяние за грехи. Человек все больше выступал как сложное в нравственном отношении существо, связанное при этом с другими людьми, с обстоятельствами, приведшими его к тому или иному поступку, с бытовой обстановкой. Раскрепощение человеческой личности в литературе было и своеобразной конкретизацией ее изображения. Человек все более начинал восприниматься как конкретный индивидуум, в сложной «раме» быта и общества. Правда, этот быт и это общество виделись еще глазами автора, не совсем обывскими к дневному освещению. Вырисовывались лишь контуры соотношений и отдельные детали. Однако принципиально важен был самый переход к детализированному видению.

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

Для нового читателя герой литературного произведения не вознесен над ним, а вполне с ним сопоставим. Отсюда отношение к нему автора становится все лиричнее. Герой не поднимается над читателем и в моральном отношении.

Во всех предшествующих произведениях средневековья действующие лица как бы витали в особом пространстве, куда читатель, в сущности, не мог проникнуть. Теперь герой лишен какого бы то ни было ореола. Герой опрощен до пределов возможного. Молодец «Повести о Горе Злочастия» наг или одет в «гуньку кабацкую». Таков же герой «Азбуки о голом и небогатом человеке». Он голоден. Он не признан родителями, изгнан друзьями, скитается «меж двор». Натуралистические подробности делают эту личность «низкой» и почти уродливой. Но замечательно, что, так приближая своего героя к читателю, автор делает его тем самым достойным жалости и утверждает его ценность. При этом оказывается, что у этого падшего героя не отнято главное — ум и самосознание. На самой низкой ступени падения он сохраняет чувство права на лучшее положение и сознает свое умственное превосходство. Он иронизирует над собой и окружающими, вступает с ними в конфликт. Этот конфликт тоже чисто бытовой. Ирония становится средством самовыявления героя, но она же властно овладевает автором во всех случаях его отношения к действительности. Снижается не только герой, снижается сама действительность, язык, которым эта действительность описывается, отношение автора к своему произведению и пр.

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

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

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

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

Новый герой литературных произведений не занимает прочного и самостоятельного общественного положения: то это купечес-

кий сын, отбившийся от занятий своих степенных родителей (Савва Грудцын, герой «Повести о Горе Злочастии»), то спившийся монах, то домогающийся места иерей и т. п. Отнюдь не случайно появление в литературных произведениях XVII в. огромного числа неудачников или, напротив, героев, которым, что называется, «везет» — ловкачей вроде Фролки Скобеева или «благородных» искателей приключений вроде Еруслана Лазаревича. Эти люди становятся зятьями бояр или кушцов, легко женятся на царских дочерях, получают в приданое полкоролевства, переезжают из государства в государство, попадают к морским разбойникам или оказываются на необитаемом острове, чтобы быть счастливо вызволенными и оттуда. Оживают вновь сюжеты эллинистического романа. Образуется как бы переключка эпох. Фатальная неудачливость или фатальная, напротив, удачливость героев позволяет развивать сложные и занимательные сюжеты старого, эллинистического типа, но для XVII в. совершенно нового характера.

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

В русской литературе предшествующих веков отразились по преимуществу представления о судьбе рода. Судьба владеет всем родом, к которому принадлежит герой, и представления об индивидуальной судьбе еще не развились. Судьба не была еще персонафицирована, не приобрела индивидуальных контуров. Эти представления о родовой судьбе явны в летописи. Там князя избирают или изгоняют жители Новгорода, сообразуясь с его принадлежностью к определенной княжеской линии. Предполагается, что князь будет идти по пути своих дедов и отца, придерживаться их политической линии. Эти представления о родовой политике и родовой судьбе служили средством художественного обобщения в «Слове о полку Игореве». «Слово» характеризует внуков по деде. Образ внуков воплощается в деде. Ольговичи характеризуются через их деда — Олега Гориславича, полоцкие князья Всеславичи — через их родоначальника Всеслава Полоцкого. Именно поэтому Олегу и Всеславу уделяется в «Слове» так много внимания. Рассказы «Слова» об Олеге и Всеславе кажутся иногда современным исследователям историческими отступлениями, слабо оправданными вставками. На самом деле рассказы об Олеге и Всеславе — это характеристики Ольговичей и Всеславичей. Автор «Слова» прибегает к изображению потомков через рассказ об их родоначальниках, и при этом для изображения их фатальной «неприкаянности».

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

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

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

мости чем-то посторонним, вопреки голосу разума, и порождает образ Горя. Избыть Горе можно только с помощью другого внешнего для человека начала — божественного вмешательства, и вот молодца избавляет от Горя монастырь, возвращение в лоно корпорации, отказ от личности.

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

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

Как бы то ни было, Аввакум ведет индивидуальную борьбу. Его сторонники мало чем ему помогают в этой борьбе. Он вызвал против себя на единоборство все современное ему общество и государство. Он ведет титаническую борьбу один на один. Недаром во сне кажется ему, что тело его наполняет собой весь мир. Это борьба не только духовная, но и физическая, борьба силы с инерцией материи. Сопротивление материальной среды в «Житии» Аввакума поразительно сильно. Ему приходится преодолевать холод и голод, окружающая его природа то громоздится над ним горами, то топит его дощаник бурными водами Иртыша, то насту-

пает на него льдами и, наконец, засыпает его землей в Пустозерской тюрьме. Борьба Аввакума не только духовная — за духовную, умственную свободу личности, но и борьба физическая. В этой борьбе Аввакуму удается одолевать сопротивление самих законов природы, он совершает чудеса — чудеса особого склада, побеждающие косность материи. Эта борьба Аввакума носит действительно барочные формы. Но это особое барокко — барокко, ставшее на место ренессанса... Но об этом ниже. Вернемся к вопросу о связи освобождения личности с появлением в литературе быта, снижением действительности и самой личности до уровня, на котором мог находиться рядовой читатель.

«Индивидуализация быта»

Итак, герои литературных произведений в процессе эмансипации личности «спускаются на землю», перестают ходить на ходулях своего высокого общественного положения, описываются как обычные люди со своими повседневными заботами. Их все теснее окружает быт. Быт обступает действующих лиц, помогает авторам в создании все усложняющихся обстоятельств, в которые попадают герои литературных произведений, объясняет их мучения и служит той сценической площадкой, на которой разыгрываются перед читателем их страдания от окружающей несправедливости.

Быт проникает даже в чисто церковные произведения. Показательны два агиографических произведения, которым литературоведы не совсем точно присвоили название «повестей»: «Повесть о Марфе и Марии» и «Повесть об Улиании Осóргиной».

Народные жития мало следуют житийному этикету и главное внимание обращают на чудеса, которым придают бытовой и сказочный характер. К таким житиям относится, например, «Житие Варлаама Керетского» — «святого», жившего в XVI в., но почитание которого развилось в XVII. Святой этот «воспитание имел в Керецкой волости на море-окияне»¹.

О подвигах благочестия этого святого говорится довольно мало. Благочестие его мотивировано при этом не совсем обычно и, очевидно, так, как оно проявилось в действительности. Варлаам из ревности убивает свою жену. Тело ее он берет с собой в карбас и молится о прощении. «И бс видети праведного труды единого по морю в карбасе ездяща с мертвым телом от Колы около Святаго Носа даже и до Керети. И не якоже протчии человецы ожидаху парусного плаванья, но он шлаваше против зельнаго обуревания и весла из рук своих не выпускаше, но труждашеса велми и псалмы Давидовы пояше, то бо ему пища бяше». Сразу же совершаются первые чудеса. Он уничтожает у Святого Носа всех «червей», ко-

¹ Цит. по списку ГПБ. Соловецкое собр., № 182, конца XVII в., по тексту, любезно сообщенному мне Л. А. Дмитриевым.

торые точили карбасы поморских рыбаков. После его смерти ручей, появившийся из его могилы, тушит пожар в соседней церкви. Святой является после смерти и спасает рыбаков в Белом море. При этом, вопреки христианскому смирению, «объявляется» этим рыбакам и требует, чтобы они оповестили всех, что именно он спас их от бури.

Варлаам совершает чудеса в помощь рыбацкому труду, в помощь рыбакам «в рыбных ловитвах». Географические места чудес точно определены («у Шарапова наволока», «в Соностровах» и т. д.), описаны профессионально точно с мореходной точки зрения. При этом употребляется бытовая и мореходная терминология: «карбас», «отишье», «зыбь», «поносный (попутный) ветер», «тоня», «стоять в корме» (управлять ладьей), «пробежать остров», «путь чист», «бити дубцы» и т. д.

Несомненна близость к этому рода житиям «Жития» протопопа Аввакума: та же точность, тот же детализированный быт, повседневность, те же народного характера чудеса в помощь человеку, то же бытовое просторечие и бытовая терминология. Разве что все это у Аввакума смелее, талантливее, ярче, значительнее, да и сама жизнь освящена идейной борьбой, которой нет в народных житиях XVII в.

Рост бытового начала в литературных произведениях тесно связан с ростом образности в литературе. Простое обозначение явления в средние века всегда отвлеченно и в какой-то степени возвышенно, оно переносит действие в идеализированный мир, — изображение же всегда в известной мере «снижает» предмет литературы. Изображение делает предмет литературы конкретным и близким читателю. Вот почему в это же время появляется в литературе и пейзаж, пейзаж статически описанный, пейзаж ценный сам по себе, тесно прикрепленный к определенной местности и имеющий национальный характер.

В XI—XIII вв. отдельные, очень краткие описания природы (в «Поучении» Владимира Мономаха, в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского и др.) имели своей целью раскрыть символическое значение тех или иных явлений природы, выявить скрытую в ней божественную мудрость, извлечь моральные уроки, которые природа может преподать человеку. Птицы летят весной из рая на уготованные им места, большие и малые, — так и русские князья должны довольствоваться своими княжениями, большими и малыми, и не искать бблших. Так рассуждает на рубеже XI и XII вв. Владимир Мономах. Весеннее пробуждение природы — символ весеннего праздника Воскресения Христова, — так рассуждает в XII в. Кирилл Туровский. Вся природа, с точки зрения авторов природоведческих сочинений средневековья, лишь откровение Божье, это книга, написанная перстом Божиим, и в ней можно читать о чудесных делах Всемогущего. Природа почти не имеет индивидуальных черт. Индивидуальность места не описывается. В ней нет и национальных черт. Природа имеет значение лишь пос-

только, поскольку она «божье творение» или влияет на развитие событий то засухой, то бурей или грозой, то морозом, дождем мешает сражающимся и т. д.

Однако постепенно, начиная с XII в. и более интенсивно в XIV и в XV вв., в изображение природы и пейзажа вкрадываются новые черты: буря в природе вторит бурным излияниям человеческих страстей, тишина окружающей природы подчеркивает умиротворенное безмолвие пустытника. Пейзаж приобретает новое символическое значение: он уже символизирует не мудрость Бога, а самые душевные состояния человека, как бы аккомпанирует им и подчеркивает их, создает в произведении настроение. Но уже в XVI в. мы найдем и более сложные отношения природы и человека. В «Казанской истории» описываются, например, страдания от жажды русских воинов на фоне изумительного пейзажа жаркой и безводной степи, по которой с трудом движется изможденное войско. Пейзаж не только фон — это «сценическая площадка», на которой разыгрывается действие. Пейзаж конкретизирует изображение событий. В XVII в. роль пейзажа еще более подымается, и здесь он приобретает конкретные, местные черты. Описание природы Сибири в сибирских летописях не может относиться ни к какой другой местности, кроме Сибири. Даурский пейзаж в «Житии» Аввакума есть именно даурский пейзаж, и вместе с тем это описание природы Даурии имеет уже все функции пейзажа, свойственного литературе нового времени. Он служит своеобразным обрамлением для душевных переживаний самого Аввакума, подчеркивает его смятенное состояние, титаничность его борьбы, его одиночество, создает эмоциональную атмосферу, пронизывающую рассказ, позволяет зрителю представить себе происходящее. Он служит изображению, и он все более приобретает индивидуальные черты, сопутствуя росту личностного начала в русской литературе XVII в.

Индивидуализация прямой речи

Рост личностного начала в литературе XVII в. сказался и в некоторой индивидуализации прямой речи действующих лиц. Процесс этот только-только начался, но он тем не менее уже очень значителен и значим.

Древняя русская литература до XVII в. обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц — речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображается их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни язы-

ковых различий. Действующие лица говорят «гладко» и литературно. Поэтому до XVII в. по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор — своего рода кукловод. Кукла лишена собственной жизни и собственного голоса. За нее говорит автор своим голосом, своим языком и привычным стилем. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели своего собственного языка, своих только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII в. мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе Злочастии» — это еще «немой» персонаж: как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII в. — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

Можно с уверенностью сказать, что внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности. Однако об одном исключении следует сказать уже сейчас. Прямая речь в летописях, особенно древнейших, отнюдь не лишена характерности для персонажей. Очень часто, даже чаще, чем обратное, — это речь именно действующих лиц, а не летописца. Этому есть конкретная причина: летописец очень близко передавал речи своих персонажей к действительно произнесенным. Речи в летописях документальны¹. Не все, конечно, но очень многие. Естественно, что эти речи сохраняют индивидуальные особенности тех, кто их произносит. Сознательно или несознательно сохраняет летописец индивидуальные особенности речи — это сказать пока еще трудно. Необходимы дальнейшие исследования. Одно можно сказать: по мере того как в литературе усиливается элемент художественного вымысла, речи действующих лиц не индивидуализируются, а, напротив, нивелируются, сливаются с речью автора. Такие нивелированные речи мы встретим в житиях святых, в хронографах и степенных книгах, где, как известно, вымысла больше, чем в летописях. Даже в первой половине XVII в. в повестях о «Смуте», а в конце XVII в. в «Повести о Савве Грудцыне» речь действующих лиц книжна и бесцветна. Действующие лица говорят, но не разговаривают. В их речах нет живых интонаций и нет индивидуальной манеры. Попытка индивидуализации прямой речи в «Повести о

¹ См. подробнее: Лихачев Д. С. 1) Русские летописи и их культурно-историческое значение. С. 114—131; 2) Русский посольский обычай XI—XIII вв. // Ист. записки. 1946. № 18. С. 42—55.

Савве Грудцыне» сделана только для беса, но эта индивидуализация касается не речи самой по себе, а только манеры, в которой бес говорит Савве: то «осклабився», то «рассмеявсь», то «возсмеявсь», то «улыбаясь». В языковом же отношении речи беса, Саввы, Бажена Второго, его жены, главного сатаны и других не различаются между собой.

Прямая речь вводится часто как мотивировка действий или для раскрытия внутреннего состояния действующих лиц. При этом характерно, что мысли беса скрыты автором от читателя. Монологически выражаются лишь мысли Саввы: Савва постоянно «помышляше в себе», «он же помышляше, глаголя в себе», «и помыслив таковую мысль злую во уме своем, глаголя», «рад бысть, помышляя в себе» и т. д. Часто в форме прямой речи автор объявляет о решении действующего лица. После прямой речи автор прямо сообщает о случившемся или об исполнении решения как о чем-то само собой разумющемся. Сам по себе диалог в повести развит слабо, не выходит за пределы вопросов и ответов, предложений и согласий или отказов. Так или иначе прямая речь в повести, повторим снова, является лишь способом повествования, а не способом изображения действия, события. Она объясняет мотивы поступков, но не характеризует действующих лиц. Прежде чем индивидуализироваться, речь действующих лиц становится разговорной, живой. Она органически связывается с ростом в литературе бытовых элементов и со «снижением» сюжетов и персонажей. Вот почему живые интонации прежде всего проникают в демократическую литературу, в демократическую сатиру, в произведения, связанные с фольклорной стихией.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII в. в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нацокин «закричал», то он «шлает и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает ево», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроле Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраивается из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не «для читателя», пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, заставляя читателя самостоя-

тельно догадываться о значении реплик, без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраняется из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к Богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый характер Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая разговорная речь, казалось бы, должна была бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала «высокая тематика» этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи Хронографа. Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

Эмансипация сюжетного построения

Эмансипация человеческой личности в литературе шла по многим линиям. Она была одновременно и эмансипацией сюжетного построения литературного произведения. Если раньше самостоятельность действия произведения была скована божественным вмешательством, божественной волей и действие совершалось в пределах извечной борьбы добра и зла, то теперь повествование начинает развиваться по преимуществу по законам жизни и сюжетного построения.

Одно из самых замечательных произведений XVII в. — «Повесть о Тверском Отроче монастыре» — позволяет проследить развитие повествовательного искусства. Повесть рассказывает о довольно обычной житейской драме: невеста отказывает своему жениху и выходит замуж за другого. Конфликт возрастает оттого, что оба героя повести, и бывший жених, и будущий супруг, связаны между собой дружбой и феодальными отношениями: первый — слуга, «отрок» второго. Второй — его господин. Замечательную особенность повести составляет то, что она не строится на обычном для средневековых сюжетов конфликте добра со злом. Борьба злого начала с добрым, которая всегда почти являлась «двигателем сюжета» древнерусских произведений, вызывала потребность следить за его развитием, желать торжества добра над злом, — в сюжете «Повести о Тверском Отроче монастыре» отсутствует полностью. В повести нет ни злых персонажей, ни злого начала вообще. В ней отсутствует даже социальный конфликт: действие происходит как бы в идеальной стране, где существуют добрые отношения между князем и его подчиненными. Конфликт повести вызван не наличием в мире добра и зла, но самой природой человека. Любовь к одной и той же героине ведет к трагическому разладу двух одинаково хороших, совсем идеальных людей: великого князя и его отрока. Любовь к Ксении двух юношей безраздельно господствует в повести и мотивирует их поступки. Она захватывает действующих лиц сразу и вызывается только красотой дочери простого сельского пономаря. Перед этой красотой преклоняются все, и она всех примиряет с неравным браком князя: селян и горожан, слуг и бояр. Это черта нового времени. Необычайная судьба Ксении всячески подчеркнута в самом сюжете: согласия на брак с нею своего слуги не давал сам великий князь — истинный жених и «суженый» Ксении. Вещие сны князя, не имеющие, однако, характера церковных «видений», мудрое предвидение Ксении, сказочно-вещее поведение сокола князя — увеличивают интерес повествования, интерес ожидания конца, подчеркивают необычайность совершающегося. Автор почти не интерпретирует событий от своего собственного имени. Оценка событий дана самими событиями — тем, как они развиваются и что случается с людьми. Поступки действующих лиц определяются до женитьбы князя не расчетом, а чувствами всех троих. Чувство как движущая сила сюжета, и при этом сила «благая», впервые входит в русское повествование в такой форме и с такой интенсивностью. В результате сюжет «Повести о Тверском Отроче монастыре» собран и един, прост и мотивирован внутренне. Сюжет развивается по своим законам и по законам жизни, а не по велениям церковной морали. Он тоже эмансипирован и «индивидуализирован». Чтобы понять, как и вследствие чего это происходит, обратим внимание на роль расширения среды, в которой развиваются «эмансипирующиеся» сюжеты.

Не меньшее значение для литературы, чем расширение социального круга читателей и авторов, имело и расширение социального круга, в котором происходило действие произведений.

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь среды, в которой разворачивается действие произведения, с самым типом повествования. Вот, например, жития святых. В основном святые в Древней Руси были либо рядовыми монахами (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархами церкви (епископы, митрополиты), либо князьями-воинами и князьями-мучениками¹. Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

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

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

Повести о купцах в какой-то мере продолжают эллинистический роман, приемы и сюжеты которого проникли к нам через многие переводные жития — типа «Жития Евстафия Плакиды». Эти жития-романы были распространены на Руси в четвѣх минеях и патериках. Так же, как и жития-романы, повести о купцах рассказывают об опасных путешествиях, во время которых происходят всечелеские приключения героев: главным образом кораблекрушения и нападения разбойников. В повестях о купцах обычны испытания

¹ Черту эту отметил еще В. С. Соловьев в «Трех разговорах»: Соловьев В. С. Собр. соч. Т. VIII. СПб., 1903. С. 466.

верности жены во время долгого отсутствия мужа, кражи детей, потом неузнанных или uznанных, предсказания и их исполнения. Важно, что повествование о купцах не подчиняется в такой мере этикету, как повествование о героях более «официальных» — церковных деятелях или военных. Чудесный элемент повествования получает в повестях о купцах иное значение и имеет иной характер, чем в агиографической литературе. В агиографической литературе чудо — вмешательство Бога, восстанавливающего справедливость, спасающего праведника, наказывающего провинившегося. В литературе о купцах чудесный элемент часто — чародейство. Это чародейство иногда не может осуществиться, а иногда сводится на нет усилиями героя или вмешательством божественной силы. Чудесный элемент — это и вмешательство дьявола, злой силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство Бога. Вмешательство Бога в житиях уравнивает, восстанавливает справедливость, сводит концы с концами. Чародейство и волхование в купеческих повестях, наоборот, — завязка действия.

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами. Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и черного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдатаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия снижало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга «возможностей» литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Можно сказать, что литература XVII в. не знает социальных ограничений. Героем произведения может быть купец, крестьянин, бездомный бродяга, пропойца, представитель низшего духовенства и т. д.

Социальное расширение в стихотворстве

Силлабическое стихотворство тоже связано с процессом социального расширения литературы, но расширения совсем в другую сторону — в сторону создания «литературной элиты»: профессионального, образованного автора и читательской интеллигенции.

Единичные и короткие стихотворные тексты, известные еще в рукописях XV и XVI вв.¹, сменяются в XVII в. регулярным стихотворством: силлабическим и народным.

¹ Ср., например, у монаха Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина; см. о нем: Седельников А. Д. Литературная история повести о Дракуле // Изв. по русскому языку и словесности. Т. II, № 2. Л., 1922; Лурье Я. С. Литературная и культурно-просветительская деятельность Ефросина в конце XV в. // ТОДРЛ. Т. XVII. С. 130—168.

Силлабическое стихотворство принесло с собой множество стихотворных жанров, некоторые из которых явились сюда из прозы: послания (эпистолии), прошения, челобитные, «декламации», поздравления, предисловия, подписи к портретам, благодарения, нацутствия, «плачи» и т. п. Силлабическое стихотворство в жанровом отношении было близко к риторике. Оно долго не обретало своей поэтической функции и своей собственной системы жанров. Стихотворная речь воспринималась как не совсем серьезная, как шутливая, церемониальная и церемонная. Риторика явно ощущается, например, в стихотворных «декламациях» Симеона Полоцкого, обращенных к царю Алексею Михайловичу. Стихотворная форма воспринималась как «иронический этикет» и служила смягчению грубости, невежливости, резкости. В стихотворной форме можно было отговорить адресата от женитьбы, попросить деньги взаймы, похвалить и восхвалить адресата, не слишком роняя своего достоинства. Это «личина», которой автор выказывает свою ученость, свое мастерское владение словом. Силлабическое стихотворство служило также педагогике, поскольку в педагогике XVII в. большую роль играло заучивание наизусть. В стихотворениях Симеона Полоцкого — те же темы и мотивы, что в прозаических «прикладах», включавшихся в такие переводные сборники, как «Римские деяния», «Великое зеркало», «Звезда пресветлая», но поданные читателю с оттенком эмоциональной отчужденности.

В силлабическом стихотворстве был элемент игры. Оно не должно было настраивать читателя эмоционально, а больше — удивлять его словесной ловкостью и игрой ума автора. Поэтому новые стихотворные жанры ассоциировались с теми традиционно прозаическими, которые требовали витийственности, — жанрами по преимуществу панегирическими (похвалами, эпистолиями и пр.). Даже распространенные в западной поэзии барокко акrostихи воспринимались на Руси как традиционная тайнопись и употреблялись главным образом в трафаретных для древнерусской письменности целях сокрытия имени автора из монашеской скромности и смирения.

К силлабическому стихотворству близок по своим жанровым особенностям и раешный стих. Здесь также преобладает шутливость и некоторая, но в данном случае «сниженная», риторичность. В раешный стих также переносятся жанровые формы прозы: «Послание дворительное недругу», «Послание дворянина дворянину», «Сказание о попе Саве», «Повесть о Ерше», «Повесть о Фоме и Ереме» и пр. Характерно, что часть этого рода «раешных» произведений издавна была сперва в прозе и только потом переложена в стихи.

Поэзия, лирика, требующая полного самовыражения автора, не сразу пришла в стихотворство. Впервые поэтическое содержание согласуется со стихотворной формой только в жанрах народного стиха. Именно от народного стиха с его лирическими жанрами

ведет свое начало русская поэзия. Жанры проникшего в письменность народного стиха строже согласуются с поэтичностью задания. Таковы лирические песни Самарина-Квашнина¹ или стихотворная «Повесть о Горе Злочастии», в которой жанровые особенности представляют собой не свойственное самой народной поэзии необычное соединение признаков лирической песни, духовного стиха и былины.

Рост личностного начала во всех сферах литературного творчества, развитие образительности, эмансипация вымысла, расширение круга читателей, появление народной литературы — все это было симптомом зарождения новой литературной системы, системы, отошедшей от средневекового типа.

XVII век был веком необычайной пестроты литературных жанров. Наряду со средневековыми жанрами, основанными на принципах их употребления в церковном, государственном и частном обиходе (жанры средневековой литературы в той или иной мере имели «деловую» предназначенность), возникают новые жанры, предназначенные только для частного чтения. Те и другие существуют одновременно. Так, например, наряду с подлинными дипломатическими посланиями появляются послания «подложные», вымышленные, предназначенные для чтения только². Создается, например, занимательная переписка Ивана Грозного с турецким султаном. Наряду с подлинными дипломатическими отчетами русских послов — так называемыми статейными списками — создаются вымышленные статейные списки Суторского и Ищеина. Деловые документы все чаще составляются в расчете на их прочтение многими читателями. Возникают пародии на деловые документы, на судебные процессы («Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякинском суде»), на богослужение («Служба кабаку»), на путники и дорожники, даже на лечебники («Лечебник на иноземцев»). Возникает сатира и сатирические жанры. Появляется систематическое стихотворство и многочисленные стихотворные жанры. Зарождается театр и драматургия с ее особыми жанрами. Фольклор осознается как особый вид словесного творчества и начинает записываться. Вместе с тем возникают первые книжные подражания фольклору и его жанрам: песни, записанные для Ричарда Джемса, лирические песни Квашнина-Самарина, «Повесть о Горе Злочас-

¹ Филиппова И. С. Песни П. А. Самарина-Квашнина. С. 62—66.

² См.: Каган М. Д. 1) «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века // ТОДРЛ. Т. XI; 2) Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. // ТОДРЛ. Т. XIII; 3) Русская версия 70-х годов XVII в. переписки запорожских казаков с турецким султаном // ТОДРЛ. Т. XVI. 1958; 4) Легендарный цикл грамот турецкого султана к европейским государям — публицистическое произведение второй половины XVII в. // ТОДРЛ. Т. XV. 1958.

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

Никогда еще, ни до XVII в., ни после, русская литература не была столь пестра в жанровом отношении. Здесь столкнулись две литературные системы: одна отмиравшая, средневековая, другая зарождающаяся — нового времени.

В спорах об искусстве (в сочинениях Симона Ушакова, Иосифа Владимирова, Аввакума) зарождалась эстетическая критика, но не было еще периодики, столь необходимой для развития литературы нового типа. Переводная литература еще не захватывает собой первоклассных произведений современной литературы Западной Европы. Секуляризация литературы не была еще полной.

Из двух борющихся и смешивающихся литературных систем литературная система нового времени не одержала еще в XVII в. полной победы.

В заключение этой главы необходимо указать на следующее. Понятие «освобождение личности» — это по существу своему термин, означающий то новое отношение к человеческой личности, которое принес с собой Ренессанс. Термин этот не следует понимать в том смысле, что средневековые держало личность в плену, скованной, порабощенной и т. д. Средневековые имеет великие заслуги перед человеком. Как член корпорации — церковной, феодально-дворянской, ремесленной или даже крестьянской — человек получил в средние века не только обязанности, но и права. Сравнительно с предшествующим временем и предшествующими правами средневековые внушило человеку уважение к самому себе и даже самые обязанности человека по отношению к государству, церкви или феодалу облекло в формы «служения», высокого долга, священной и исконной, вечной обязанности. Народные восстания были не только формами протеста против чрезмерной эксплуатации или борьбы за сносные материальные условия существования, но и формой борьбы за свои права, особенно в пору усиления крепостного права в XVI и XVII вв. И это чрезвычайно важно. Средневековые корпорации поднимали значение своих членов. Принадлежность к корпорации создавала «корпоративный дух».

Следовало бы рассмотреть взаимоотношение литературы и юридических памятников Древней Руси («Русской Правды», «Мсрила праведного», различных судебныхников XVI в., «Уложения» XVII в. и пр.) с точки зрения самосознания и осознания прав от-

дельных людей как членов тех или иных слоев общества. Человек требовал у феодала «защиты», а не только нес повинности. Обязанности по отношению к подчиненным лежали на представителях церкви и феодального класса. Эти обязанности были следствием многовековой борьбы, и о них не следует забывать, особенно при изучении литературы. Изучить понимание положения человека в средневековом обществе в отдельных литературных произведениях — это дело будущего, и оно может быть выполнено только при условии хорошего знания не только древнерусской литературы, но и древнерусского законодательства.

Ренессансные отступления от средневекового понимания человека заключались в том, что в них отразилось новое отношение к корпорации. Человек стал ценен независимо от своего места в обществе, независимо от корпорации. Здесь уже сказывается и новая идея равенства всех людей — по существу, идея антифеодальная.

Глава 5

БАРОККО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

«Стиль времени»

Появление в русской литературе стиля барокко вносит в русскую литературу новое начало, чрезвычайно важное для ее последующего развития. Стиль барокко — явление нового времени, не свойственное древней русской литературе. Это вынуждает нас подробно остановиться на особенностях развития стилей вообще¹.

«Художественное лицо эпохи», «стиль эпохи» могут проявляться только на определенных стадиях развития эстетического сознания. «Стиль эпохи» связан с особой природой этого сознания.

Для искусства средневековья, как и для народного искусства, характерна особенно четкая наполненность их едиными стилеформирующими началами. В старой деревенской избе, построенной деревенскими плотниками, обставленной деревенскими столярками, наполненной бытовыми предметами, выполненными деревенскими мастерицами и мастерами, — все, от деревянной ложки и до конька на крыше, подчинено единому стилю. В пределах своей эпохи и своей народности этот народный художественный стиль един, хотя каждая местность, а иногда каждое село, имеют свои особенности и характерные для нее «знаковые» признаки. По одежде легко определить социальное и семейное положение человека², по прялке — местность, из которой она происходит.

«Стиль эпохи», единый для всех искусств и для всего своего времени, существует только на определенных стадиях развития эс-

¹ У литературоведов, языковедов и искусствоведов существуют разные представления о том, что следует понимать под стилем. Здесь и ниже мы говорим о стиле в самом широком значении этого слова — так, как его понимают искусствоведы. Рассмотрение понятия «стиль» требует особых исследований.

² См.: Bogatyrev P. The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia. The Hague; Paris, 1971.

тетического сознания, когда нет еще отдельных направлений в искусстве и нет индивидуальных стилей художников. Личностное начало слабо сказывается в произведениях искусства, связанных со «стилем эпохи». Именно в периоды господства единого стиля легкость художественного восприятия произведений искусства приводит к образованию универсальных стилеобразующих принципов, условных форм и канонов. И наоборот.

Единство стиля пронизывает собой и средневековье. Художественное начало как бы разлито в жизни. Оно захватывает не только искусство, но и весь быт, одежду, все ремесленные изделия, идеологию, включая богословие, политическую мысль, выраженную в художественно ценных легендах и исторических мифах. Жизнь в средневековом обществе подчинялась некоторому единому художественному стереотипу.

Красота этого эстетического единства жизни настолько покорила иногда людей нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни по крайней мере в собственном бытовом укладе и в собственных художественных произведениях. Но никогда еще ни один из людей нового времени и новой культуры не достигал и не мог достигнуть того гармонического подчинения всей своей жизни единому художественному стилю, который пронизывал собой средневековье и уклад старой народной жизни. Это объясняется в первую очередь тем, что в отличие от нового времени единство художественного стиля в эпоху средневековья не достигалось, а сохранялось, оно было традиционным.

Как бы ни было грустно признавать романтически настроенным поклонникам национальной старины, они в конце концов вынуждены бывали понять, что единство стиля в средние века существовало благодаря некоторой эстетической негибкости людей того времени.

Эстетическая негибкость — это не оценочное понятие. Вводя его, мы отнюдь не собираемся развенчивать и принижать те «стили эпохи», которые были так характерны для средневековья. Эстетическая негибкость, с одной стороны, способствовала проведению в жизнь единого стилистического начала, а с другой стороны, закрывала людям своего времени пути к овладению и пониманию других стилей, других культур, а также индивидуального начала в творчестве.

Действительно, для любого стиля наиболее «активной» и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов. Художник творит свое произведение, подчиняя его единому ритму, единому художественному «модулю», подчиняя и форму, и содержание общим художественным «мерностям», объединяя внешнее и внутреннее, идею и ее воплощение, определенными повторяющимися или сходными приемами.

Читатель, зритель, слушатель должны произвести известное усилие, чтобы обнаружить это художественное единство, воспро-

известии, повторить в своем сознании тот вечно действующий творческий акт, который лежит в основе любого произведения искусства.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица — в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XVIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здание, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов»¹.

Всякое восприятие произведения искусства носит творческий характер и в той или иной мере совершается по «подсказке» художника. Сопричастность воспринимающего творческому акту художника и составляет то «наслаждение» произведением искусства, без которого не может быть и самого произведения искусства. Побутно отмечу, что это «наслаждение» отнюдь не гедонистического порядка. Оно может сочетаться с состраданием, с ужасом перед безобразием жизни, с острым ощущением несправедливости или гневом против общественного несовершенства. Это «наслаждение» совсем особого рода, хотя случается, что эстетически неразвитые люди требуют от произведений искусства наслаждения и удовольствия в самом прямом смысле этого слова.

Творческий акт воспринимающего произведение искусства — это сотворчество, и он далеко не легок. Мы хорошо знаем, что восприятие многих произведений искусства требует серьезной эстетической подготовки, своего рода тренировки, знаний и гибкости эстетического сознания. Это признается в музыке (в отношении так называемой серьезной музыки), хотя не всегда признается для живописи, скульптуры, поэзии.

Воспринимая произведение искусства, мы следуем этому стилеформирующему началу, «идее стиля», и отбрасываем в своем со-

¹ Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 51.

знании все случайные элементы — неровности линий и поверхностей, трещины и другие «неточности» художественного воплощения. Мы восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок там, где она дана только намеками, и т. д. И, самое главное, мы «узнаем» связь содержания с его воплощением в определенной форме. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — это единство: «самостоятельность и целостность художественной системы»¹. Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что «стиль эпохи» возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, «жесткостью», когда оно не стало еще легко приспособляться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых «стилей эпохи» и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, мировоззрение, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано «стилем эпохи» только с большими ограничениями.

Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями — например, с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший собой барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала «предсказуемость» в восприятии явлений искусства. Вырастал уверенность воспринимающего в осуществлении ожидаемого. Стиль был «спрятан» не только

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967). Л., 1967. С. 13.

в произведении искусства, но был разлит во всей художественной атмосфере эпохи. В XIX в. произошло отмирание хотя и не самих канонов, но, во всяком случае, самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо гибкость восприятия стала достаточно высокой и отпала необходимость в едином «стилистическом ключе» для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко «узнавать» несколько стилей, приспосабливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей сотворчества и ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

Но прогресс этот не был прямолинейен и был связан с известными утратами. Так, например, существование единого «стиля эпохи» было в свое время явлением исключительно ценным. Важно отметить, что эстетическое восприятие в эпохи существования единых и всеобъемлющих стилей было настолько этим единством облегчено, что художники «закладывали» в свои произведения некоторые стилистические «препятствия», чтобы сделать восприятие их творческим. Так, в романских и готических зданиях появлялась некоторая поверхностная асимметрия, заставлявшая зрителя восстанавливать в своем творческом воображении их более глубокую «внутреннюю» симметричность.

Подлинная романская постройка имеет слегка асимметричные порталы, разноразмерные окна, слегка различные колошны из разного камня или с разными по форме капителями; в саксонском варианте романского стиля колонны в нефе перемежаются с квадратными в сечении столпами. В подлинной готике фланкирующие западный вход в собор башни различны, имеют даже разную высоту. Эти различия, конечно, не выходят за известные пределы, позволяя зрителю угадывать идеальную форму. Но в псевдоготике или псевдороманском стиле XIX в. этих различий нет: все совершенно точно и «аккуратно».

Та же неправильность и асимметрия характерны для русских построек периода единства стиля. Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся между собой купола и главки — все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Произведение искусства ставит задачи и подсказывает пути для их решения одновременно.

Нарочитое несовершенство поверхностной формы подчеркивало совершенство той идеальной формы, которую вскрывал в произведении искусства с помощью творческого акта зритель. Эта поверхностная асимметричность и некоторое общее несовершенство формы делает особенно обаятельными произведения романского

зодчества или памятников древнерусской архитектуры и позволяет легко отличить подлинные строения от подделок XIX в.

Эти неточности «стилей эпохи» зависят не от случайных причин: от несовершенства техники, например, как думают некоторые искусствоведы, или от того, что отдельные детали выполнялись разными мастерами при отсутствии строгих указаний, как пытаются утверждать другие. Эти неточности имеют эстетическое основание. Несовершенство техники или несовершенство проектирования как бы шли навстречу «совершенству», постоянству и строгому единству традиционного эстетического кода, легко читаемого, а потому и небрежно проводящегося.

Так было, например, в Киевской Руси. Стилистическое единство искусства этого периода поразительно. Праздничные слова построены по тем же эстетическим принципам, что и храмы. Храмы и их росписи, музыка, в них исполнявшаяся, слова службы, в них произносившиеся, подчинялись единому монументальному стилю. Стил ь этот, в котором индивидуальные варианты были весьма ограничены, был легко воспринимаем, легко восполняем, дополняем. Произведения легко создаются. Стил ь «коллективен». Инерция движения художественной жизни, не допускавшей переключения эстетического сознания на другие стили, легко преодолевала различные шероховатости и некоторую недоработанность. Отсюда и в литературе ансамблевость, «плодовитость», коллективность творчества сменявших друг друга поколений книжников, разножанровые сочетания и пр.

Таким образом, произведение искусства не инертно созерцается или слушается — оно активно «отвоевывается» зрителем, читателем, слушателем. Это «отвоевывание» облегчается (но не до конца) самим творцом, который создает своего рода стилистический код для «прочтения» своего произведения, для его эстетического восприятия.

В эпохи, когда индивидуальное начало слабо развито в искусстве, когда нет различных направлений, стилистический код един для эпохи и в известной мере для всех искусств. Единство стилистического кода, эстетическая негибкость, традиционность облегчают и творчество, и сотворчество, и создание произведений искусства и их восприятие. И именно это ведет к значительной экспансии искусства, которую мы наблюдаем и в средневековье, и в народной жизни других эпох. Художественное начало вторгается в деловую письменность, в обряд, в обиход, в разговорную речь и т. д.

Привычность и обычность эстетического кода позволяет менее строго следовать точности воплощения стиля, последовательности проведения стилеформирующих элементов. От этого чаще, чем в новое время, в средневековом искусстве нарушения симметрии и ритма, менее тщательно соблюдаются пропорции, «грубее» и небрежнее форма, обобщенное и условное изображение. И эта некоторая небрежность и «неточность» необходимы, ибо без них не может в полной мере осуществляться сотворчество.

Когда все произведения рук человеческих в той или иной степени подчинены единому, а главное, одному стилю, — зрителю, слушателю и читателю нет необходимости осваивать новые эстетические коды, нет поэтому и обычной для эстетически развитого человека нового времени терпимости к искусству других эпох или чужих народов. Художественный мир человека средневековья облегчен и вместе с тем замкнут и ограничен.

Только с ослаблением традиционности, с появлением направлений в искусстве и индивидуального начала искусство становится более «точным», «аккуратным», а стилистическое единство более последовательным, хотя и более «узким» по сфере своего применения, не требующим своего распространения на все окружение человека.

Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отстывает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое. Поэтому так велика доля традиционного в народном искусстве нового времени и в искусстве средневековья. При этом в народном и средневековом искусстве развивается потребность не только в традиционном, но и в восприятии всего окружающего в едином стилистическом ключе. Постепенно доля нового увеличивается в искусстве, становится возможным восприятие произведений искусства, созданных в различном стилистическом ключе. Отходит в прошлое возможность «стиля эпохи», потом становится возможным сосуществование нескольких стилей в одну и ту же эпоху, возникают индивидуальные авторские стили.

Важная историческая особенность русского барокко заключалась именно в том, что русское барокко не было просто «стилем эпохи» — это было одно из стилистических направлений эпохи. Это было знаком того, что эстетическое сознание достигло уже сравнительно высокого развития.

Здесь мы должны снова сделать отступление и обратиться к вопросу о барокко в развитии мировых стилей.

Великие стили и стиль барокко

Великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — обычно признаются равноправными и равнозначительными. Это приводит, как мне думается, к ошибочным представлениям о движении и смене стилей и излишней схематизации историко-культурного процесса.

На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искус-

ствами, то подчиняют себе все искусства или даже все главные стороны культуры — сказываются в науке, богословии, быте. Они могут определяться то более широкой, то менее широкой социальной средой, то более значительной, то менее значительной идеологией. Великие стили разнообразны по своей архитектонике и по своей исторической роли.

При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурное лицо эпохи и страны. Стилиевые доминанты народной культуры стабилизируются очень рано. Великие стили оказывают на них только частичное влияние. С другой стороны, великие стили могут существовать одновременно в эпохи переходов от одного стиля к другому.

Я не буду касаться здесь всех вопросов развития великих стилей, отмечу лишь некоторые стороны.

Прежде всего обращу внимание на то, что развитие стилей асимметрично. Эта асимметричность внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно — от простого стиля к сложному и резко — от сложного стиля к простому.

Это и понятно: переход от одного стиля к другому — это переход от одной замкнутой и цельной системы к другой. В системе может быть внутреннее движение, но это движение легче совершается как усложнение стиля, как его постепенное «окаменение» (термин А. Н. Веселовского), как его постепенное измельчение, чем как переход от чего-то омертвевшего и отжившего к живому. Для того чтобы на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю пришел молодой и простой стиль, необходим скачок.

В самом деле, то, что принято называть романским стилем (стилем «романеск» или, как его называют англичане, «норманнским» стилем)¹, сменяется стилем готическим в течение более ста

¹ Говоря о романском стиле, я имею в виду и то, что в последнее время называется романским стилем (XI—XII вв.), и то, что стало принятым сейчас называть «прероманским» периодом (VI—X вв.). Дело в том, что термин «романеск», применяемый сейчас в западном искусствоведении, сравнительно поздний (его ввел археолог Шарль де Жервиль). Первоначально в него включалось все европейское искусство от VI до середины XIII в. Однако в последние годы в западном искусствоведении подчеркивается, что развитие европейского искусства было прервано венгерским и норманнским завоеваниями в X в. и что романское искусство образовалось только с начала XI в. При этом романское искусство делится на раннероманское («первый романеск») и зрелое романское («второй романеск»). Предшествующее же венгерским и норманнским разрушениям искусство (каролингское, оттоновское и пр.) стало называться «прероманским» («прероманеск»). Не считаю, однако, возможным называть «прероманским» искусство, более длительное и, как мне представляется, более значительное, чем собственно романское. То и другое принадлежит единому, хотя

лет — от середины XII в. до середины XIII в. Простые формы романской архитектуры, музыки, живописи, литературы постепенно переходят в усложненный готический стиль. Это развитие от простого к сложному совершается и в недрах каждого из этих двух стилей. При этом позднероманский стиль близко примыкает к ранней готике (ср., например, собор в Или XII в. — близ Кембриджа), а поздняя готика (так называемая пламенеющая готика) сильно отличается от ранней готики опять-таки именно своей усложненностью.

Следует остановиться несколько подробнее на переходе от романского стиля к готике. Этот переход показателен, и он понадобится нам в дальнейшем для некоторых аналогий. Позволю себе привести обширную цитату из книги Ж. Жимпеля «Строители соборов». Ж. Жимпель пишет: «Все истории средневековой архитектуры проводят классическое (the classic) различие между романскими и готическими памятниками и согласны в том, что переход имел место в середине XII в. Это различие предполагает, что готический стиль обладает специфическими чертами, такими, например, как парящие аркбутаны или стрельчатые своды; однако многие готические церкви были построены без парящих аркбутов, и исследователи начинают наконец понимать, что парящие аркбутаны не имеют того значения, которое первоначально им приписывалось. Между романским и готическим зданием в целом нет разительного различия, но есть различие между церковью середины XI в. и церковью XIII в. Различие же определяется постепенным усвоением сотен небольших технических открытий, сделанных изобретательными архитекторами и рабочими — строителями соборов. Не существует строителей романских соборов или соборов готических *per se*, так же как не было романских или готических мастерских. Были только одни строители, которые создавали, и другие, которые копировали их, основываясь на старой технике. Это важно подчеркнуть. Удивительно, что за 250 лет, с конца XIII в. до начала XVI в., то есть за период, в течение которого были выстроены трансепты Санли и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. „Пламенеющая“ готика, появившаяся в конце XIV в., явилась только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, совершенствовавшемуся с XI по XIII в. включительно. Ибо в течение 250 лет зодчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствова-

и развивающемся стилю, причем этот стиль в VI—X вв. имеет особенно важную общность с искусством Византии. Поэтому условно придерживаюсь старой терминологии, хотя и сознаю, что называть «романским» стиль, общий для всех европейских стран, в том числе и не романских, не совсем удобно (о новых обозначениях «романеск», «прероманеск» и прочих см.: Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. General Editor René Huyghe. London, 1963. P. 228—311). Литература о романском искусстве в последние годы быстро растет. На смену увлечению барокко сейчас явно приходит увлечение романским и «прероманским» искусством.

лись тем, что копировали своих предшественников. Эта остановка в архитектурном развитии, наступившая с конца XIII в., была явлением, связанным со всеми сторонами средневековой истории: религиозной, технической, экономической, социальной и психологической. Произвольное разделение романского и готического в середине XII в. не соответствует каким-либо историческим событиям, в то время как вторая половина XIII в. была поразительной эпохой средневековья. Период с 1050 г. по середину XIII в. был для Европы в целом и для Франции в особенности периодом динамического подъема. Это было время поразительной созидательности, в течение которого величайшие умы западного мира проповедовали, учили или управляли — святой Бернард, Абельяр, Франциск Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства»¹. Далее Ж. Жимпель отмечает, что с 1277 г. начался период реакции, заката средневекового христианства и утверждения «канонического права» для поддержки официального христианства. В приведенной цитате для нас особенно важно следующее: два стиля — романский и готический — тесно связаны между собой в своем развитии, причем наиболее творческий период в развитии этих стилей — первый. Именно в первом, романском, периоде развития романско-готического искусства создаются технические изобретения и отчетлива связь с философией и богословием, то есть идеологическая основа стиля.

Это последнее положение может вызвать недоумение, так как широко распространено представление о том, что именно готическое искусство наиболее «спиритуалистично». В самом деле, обычно принято считать, что преобладание в готике вертикальных линий над горизонтальными знаменует собой устремленность ввысь, свойственную религиозному сознанию. Может быть, это и так, однако при всем том несомненно, что по сравнению с романским стилем готика значительно менее определена в идеологическом отношении. Ее устремленность ввысь может выражать религиозность католицизма и ересей. Ее связь с религиозным сознанием очень общая — главным образом в пределах этой «устремленности ввысь». Между тем символическая система христианства, столь полно и детально представленная в романском стиле, в готике в значительной степени разрушена, раздроблена. Готика эмоциональна и иррациональна, тогда как романское искусство теологично и его идеологические мотивы сведены в грандиозную и стройную систему².

Многочисленные работы о романском искусстве, появляющиеся сейчас на Западе, показывают все величие этого стиля, до сих

¹ Gimpel J. The Cathedral Builders. New York; London, 1962. P. 10—12. (Перевод мой. — Д. Л.)

² См.: Mâle Em. L'Art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1928.

пор недостаточно оценивавшегося историками культуры, искусствоведами и историками литературы.

Итак, между романским стилем и готикой явно существует непрерывность развития. Но переход от готики к ренессансу — прерывист, скачкообразен. Несмотря на период совместного существования обоих стилей, здесь нет постепенного перехода. Скачок всегда подготовлен предшествующим развитием. Подготовлен был и скачок от готики к ренессансу. Что же касается перехода от одного мировоззрения к другому, то тут, по-видимому, вообще нельзя говорить о скачке: мировоззрение не требует той цельности, которая обязательна для великих стилей.

О подготовке стиля ренессанса внутри готики писалось неоднократно и много. В готике зреет возрождение. Поздняя готика, непосредственно предшествующая возрождению, может в известном смысле рассматриваться как Предвозрождение (не смешивать с проторенессансом, который в Италии предшествовал готике). Тут, в готике, — и движение, и психологизм, доведенные до сильнейшей экспрессии. Элементы освобождения личности, пока еще, впрочем, в пределах религии, уже налицо в готике, особенно поздней. И тем не менее готика и возрождение резко различные стили. То, что зрело в готике, потребовало затем резкой смены всей системы стиля. Новое содержание взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль — ренессанс.

С возникновением ренессанса снова наступает период идеологических исканий, появления цельной системы мировоззрения, смелых технических изобретений и т. д. И вместе с зарождением нового великого стиля, пронизывающего все стороны человеческого творчества, опять начинается процесс постепенного усложнения и распада простого. Ренессанс усложняется, за ренессансом является маньеризм, а за ним — барокко. Барокко, в свою очередь усложняясь, переходит в некоторых видах искусства (архитектура, живопись, прикладное искусство, отчасти литература) в рококо — так же как перед тем ренессанс перешел в маньеризм.

Однако уже в XVII в. рядом с барокко появляется классицизм. Классицизм — это уже совершенно новая система стиля, хотя и существующая некоторое время одновременно с барокко (как это было, например, во Франции). Классицизм усложняется и через ряд промежуточных этапов сменяется романтизмом. Этими промежуточными этапами служат предромантизм и сентиментализм, в которых соединяются стилистические особенности классицизма с особенностями нарождающегося романтизма. Остановимся пока на этом.

Что же такое усложнение стиля — романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это постепенное рождение нового стиля, противоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо про-

тивоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой поздний «эллинистический период», при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда возьмем такие пары стилей, как «романский стиль—готика», «ренессанс—барокко», «классицизм—романтизм». В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», на «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного или вторичного, несколько ослабевает его связь с определенной идеологией. В известной мере и романский стиль, и ренессанс, и классицизм способны во второй половине своего развития служить различным идеологическим системам. Но вторичные стили, такие как готика, барокко, романтизм, в силу своей усложненности и большей «формализованности» (не путать с формализмом!) обладают относительно большей самостоятельностью. Это и позволяет вторичному стилю выражать в своих разновидностях различные идеологические устремления, до самых противоположных — прогрессивных и реакционных. Это сказывается и в готике, которая, с одной стороны, ко времени своего заката противостоит ренессансу, а с другой — сама отражает некоторые предренессансные явления, как например идеологию францисканства. Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию контрреформации (иезуитское барокко, например), а в других — прогрессивные явления эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями.

В первичных стилях связь с идеологией гораздо более глубока. Романский стиль в своем начале отражает только одну, и при этом прогрессивную идеологию — идеологию развивающегося феодализма. Одну и опять-таки прогрессивную идеологию выражает при своем рождении ренессанс. Одну идеологию первоначально выражает классицизм¹. И каждая из этих идеологий отражена великими мыслителями. Сказанное относится и к классицизму, научно-философский фронт которого разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими.

¹ Е. Н. Купрянова хорошо продемонстрировала в своей работе «К вопросу о классицизме» (XVIII век. Сборник 4. М.; Л., 1959. С. 5—44) неправильность общепринятого мнения о дворянско-сословной ограниченности искусства классицизма. Она показала, что в основе классицизма лежала идеология буржуазии, «под протекторатом абсолютизма утверждавшей свои права на активное участие в политической государственной жизни» (там же, с. 31) и выдвинувшей поэтому представления о «естественной морали» и «естественном человеке».

Это отнюдь не означает, что вторичные стили совсем не связаны с идеологией. Именно от идеологии они получают свой первоначальный толчок. Однако их стилевые разновидности нестры, и они не представляют идеологического единства, как стили первичные.

В целом следует признать, что развитие каждого стиля, первичного и вторичного, идет от простого к сложному, но особенно отчетливо это развитие от простого к сложному представлено в каждом из сочетаний: первичного стиля плюс вторичного. Вторичный стиль, взятый как условное целое, сложнее первичного стиля. «Онтогенез находится в единстве с филогенезом».

Ни один из стилей не является замкнутым и неповторимым, самодовлеющим стилем. Каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру. Поэтому первичный стиль ренессанс обращается к первичному же стилю — к античности, другой первичный стиль, классицизм, — к античности и к ренессансу, вторичный стиль барокко тянется к готике, романтизм — и к барокко, и к готике.

Я схематически набросал лишь основные контуры развития стилей. Надо особенно подчеркнуть, что развитие стилей не следует строгой схеме, оно не уходит в «дурную бесконечность» однообразных повторений: постепенного усложнения первоначальной простоты и резкого обращения к новой простоте с новой идеологической ее основой.

Перед нами не обычное «качание маятника» стилей, как это предполагает Д. Чижевский¹, а такое «качание», при котором взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность, и силовые линии его дробятся.

История литературы и историческая наука знают немало теорий замкнутых циклов развития культур (от М. Монтеня до А. Тойнби, А. Вебера, Р. Бенедикта, М. Херсковиц, П. Сорокина и других), согласно которым одна культура сменяет другую и, очевидно, будут сменять друг друга до бесконечности. Эти теории основаны не только на ложных представлениях об имманентности культурного развития², но все же и на некоторых конкретных наблюдениях, ибо культуры и стили действительно сменяют друг друга. Од-

¹ Čiževsky Dm. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952. Концепция Д. Чижевского о «качании» стилей от стилей классицистического типа к стилям романтического типа и обратно во многом зависит от теории Э. Р. Курциуса о существовании только двух стилей — классицизма и маньеризма (Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern: München, 1969).

² Отчасти с теориями имманентности развития культур связаны представления и о «стилях эпохи» — стилях, охватывающих все решительно явления своего времени. Между тем бывают периоды, когда разные стили сосуществуют одновременно: романский стиль и готика, барокко и классицизм (например, во Франции в XVII в.).

нако в теории замкнутых циклов конкретные наблюдения не касались по большей части общего развития, его направленности. Между тем асимметричность в переходе от стиля к стилю указывает на то, что весь процесс смены стилей имеет однонаправленное развитие, проходящее поверх всех смен стилей.

В развитии искусств мы видим два движения. Одно движение — главное, другое — относительное. Первое — главное и общее движение смен стилей — проходит поверх всех смен стилей. Оно замечается, когда мы не обращаем внимания на относительное движение внутри каждой пары стилей — от простого к сложному, от содержательного к бессодержательному, от социально обусловленного к относительно независимому и т. д.

На ту же однонаправленность в развитии искусств указывает еще одно обстоятельство: постепенное убыстрение смен стилей. Не буду сейчас определять, сколько столетий занимает античная стадия в развитии европейского искусства, — это вопрос сложный, но эллинистическая стадия имеет не менее полутысячелетия. Романское искусство занимает тоже полутысячелетие — с VI по XII в. Готика занимает три века — с конца XII по XV в. Ренессанс — два века: XV и XVI. Барокко — приблизительно полтора-два века с центром в XVII в. Классицизм — несколько более века. Романтизм — полвека.

От косвенных признаков однонаправленности в развитии стилей перейдем к прямым.

В истории развития стилей мы видим постепенное ослабление условности искусства. Условность неотделима от искусства, но грубая условность постепенно сменяется условностью более сложной и менее заметной.

В самом деле, романское искусство сплошь открыто, явно условно. Оно построено на символах и аллегориях, на «тайном» значении любой из форм и любого из приемов. Ренессанс значительно менее условен, чем романский стиль. Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме. Падение условности проходит по всему фронту первичных стилей — это главное движение искусства. Искусство сближается с действительностью, условность не исчезает, но приобретает все более и более тонкий и сублимированный характер.

Значение вторичных стилей — готики, барокко, романтизма — в этом отношении как бы прямо противоположно: вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности, но делают это опять-таки с ослабевающей силой и далеко не одинаково, — это движение относительное, включающееся в состав основного направления. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (романтизм), в других — в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях, как я уже сказал, постепенно ослабевают. Ослабление условности искусства проходит и во вторичных стилях —

наиболее условных. Относительное движение вторичных стилей может, следовательно, находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению и сублимации условности.

Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается.

Общее, главное движение искусства связано с борьбой идей и представлений и совершается импульсами. Искусство движется ударами, при этом оно проникает все глубже в действительность, все больше расширяя темы, художественные средства и свое гуманистическое содержание, следуя в этом за мировым историческим процессом¹. «Проникающим» стилем является по преимуществу первичный — собранный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За первичным стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, иррациональный в своей основе². Затем в результате борьбы следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация.

Свои импульсы искусство получает от действительности. Общее движение всех искусств не замечается только тогда, когда относительное и подчиненное движение принимается за главное. Именно так и поступил Эрнст Роберт Курциус в своей знаменитой книге «Европейская литература и латинское средневековье»³. Курциус правильно заметил тенденцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом⁴. Но он преувеличил значение своего открытия и объявил, что в истории искусств (и литературы в том числе) существуют только два стиля. По существу, движения искусства в его системе нет⁵. Есть только имма-

¹ О развитии гуманистического начала в человеческой истории см. замечательную работу Н. И. Конрада «О смысле истории» в его книге «Запад и Восток». (С. 466—512. Изд. 2-е. С. 446—486.)

² Характеризуя стили первичные и вторичные, я сознательно не даю им никаких оценок. Было бы антиисторично вводить оценочные суждения в описание великих стилей. Не является оценочным и изредка употребляемое мной понятие декаданса. Перед нами естественный процесс «старения» стиля.

³ См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.

⁴ Термин «маньеризм» происходит от итальянского термина «bella maniera», употреблявшегося в Италии еще в XVI в. в трактате Франческо Ланцилотти, а затем в известном сочинении Дж. Вазари (Жизнеописания наиболее знаменитых архитекторов, живописцев и скульпторов) для обозначения живописного стиля XVI в. О термине «маньера» и «маньеризм» см.: Briganti Giuliano. Der Italienische Manierismus. Dresden, 1961. S. 6—7. В приложении — библиография о маньеризме.

⁵ Ср. аналогичную тенденцию у Шпенглера, Воррингера и отчасти Вальцеля отменить понятия готики и романтизма, оставив для них только одно: барокко (ср., например: Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 70—104;

нентное перерождение классицизма в маньеризм, возвращение к новому классицизму и развитие нового маньеризма. В связи с этим Курциус предлагал отменить название всех стилей, оставив только эти два: классицизм и маньеризм. Предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом¹ имело и имеет успех даже у тех, кто не совсем согласен с его теорией.

Появление каждой новой пары стилей обусловлено не внутренней закономерностью «саморазвития» стилей, а радикальными социальными изменениями. Развитие феодализма и христианства обуславливает собой возникновение романского стиля. Социальные перемены XIV в. (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма² и т. д. Отмеченное нами постепенное ускорение в развитии стилей отражает ускорение в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит при меньших творческих потенциях сложившихся социальных условий, и поэтому в их появлении действительно больше элементов саморазвития, самоусложнения, известной «самостоятельности» относительно идеологии, при которой один и тот же стиль может выражать и прогрессивные, и реакционные идеи (что особенно наглядно в готике и романтизме). Вторичный стиль замыкается иногда в «ученой» среде, становится стилем для немногих, в результате орнаментации развивает формы, относительно слабо связанные с содержанием.

Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают эту смену как цепь, уходящую в «дурную бесконечность»: за стилем одного типа является стиль другого типа,

впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

¹ С 30-х годов XX в. в моду вошел термин «маньеризм» в применении к изобразительным искусствам середины и второй половины XVI в. Вскоре термин этот стал применяться и к литературе того же периода. Если исключить Э. Р. Курциуса и его последователей и ряд других течений, то исследователи обычно понимают под маньеризмом либо поздний ренессанс, либо раннее барокко. В сущности, это и не важно, ибо маньеризм — это «мягкий» переход от ренессанса к барокко — переход, о котором мы говорили как о типичном для процесса рождения вторичного стиля из первичного — в данном случае барокко из ренессанса. Если рассматривать маньеризм как последний этап ренессанса, то будет понятным сходство маньеризма с последним этапом барокко — рококо. И в маньеризме, и в рококо перед нами формализация стиля, его измельчание, преобладание декоративности, орнаментальности. Это положение несколько не противоречит изложенному выше взгляду на барокко как на формализацию ренессанса. Существуют, однако, точки зрения на маньеризм как на совершенно особый стиль, более определенный даже, чем ренессанс и барокко (см.: Bosquet J. Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance. New York, 1964. P. 31).

² Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Кулрепной в работе «К вопросу о классицизме» (с. 31—33 и др.).

затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому якобы художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством и в связи с этим необходимость его «острашения» не может быть фактором его творческого развития.

В самом деле, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие предложенной «схемы» от предшествующих.

Причины смен пар стилей в следующем. Действительность не выбирает стиль среди существующих (допустим, иезуиты «выбрали» для себя рожденное прогрессивными кругами общества барокко), а создает стиль новый и преобразовывает старый. Два этих процесса — создания стиля и его преобразования — различны по существу и приводят к различным результатам. То, что я называю первичным стилем, — это стиль созданный, а вторичный — это стиль преобразованный.

Эстетически негибкое и мало восприимчивое к новому сознание доклассового общества подчиняет всю человеческую деятельность одному всеобъемлющему стилю. Деятельность человека в доклассовом обществе вся в той или иной мере синкретически связана с эстетическими переживаниями. Смена стилей появляется лишь в классовом обществе и знаменует собой возникновение возможности перестройки эстетического сознания общества, переключения его с одного стиля на другой. На первых порах сменяющиеся друг друга великие стили охватывают также значительную часть человеческой деятельности: науку, быт, религию и пр. С развитием эстетической восприимчивости эта необходимость для каждой эпохи в единичности стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает. Стиль начинает ограничиваться определенными видами искусств (в романтизме, реализме) и все решительнее развивает индивидуальные стилистические отличия между творцами.

Развитие индивидуальных стилей, начавшееся очень рано в личностном искусстве классового общества, постепенно вытесняет необходимость в подчинении всего творчества какому-нибудь одному великому стилю. Это мы видим в реализме. Реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве. Он возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными «эстетическими кодами». Об этом я писал неоднократно. Поверх чередования пар стилей в искусстве происходит общее его развитие, которое связано с ростом эстети-

ческой восприимчивости и эстетической свободы, но определяет-ся общим развитием человеческого общества.

Вместе с ростом общественно-эстетического сознания присущая всему художественному творчеству условность из прямолинейной и примитивной и отчасти внеэстетической становится все более и более сублимированной и эстетически совершенной. Условность не снижается, а становится более органичной и менее заметной.

Реализм не равнозначен с остальными великими стилями. В нем резко сказываются писательские индивидуальности и поиски новизны. В пределах реализма существует резко выраженное разнообразие отдельных индивидуальных стилей, да и сам реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили. Поэтому он не развивает нового и единого вторичного стиля.

Появление реализма закономерно венчает собой движение смен великих стилей, но вопрос о реализме требовал бы особого освещения, и в данном разделе мы не можем на нем останавливаться.

Применение термина «барокко» к литературе

Не так уж важно этимологическое значение термина «барокко»: происходит ли это название от названия жемчужины неправильной формы или от номенклатурного обозначения одного из схоластических силлогизмов, хотя последнее считается сейчас почти несомненным¹. Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен не представителями этого стиля, а их противниками — классицистами в XVIII в. Классицисты, считавшие себя представителями «большого вкуса», резко осуждали предшествующее искусство как варварское, грубое, безвкусное, схоластическое, средневековое. Все это и было отражено в термине «барокко». Это обстоятельство ни в коем случае не следует сбрасывать со счетов, так как в последнее время участились попытки, восхваляя барокко и расширяя это понятие на все явления эпохи, присоединять к нему либо отдельные произведения классицизма и отдельных его представителей, либо весь классицизм в целом.

Существует довольно много возражений против применения термина «барокко» к литературе. Среди советских литературоведов против применения этого термина возражал П. Н. Берков². Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов³. И надо признать, что основания для та-

¹ См. обзор литературы о происхождении этого термина в книге: Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven; London, 1963. P. 69 etc. (и дополнительно — p. 115 и след.).

² Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 83—84.

³ См. об этом: Wellek R. Concepts of Criticism. P. 83—84, 118—119.

кого рода отказа серьезны: все существующие определения барокко крайне негочны и позволяют подводить под это понятие не только барокко, но и другие литературные течения — в том числе даже классицизм и его подразделения — или целиком отождествлять барокко со всеми явлениями эпохи его развития.

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только к истории архитектуры, стал применяться и к другим искусствам. Уже в XVIII в. термин «барокко» был применен к музыке, затем в XIX в. — к скульптуре и живописи. Именно этим распространением и расширением понятия «барокко» было с неизбежностью предугадано его применение и к литературе. Общие стилистические признаки, выделенные в архитектуре, оказалось возможным применить к литературным явлениям XVII в., не имевшим до того объединяющего стилистического определения.

Несомненная общность в развитии отдельных искусств обусловлена тем, что все искусства подчинены единым социально-экономическим силам. Создание единой для всех искусств стилистической терминологии и, в частности, общих названий для отдельных стилей полезно тем, что оно позволяет более решительно, чем это делалось до сих пор, объединять наблюдения над различными искусствами и выявлять законы их развития¹.

«Барокко» оказалось в литературоведении удобным термином не только для того, чтобы установить общность в развитии литературы и других искусств, но и для того, чтобы в самом литературоведении обобщить такие явления, как гонгоризм, культеранизм, концептизм, маринизм, «bizante» и «grécieux», «вторая силезская школа», метафизическая поэзия и поэзия «кавалеров» и т. д. С появлением термина «барокко» все эти явления были объединены как явления одного порядка. Однако, забегаая вперед, скажем, что термин «барокко» имеет смысл только до той поры, пока это понятие не расширяется до бесконечности и не пытается объединить взаимоисключающие стилистические признаки.

К литературе термин «барокко» применил впервые Г. Вёльфлин в своей знаменитой книге «Ренессанс и барокко», вышедшей первым изданием в 1888 г.² Идеи Вёльфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистского толка. Вёльфлин предпо-

¹ Отмечу, впрочем, что конкретные наблюдения над общностью в развитии литературы и других искусств (библиография по этому вопросу весьма обширна) тормозятся тем, что исследователь должен обладать для этого огромной эрудицией в различных областях. Интересные конкретные наблюдения имеются в работах В. Сайфера, особенно в кн.: Syher W. Renaissance. Rococo to Cubism in Art and Literature. New York, 1960. Отдельные недостатки в конкретных наблюдениях В. Сайфера отмечены в статье: Goff Penrith. The Limits of Syfer's Theory of Style // Golloquia Germanica. 1967. I. P. 111—117.

² Wölfflin H. Renaissance und Barock. 1888. S. 83—85. Особенное значение также имела книга Г. Вёльфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», где барокко и ренессанс противопоставлены друг другу.

ложил, что различие «Неистового Роланда» Ариосто и тассовского «Освобожденного Иерусалима» — это различия стилей ренессанса и барокко. В сущности, увлечение барокко и применение этого термина к литературе идет именно от Г. Вёльфлина, хотя автор обстоятельного обзора литературы о барокко Р. Веллек и указал, что еще до Г. Вёльфлина термин «барокко» в отношении литературы в 1878 г. применил Ницше в своем сочинении «*Menschliches. Allzumenschliches*», где он говорит о барочном стиле греческого дифирамба и о барочном периоде в греческом красноречии¹.

Г. Вёльфлин видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков. При этом Г. Вёльфлин извлекает свои формальные признаки барокко из очень немногих категорий, которые он применяет в анализе любого стиля. Основные понятия истории искусства, которыми оперирует Г. Вёльфлин в определении стилей: линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность². Исходя отсюда, Г. Вёльфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

Впоследствии число признаков стиля барокко резко умножилось, и все-таки понятие «барокко» не стало от этого яснее. Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью. Многие из них встречаются в любом из указанных нами выше «вторичных» стилей. Каждый из признаков барокко в литературе мы можем встретить и в предшествующей истории литературы, и иногда в значительных скоплениях. Особенно много «бароккизмов» в готике, к которой барокко фактически кое в чем и возвращалось. Отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы. Специфический метафоризм в форме концептизма³, аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вёльфлиновском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

¹ Wellek R. *Concepts of Criticism*. P. 116. Указание А. А. Морозова, что термин «барокко» впервые применил к литературе «польский историк и филолог Эдвард Порембович в своей монографии, посвященной поэту Анджею Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году» (см.: Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века // Рус. лит. 1962. № 3. С. 5), следовательно, ошибочно.

² Вёльфлин Генрих. *Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. М.; Л., 1930.

³ Теорию концептизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасьян. Под концептизмом разумются сложные образные концепции, при которых все произведение превращается в одну распространенную метафору. Но еще до создания теории концептизма в ораторской прозе построение произведения на одной метафоре или на одном образе было широко распространено в эллинистический период, откуда перешло и в средневековую литературу (в частности, ему не чужда была и литература Древней Руси).

Неопределенность термина «барокко» в значительной мере зависит от моды на барокко, которая, впрочем, имеет свои основания. Для того чтобы объяснить эту моду, нам следует вернуться к тому, что мы уже сказали раньше об обращении стилей к прошлому: стилей первичных к первичным же, стилей вторичных к вторичным.

В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX в. — экспрессионизмом 20-х годов¹, сюрреализмом в последующее время и т. д. В этом отношении обильный материал представляет монография ученика Курциуса — Густава-Рене Хоке «Мир как лабиринт. Манера и мания в европейском искусстве»². Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь во множестве.

Можем ли мы считать, однако, что интерес к барокко у современных искусствоведов равняется интересу к любым формам декаданса и маньеризма? Упрощений здесь не должно быть. И с этой точки зрения совершенно не прав словацкий литературовед Я. Мишианик, который видит в барокко эпоху «иррационально-клерикально-космополитического характера» и отмечает, что интерес к барокко не случайно повысился в период усиливающейся фашизации и подавления свободы³ 30-х годов XX в.

Несомненно одно: мода на барокко, заставившая исследователей чрезмерно расширять это понятие, вводя в барокко несвойственные ему признаки, подчиняя ему все новые и новые течения, произведения и авторов, отождествлять барокко со всей эпохой, когда оно процветало, до крайности обесцветила представления об этом стиле. Термин «барокко» лишился конкретного наполнения и стал просто похвалой. В результате А. Боас с полным основанием мог говорить об угрожающей широте и крайней неудовлетворительности термина «барокко»⁴.

Более успешными, чем попытки определить признаки барокко, были, с моей точки зрения, описания его типических тем и мотив-

¹ Об этом пишет Р. Веллек (Wellek R. Concepts of Criticism. P. 76): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом: с его буйным, напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны». (Перевод мой. — Д. Л.)

² Hocke Gustav-René. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957. Г. Хоке как ученик Э.-Р. Курциуса отрицает термин «барокко» и пользуется только термином «маньеризм» в специфическом для Курциуса понимании этого термина — как в отношении барокко, так и в отношении европейского декаданса XX в. Вторая, более поздняя работа Г.-Р. Хоке — «Manierismus in der Literatur» (Hamburg, 1959), к сожалению, известна мне только по названию.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

⁴ Boase Alan. Étude sur les poésies de Jean Sponde // Sponde. Poésie. Genève, 1949. P. 137.

вов. И в этом отношении выделяются работы Ж. Руссэ. Книга Ж. Руссэ, посвященная литературе века барокко во Франции¹, имеет подзаголовок «Цирцея и павлин», в которых он видит символы двух наиболее характерных мотивов литературного барокко — непостоянства и декоративности. Блестяще написанная, книга Ж. Руссэ открыла совершенно новый подход к барокко, преодолев формалистичность вёльфлиновского определения барокко и приблизившись к пониманию барокко как содержательного стиля и подчиненного определенному стилю содержания. На основе своего определения тем, мотивов и образов барокко Ж. Руссэ создал антологию французской поэзии барокко. Сам он применил этот подход к драматическому театру², балету и отчасти живописи. Подход Ж. Руссэ открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства³.

Мотивы и темы дают как будто бы более надежные признаки литературного барокко, но и эти признаки не могут быть строго определены, пока не очерчен весь круг памятников, входящих в барокко. Здесь исследование литературного барокко создает замкнутую цель рассмотрения: чтобы определить все темы и мотивы, необходимо ясно представлять себе весь круг памятников барокко, а чтобы знать весь круг памятников барокко, надо знать те признаки, по которым этот круг памятников мог бы быть выделен.

Выход только один. Понятие «барокко» комплексное. Нельзя исходить только из стилистических, формальных или тематических признаков. Необходимо изучить идейные функции этих признаков в данной исторической обстановке. Стиль — это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства. Все «признаки» стиля получают свое истинное значение только в связи с тем этапом развития, на котором находится данный стиль. Отдельные признаки барокко мы можем найти до барокко в готике, после барокко — в романтизме, но свое истинное, «барочное» звучание эти признаки приобретают только в совокупности и на историческом этапе развития искусства между ренессансом и классицизмом (маньеризм, который предшествует барокко, я отношу к поздней стадии ренессанса). В историко-культурном плане барокко — это стиль, который приходит на смену ренессансу и сам сменяется классицизмом. Историческое положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не

¹ Rousset Jean. La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon. Paris, 1954. См. также: Anthologie de la Poésie Baroque Française. Textes choisis et présentés par J. Rousset. V. I—II. Paris, 1961.

² О барочной эмблематике в драме см. также книгу: Schöne A. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

³ См.: Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I—II. Budapest, 1956.

менее важны, чем его формальные признаки. Понятие «барокко» — не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое. И еще одно. Нельзя все явления той или иной эпохи объединять понятием «стиля эпохи». Нельзя также видеть в барокко эпоху, подменять определение барокко простым обозначением хронологических границ. Это означало бы, что под понятие одного стиля мы подвели бы совершенно разнородные явления, ибо каждая эпоха противоречива, включает противоположные явления, а границы эпохи никогда не могут быть определены точно. Объединять все и вся как типические явления «стиля эпохи» — значит лишить характеристику стиля единства и сделать ее в высшей степени неопределенной и невыразительной.

Барокко — «стиль эпохи»?

В самом деле, что принадлежит барокко в конце XVI, в XVII и в первой половине XVIII в.? Прежде всего отметим, что попытки последнего времени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства — в науке, философии, богословии, бытовой стороне жизни, человеческой психологии и пр. — в отношении барокко терпят несомненную неудачу. Если в отношении ренессанса мы можем говорить о науке ренессанса, о гуманистах как о людях ренессанса, о философии ренессанса и ренессансной политической мысли, то увидеть в барокко аналогичную широту можно лишь с большими натяжками, настолько большими, что понятие «барокко» может вообще перестать существовать как нечто определенное.

Что такое, например, «человек барокко»? Уверяют, что это Дон Жуан как тип человека, вечно метущегося, изменчивого и изменяющего, ищущего и не находящего свой идеал женщины, противопоставляемого «человеку из камня» — командору. Но такое истолкование образа Дон Жуана свойственно не только XVII в., но в известной мере и Пушкину. Что такое «дух барокко», если под этот феномен подводить и астрономические, и географические открытия XVII в., классицизм и маньеризм, всех ученых и всех разнородных философов XVII в.?

Между тем как «стиль эпохи» рассматривают барокко Д. Чижевский, А. Андьал¹ и многие другие.

Я бы возражал против применения ко всем великим стилям названия «стиль эпохи». Действительно, в каждой из пар стилей только первичный очень часто является «стилем эпохи». Первичный стиль властно подчиняет себе все искусства и все формы культуры, не оставляя места для других стилей. Так было, например, в эпоху расцвета романского стиля, но на переходах от мест-

¹ См.: Čiževsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952; Angyal A. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.

ных стилей к романскому стилю и от романского стиля к готике даже этот первичный — романский стиль не являлся «стилем эпохи». Все стороны культурной жизни захватывал собой Ренессанс¹. Однако ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой же степени, как романский стиль или ренессанс, с определенной идеологией. Они не принадлежали эпохе подъема. Они сами совмещали в себе (в разное время и в разных странах различно) различные идеологии, а поэтому могли существовать рядом и одновременно с другими стилевыми течениями.

Готика не подчинила себе всех явлений эпохи и даже не заняла господствующего положения в ряде стран, как например в Италии.

Для барокко типично совмещение с классицизмом во Франции и Англии, с реалистическими формами искусства в Голландии. Так же точно вторичный стиль — романтизм — никогда не оказывался господствующим течением в России.

Совершенно правы советские искусствоведы, авторы «Всеобщей истории искусств», когда утверждают: «Исходя из чисто формальных либо субъективистских категорий, многие из зарубежных ученых объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного стиля — стиля барокко. В данном случае признаки одной из развивавшихся в этот период стилевых систем произвольно распространяются на искусство 17 в. в целом. Такая оценка, по существу упрощая общую картину развития искусства в эту эпоху, нивелирует конкретные идейно-образные особенности различных художественных направлений, оставляет скрытой их взаимную борьбу»².

Так же точно безусловно прав М. В. Алпатов, когда пишет об искусстве столицы барокко — Риме: «Все искусство XVII века было по своим проявлениям очень многообразно, и поэтому определять его целиком как барокко вряд ли допустимо». Это вредно даже с той оговоркой, которую М. В. Алпатов делает в следующей фразе: «Но отдельные течения в искусстве XVII века были внутренне связаны с барокко, равно как и само итальянское барокко многими своими сторонами соприкасались с рядом других направлений искусства XVII века, которые имели в Риме своих представителей»³.

¹ Под Ренессансом обычно разумеют не только стиль, но эпоху, исторический период. Мы включаем в Ренессанс исторические события и культурные явления. Термин же «барокко» уже. Применить его как обозначение эпохи, допустим, XVII—начала XVIII в. невозможно. «Барокко» и «ренессанс» — термины разного объема. Они неравноправны.

² Всеобщая история искусств. Т. IV. Искусство 17—18 веков. Под общей ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберг. М., 1963. С. 14. (Введение — Е. И. Ротенберг.)

³ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 156.

Барокко не охватывает и всех литературных явлений XVII в. Такой точки зрения придерживались П. Н. Берков¹ и П. Кирхнер². Так думал и А. И. Белецкий³.

И. Н. Голенищев-Кутузов совершенно правильно отмечает, что «XVII век для Западной Европы нельзя охватить одним термином „барокко“ правильнее было бы принять термины „барокко“ и „классицизм“»⁴. Действительно, к барокко не относится прежде всего французский классицизм XVII в., объявить который разновидностью барокко невозможно не только потому, что его стилиобразующие принципы прямо противоположны барокко, но и потому еще, что между представителями классицизма и барокко шла постоянная борьба и открытая полемика. В самом деле, принадлежность к барокко итальянского поэта Джанбаттиста Марини, жившего во Франции и ставшего здесь главным представителем прециозной литературы, не вызывает никаких сомнений. Но классицизм XVII в. во Франции постоянно боролся с прециозной литературой и принципами маринизма. Эстетические принципы Буало и Расина явно противоположны барокко⁵. Не случайно отдельные исследователи французской литературы XVII в. считают ее наиболее характерной чертой именно борьбу между классицизмом и барокко⁶.

Весь английский XVII век относил к литературе барокко Пауль Мейсснер⁷. Но в английской литературе XVII в. были не только поэты-метафизики, как Джон Донн и его последователи — Герберт, Крэшо, Воген, а также придворная поэзия «кавалеров» во главе с Джоном Секлингом и отдельные писатели, чью принадлежность к барокко можно частично или полностью признавать. Нельзя забывать, что Мильтон был главным противником и метафизической школы английской поэзии, и поэзии «кавалеров». Конечно, это не означает, что в его творчестве в силу этого полностью отсутствуют черты барокко, однако элементы классицизма в его произведениях, не исключая «Самсона-борца», не менее

¹ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 83--84.

² См.: Kirchner P. Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts // Zeitschrift für Slavistik. 1968, Bd XIII. H. 3. S. 329 ff.

³ См.: Белецкий Александр. Зібрання праць: У п'яти томах. Т. 2. Київ, 1965. С. 62.

⁴ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 76.

⁵ Р. Монтано считает французский классицизм XVII в. принадлежащим барокко, но для этого ему приходится исказить особенности стиля Расина. Он приписывает его произведениям барочную погоню за эффектами, способность попирать правдоподобие, крайнюю эмоциональность и т. д. (Montano Rocco. Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque // Colloquia Germanica. 1967, I. P. 64).

⁶ См.: Reynold M. Le XVII-e siècle: le Classique et la Baroque. Montreal, 1944.

⁷ См.: Meissner Paul. Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. München, 1934.

ясны. Признать Мильтона представителем барокко можно только с большими оговорками.

Но самый спорный вопрос о возможности отнесения к стилю барокко английских писателей конца XVI—XVII в. — это вопрос о барочности Шекспира. Энтузиасты барокко пытались объявить Шекспира писателем барокко. На основании анализа «архитектоники» пьес Шекспира утверждал его принадлежность к барокко Оскар Вальцель¹. По чисто формальным, внешним признакам относил Шекспира к барокко и Вильгельм Михелс². Можно упомянуть также Макса Дейчбейна, доказывавшего принадлежность «Макбета» к барокко на основании «эллипсоидности» построения этой драмы³. Макс Вольф предположил, что только часть ранних произведений Шекспира принадлежит к барокко: «Венера и Адонис» и «Лукреция»⁴. Рой Даниэлз, напротив, относит к барокко позднего Шекспира⁵.

Некоторые черты барокко в Шекспире несомненно могут быть обнаружены. К ним, может быть, следует отнести все элементы эвфуизма, хорошо изученные в его творчестве⁶. Не стоит забывать, что Вольтер называл Шекспира «шьяным дикарем» как раз за те свойства его творчества, которые можно назвать барочными: смесь возвышенного и вульгарного, ужасного и комического, соединение разнородных стилей и пр. Однако ни одному исследователю не удавалось еще зачислить Шекспира в представители барокко на основании полного анализа всего его творчества.

В самом деле, черты эвфуизма в стиле Шекспира, сочетание возвышенного и вульгарного, ужасного и комического и т. д. — это слишком мелкие черты, которые не могут решить вопроса об отношении Шекспира к барокко.

Лучшее, что написано об отношении Шекспира к барокко, принадлежит крупнейшему советскому литературоведу — А. А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью «Шекспир, Ренессанс и барокко»⁷.

¹ Walzel O. Shakespears dramatische Baukunst // Jahrbuch der Shakespeare-gesellschaft. 1916, 52. S. 3—35. См. перевод в сборнике: Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 36—69.

² См.: Michels W. Barockstil in Shakespeare und Calderon // Revue Hispanique. 1929, 85. P. 370—458.

³ См.: Deutschbein Max. Shakespeares «Macbeth» als Drama des Barock. Leipzig [6. т.] (1936 или 1937). S. 26—28.

⁴ См.: Wolff M. Shakespeare als Künstler des Barocks // Internationale Monatsschrift. 1917, 11. S. 995—1021.

⁵ См.: Daniels Roy. Baroque Form in English Literature // University of Toronto Quarterly. 1945, 14. P. 392—408.

⁶ Впрочем, эвфуизм, особенно сильно сказавшийся в раннем творчестве Шекспира, можно относить не к барокко, а к маньеризму (если только при этом отделять маньеризм от барокко).

⁷ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 181—206.

А. А. Смирнов показал отношение Шекспира второго периода к барокко. Он показал не принадлежность Шекспира к барокко, а принадлежность барокко к Шекспиру! Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим целям. Мировоззренческие и стилеобразующие элементы барокко Шекспир вводит в свою идейную и художественную систему. По сути дела Шекспир остается гуманистом ренессансного мировоззрения, но во второй период своего творчества его гуманизм осложняется тем, что он преодолевает барочную трагичность, барочную усложненность, вкладывает в отдельные элементы формы барокко новое глубочайшее содержание.

Вывод, который необходимо сделать из статьи А. А. Смирнова, следующий. Бесплезно стремиться обеднить творчество гениального художника, подчиняя его определенному стилю или определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем. Это не пустая похвала гению. Это выяснение чисто «деловых», творческих отношений, в которые вступает гениальный художник и великий стиль.

Так же точно, как Шекспир, такие художники, как Веласкес и Рембрандт, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и другие, принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко¹.

Но если даже, оставив в стороне все принципиальные различия в отдельных стилях XVII в. и признав их несущественными, мы присоединим в XVII в. к барокко все и вся, то что мы этим выиграем или объясним? Явления барокко и так в достаточной мере пестры и разнообразны: маринизм в Италии и во Франции, гонгоризм в Испании, «вторая силезская школа» в Германии, метафизическая школа и «кавалеры» в Англии, сарматизм в Польше, иллиризм на Балканах, «колониальное барокко» в Новом Свете и т. д. Все эти школы разнообразны не только по названиям, но и по существу. Если при этом к барокко присоединить и противоположные, борющиеся с этим течения, то признаки барокко окончательно исчезнут.

Между тем мы должны считаться с несомненным фактом, что разные страны в различной степени откликнулись на барокко. Классические страны барокко — это Италия и Испания. В остальных странах дело обстояло по-разному. Если Фландрия во главе с Рубенсом, Ван Дейком, Иордансом, Броувером была в XVII в. типичной предвестницей барокко, то того же нельзя сказать о Голландии, где Франс Хальс, Рембрандт и Якоб ван Рейсдааль были в целом далеки от барокко². Не случайно, что ряд ис-

¹ Ср. помимо отмеченной статьи А. А. Смирнова: Montano Rocco. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*. P. 54.

² Забегая несколько вперед, в область проблемы идеологических основ барокко, отметим, что различие в отношении к барокко между этими двумя сосед-

искусствоведов (как например Боден и Хаманн) целиком исключают Рембрандта из стиля барокко.

Сомнительна также принадлежность к барокко ряда художников во Франции, чьи связи с классицизмом очевидны. В зодчестве Франции невозможно признать представителями барокко Монсарра и Ленотра. Даже в «классической» стране барокко — Испании — лишь с ограничениями можно согласиться с принадлежностью к барокко Веласкеса (эти ограничения сходны с теми, с которыми мы имеем дело в творчестве Шекспира).

И вот что важно: барокко охватывало своим влиянием только некоторые жанры. В живописи — это по преимуществу монументальные декоративные росписи, композиции плафонов, парадные портреты и алтарные картины. Жанровые же картины (как, например, голландские бытовые картины), пейзажные сюжеты были меньше подчинены барокко. И это также свидетельствует против того, чтобы признавать барокко всеохватывающим и все подчиняющим себе «стилем эпохи».

Итак, нельзя отождествлять стиль с эпохой. Разные страны по-разному подчиняются великому стилю, разные классы различно им захватываются, разные жанры то больше, то меньше втягиваются в сферу действия барокко, и даже творчество отдельных художников демонстрирует лишь частичную причастность их к великому стилю.

Конец XVI и весь XVII в. не подчинен барокко, а находится в состоянии борьбы с ним. Стиль — до известной степени нивелировка, это «судьба», которая пытается сковать искусство своего времени и лишить эпоху ее индивидуальностей. И только средний художник целиком подчиняется требованиям стиля. Так, по-видимому, происходит во все эпохи и при всех стилях.

Барокко нельзя отождествлять со всеми явлениями XVII в. и полностью подчинять ему все индивидуальности крупных художников своего времени.

Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII в. повисает в воздухе¹:

Социально-идеологическая обусловленность барокко

Стиль в широком искусствоведческом его понимании, а особенно великий стиль нельзя точно прикреплять к определенной идеологии и закреплять за ней. Стиль — это форма форм, общая форма для многих отдельных форм. Он относительно более свобо-

ными странами легко может быть объяснено следующим: Голландия была страной буржуазной и протестантской, в южных же Нидерландах революция не имела успеха и здесь активизировался католицизм, а с ним вместе и барокко.

¹ Такого рода призыв см. в статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» // Вопросы литературы. 1969. № 12. С. 113.

ден от содержания, чем конкретная форма конкретного произведения. Поэтому общий стиль может охватывать произведения с различным содержанием. Однако...

Однако возникновение, формирование стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. «Производство» стиля принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам по преимуществу прогрессивным. Это в первую очередь относится к первичным стилям: романскому, ренессансу, классицизму, реализму. Первичные стили возникают под влиянием крупных социальных перемен и первоначально отражают прогрессивные идеологии новых социальных условий. Но, сформировавшись, стиль может оформлять произведения с другим содержанием, «переселяться» в другую среду, в другую страну с иным раскладом социальных сил.

Вот почему первичный стиль, рождаясь под непосредственным воздействием новых социальных сил, совсем не похож на предшествующий — вторичный. Он снова «внезапно» прост и ясен, «идеологичен» и активен.

Несколько иначе обстоит дело со вторичными стилями, такими как готический, барокко, романтизм. Их появление связано не только с новым содержанием, но и с формализацией предшествующего, первичного стиля, с его усложнением, с его распадом, с его некоторым отрывом от содержания, с углублением декоративности, с рождением беспредметности, элементы которой имеются в каждом вторичном стиле. Характерен для вторичных стилей и известный отрыв от действительности, интерес к потусторонним явлениям, иррационализм. Однако...

Однако и в данном случае при своем появлении вторичный стиль также связан с определенной социальной средой (хотя не обязательно прогрессивной) и определенным идейным содержанием, может быть, только менее четко, чем первичный стиль. И формализация вторичного стиля происходит несколько быстрее, чем стиля первичного. Так было и с барокко.

Я не собираюсь говорить что-то новое относительно общественной мотивированности стиля барокко. Давно отмечена его связь с контрреформацией и реакцией феодализма. В последнее время, однако, в исследовательской литературе принято подчеркивать свободу барокко от контрреформации. Подчеркивается наличие барокко в протестантских странах и его связь с прогрессивной идеологией. Однако поправка эта должна касаться лишь сформировавшегося стиля барокко, его зрелого и позднего этапов, а не его возникновения.

Появление барокко, несомненно, относится к эпохе, которую К. Маркс называл эпохой «первоначального накопления». Оно связано и с теми социальными и экономическими потрясениями, которые были вызваны открытием Америки. Однако отсюда со-

вершенно не следует делать выводы о прогрессивном характере сил, выдвинувших барокко¹.

В самом деле, нельзя забывать, что именно «революция мирового рынка» в результате открытия Америки и морского пути в Индию породила не «кризис феодализма», а, напротив, феодальную реакцию.

Испания и Италия становятся классическими странами контрреформации, и именно в них зреет и развивается стиль барокко. Возникает иезуитский орден, покровительствующий барокко. Иезуитские храмы — наиболее типичные представители архитектуры барокко. Покровителями искусства барокко выступают папы (Сикст V и Урбан VIII) и кардиналы (Сципион Боргезе).

Поражение крестьянского движения в XVI в. и Тридцатилетняя война создали благоприятные условия для развития барокко в Германии и Австрии. Эпоха барокко была эпохой борьбы с ренессансными достижениями, наступления церкви, Габсбургской монархии, свирепств иезуитской цензуры. Это было время, когда Джордано Бруно сжигают на костре, Томмазо Кампанеллу приговаривают к пожизненному заключению, Галилея подвергают преследованиям и заставляют отречься от учения Коперника. Ни один из названных представителей прогрессивной мысли не был сторонником стиля барокко в собственных литературных сочинениях. В «Рассуждении о поэме Тассо» Галилей критикует одного из первых представителей стиля барокко — Тассо и отдает предпочтение Ариосто. Он выступает против принципов барокко и маньеризма².

Вот как подводит итоги историческим характеристикам эпохи появления барокко А. А. Смирнов: «В Германии в 1535 году происходит разгром анабаптистов (наиболее революционное течение в Реформации), но уже раньше Лютер бросается в объятия князей, отражая этим испуг дворянства и буржуазии перед крестьянской, народной революцией. Во Франции в середине 30-х годов XVI века наблюдается резкий поворот вправо в королевской политике, то есть в политике господствующих классов... В Италии также с 30-х годов мы наблюдаем аналогичный сдвиг, являющийся отчасти отголоском событий и идейных веяний за Альпами, но еще в большей мере объяснимый местными итальянскими делами (завершение процесса замены купеческих республик в Северной Италии принципатами и образование нового феодализирующегося дворянства из недавней верхушки буржуазии, начало экономичес-

¹ Именно такого рода вывод делает А. А. Морозов (Проблема барокко в русской литературе. С. 16). В той же работе он называет эпоху барокко эпохой Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и пр., в патетических выражениях объединяя барокко со сделанными в XVI и XVII вв. открытиями и «дерзновенным полетом мысли в космос» (там же, с. 9).

² См.: Popofsky E. Galileo as a critic of the Arts. The Hague, 1954. Против принципов стиля барокко и маньеризма выступал также друг Галилея — Траяно Боккалини.

кого упадка в связи с перенесением главных торговых путей из Средиземного моря в Атлантический и Индийский океаны и т. д.). В Испании около того же времени, после того как Карл V последовательно сломил сначала крупных феодалов, а затем торгово-промышленные города, утверждается ультракатолический абсолютизм. К середине XVI века реакция достигает на континенте полной своей силы, находя выражение в целом ряде крайне типичных явлений: в 1540 году утверждается папою орден иезуитов (ставших, кстати сказать, самыми рьяными пропагандистами стиля барокко в искусстве); в 1541 году в Риме организуется верховная инквизиция (в Испании она существовала уже с 1477 года); с 1545 по 1563 год заседает Тридентский собор, пытающийся регламентировать все стороны общественной и частной жизни в духе строгого правоверия и охранительных тенденций; в 1559 году появляется одно из детищ этого собора — первый папский „Index librorum prohibitorum” („Список запрещенных книг”)»¹.

Чтобы отступить от этой исторической характеристики барокко, в которой А. А. Смирнов суммирует лишь то, что утверждают историки самых различных направлений и методов, необходимо перевернуть историческую науку!

Конечно, никто из теоретиков барокко в настоящее время полностью не отождествляет барокко во всех его границах с иезуитско-католической реакцией. Достаточно напомнить «буржуазное барокко» Голландии и Северной Германии, наличие отдельных представителей барокко в Англии и Скандинавии. Тем не менее в очень многих случаях невозможно отрицать наличие связи барокко с иезуитско-католической реакцией.

Я. Мишианик считает, что барокко было слабо представлено во Франции, Голландии и Англии именно потому, что в этих странах «общественные отношения непрерывно развивались в направлении создания новых форм капиталистического общественного устройства и для которых открытие Америки было стимулом расцвета»².

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Стилистика и поэтика барокко сложилась в период контрреформации, тогда из средневековых фолиантов была выгашена и подновлена идея о бренности вселенной, иллюзорности земной жизни»³.

А. А. Смирнов писал: «То, что можно назвать „классическим барокко” второй половины XVI и всего XVII века, то есть эпохи феодально-католической реакции, в идейном отношении означает отказ от жизнерадостности и оптимизма Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию смутных трагических переживаний, в мир таинственного и иррационального»⁴.

¹ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 188—189.

² См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 86.

³ Там же. С. 77.

⁴ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 187.

Барокко родилось как реакция на ренессанс и знаменовало собой частичное возвращение к средневековью. Это утверждали и классицисты, давшие этому стилю название, подчеркивающее его «варварство». Для барокко было характерно возвращение к средневековым формам искусства и к средневековым идеям. Эвфуизм представлял собой возвращение к некоторым стилистическим приемам средневековой латинской прозы. Консенитизм был представлен в ораторской прозе отцов церкви и развит в средние века. Чертами средневековья в барокко были мистицизм, аскетизм, сочетавшийся с натурализмом, пессимизм, страх смерти.

Барокко возобновило средневековые представления о суете сует всего сущего, о его призрачности и иллюзорности.

Ужасы и чувство смерти, характерные для барокко, были отмечены и для XV в.¹

Пессимизм, темы смерти если и не заполняли всего барокко, то были очень характерны для его ранней стадии. Черты крайнего пессимизма заметны в стиле архитектурных произведений Ф. Борромини. Наряду с гармоничными соотношениями Ф. Борромини ищет и дисгармоничные: какофонические разрывы, нарушения пропорций, борение масс, он разрушает плоскость стены, делая ее тогнутой, то вышуклой. Он ищет, недоволен, тяготеет материальным миром. Его здания «страдают», «мучаются», находятся в движении. Эта архитектура до предела эмоциональна.

Только безудержный оптимизм некоторых восторженных искусствоведов, привыкших отождествлять оптимизм со всем значительным, что есть в искусстве, мог бы увидеть в творчестве Борромини что-то жизнерадостное и веселое.

Чертами трагичности отмечено творчество Караваджо — не менее типичного представителя барокко в живописи, чем Борромини в архитектуре.

Некоторые литературоведы пытаются видеть в барокко новый, высший этап ренессанса. Они считают даже, что гуманизм барокко сложнее и изощреннее гуманизма ренессанса. Это очень далеко от действительности. Ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества². А

¹ См.: Mâle E. m. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1908. P. 375 sq. Ср. также труд голландского исследователя Хейзинги, во многом следующего за этой замечательной работой: Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. London, 1937. P. 129—135.

² В статье «Проблемы европейского барокко» А. А. Морозов пишет, что в литературе барокко «раскрывается пробуждение индивидуализма, личности (курсив мой. — Д. М.), не мирящейся с общей участью и не находящей спасительного утешения в религиозном учении» (с. 120). Но ведь о «пробуждении индивидуализма» свидетельствует уже Предренессанс, а об освобождении личности от религии — Ренессанс.

это всегда опасно для гуманизма. Для барокко характерна многофигурность скульптурных и живописных композиций, обилие действующих лиц в пьесах, в эпических поэмах. Во имя интересов множества католицизм оправдывает расправу с отдельной личностью. Появляется культ жестокости и силы. В живописи и в скульптуре распространяются необычные ракурсы, сцены мучений, мучительные положения тел. Фигуры часто обращены спиной к зрителю, опрокинуты, повержены, перегибаются, висят вверх ногами. Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью, не поднявшихся до сознательной жизни младенцев. Человек изображается охваченным одной страстью, одним чувством, которое поглощало в нем все его другие свойства.

Сходные черты мы видим в зодчестве. Для архитектуры барокко характерны напирать друг на друга отдельные элементы, «толпы» архитектурных деталей, их взаимопроникновение и взаимоисключение. Для деталей нет свободы; детали гибнут и поглощаются целым.

Хотя в барокко возрождаются некоторые античные мотивы, которых не знал или недостаточно ценил ренессанс, однако католическая поэзия вообще «использует античные символы охотнее, чем поэзия некатолическая»¹. Важны не античные мотивы и символы, а идеи, с которыми они сопряжены.

Ф. Волльман так характеризует это различие между гуманизмом и барокко: «Различие между гуманизмом и барокко в подходе к науке и искусству я усматриваю главным образом в отношении к мифу: гуманизм использует античные мифологические символы для постижения действительности, барокко же мифологизирует действительность, обрамляя ее — иногда во всем натурализме — мифологическими кулисами»².

Связь барокко с контрреформацией может быть установлена только для его начальной стадии.

¹ Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 309. В своем напегирике барокко А. А. Морозов опирается на мысль М. В. Алпатова о том, что «в XVII веке в античном наследии было раскрыто и оценено то, чего недосмотрело „Возрождение“» (Проблема барокко в русской литературе. С. 10). Но М. В. Алпатов не ограничивает свою характеристику барокко только этой мыслью. У него ясно подчеркнута связь происхождения барокко с католической реакцией, с контрреформацией.

² Wollman Fr. Slovanství v jazykové literární obvození u Slovan. Brno; Praha, 1958. S. 27. Попутно отмечу, что Ю. Кржижановский в своем коротком, но принципиально важном разделе о барочной аллегории (см.: Krzyżanowski J. Allegory in Romantic Movements // Poetycs. Poetika. Поэтика. Warszawa, 1961. S. 356—357) отмечает средневековый и религиозный характер аллегорий в барокко.

Ф. Волльман совершенно прав, когда пишет: «В складывающемся представлении о барокко как о культурно-историческом явлении имеются в виду прежде всего формальные моменты при разнообразии идеологических устремлений и материала»¹.

Барокко вообще не создало крупных идеологических деклараций, какие были созданы гуманистами. Барокко ограничилось стилистическими теориями. Если некоторые теоретики барокко и относят к этому течению представителей философии, то не за их высказывания, а за «стиль» их философии, не за существо взглядов, а за их характер. Попытки присоединить французский классицизм XVII в. к стилю барокко, объявить классицизм лишь разновидностью барокко лишены каких-либо оснований. Французский классицизм как по своей стилистической природе, так и в своем теоретическом выражении — прямая противоположность барокко. Это не только различные стили, это стили различного исторического положения и значения: барокко принадлежит к типу вторичного стиля, классицизм — первичного.

Один из типических представителей зрелого классицизма — Буало. Поэтическая теория Буало осуждает как раз все то, что характерно для барокко. Он требует ясности, простоты, четких жанровых различий, логичности, архитектоничности, разделения «высокого» и «низкого» и осуждает гротеск. Мишенью его возражений являются все те черты, которые приписываются сейчас именно барокко². Если бы в его время существовали понятия «от-

¹ Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература. С. 310.

² Нельзя согласиться с утверждением А. А. Морозова, что, «развиваясь под знаком риторического рационализма, искусство барокко постепенно секуляризируется и на более позднем этапе не только уживается, но и сливается с картезианством» (Проблемы европейского барокко. С. 119). Оставляя на совести автора парадоксальное понятие «риторического рационализма», никак нельзя согласиться с тем, что философия Декарта «уживается» или сливается с искусством барокко. Характеризуя «рационализм» барокко, А. А. Морозов приводит в пользу его и то, что «поэтическая метафора барокко образуется согласно правилам схоластической логики с помощью причудливых силлогизмов» (там же, с. 115; это в XVII-го веке!), и то, что барокко создает «темный стиль» (там же, с. 116), и то, что «принцип метафоризации становится самодовлеющим» (там же), и даже то, что в барокко «смысл поэзии уже не в прямой связи суждений, а в ее обманчивом нарушении. Невозможное в простой логике становится возможным в поэзии» (там же). В произведениях Декарта мы находим прямые суждения об искусстве представителей барокко и классицизма. По этим высказываниям мы ясно можем судить о том, на чьей стороне Декарт. Декарт восхищался произведениями представителя классицизма — Жана Луи Бальзака. Вместе с тем он требует избегать в искусстве крайностей, запутанных, трудных и утомительных фигур, типичных для теории барокко кончетти. В музыке он осуждал как раз то, что было типично для музыки барокко, — фугу и контрапункт. Для Декарта характерен культ разума, противопоставленный чувственности, иррациональности и «беспорядку» барокко. В своем «Рассуждении о методе» (1637) Декарт выступает против вольностей в мышлении, он призывает

крытая форма» и «закрытая форма», то он, конечно, был бы за последнюю и против первой. Утверждая это, я не модернизирую его взгляды, я модернизирую только его терминологию, которой ему явно не хватало¹.

Если характерными чертами барокко следует считать иррационализм, декоративизм, стремление «удивлять» и поражать, то именно эти черты отвергались всеми великими умами XVI и XVII вв.

Позиция разума — это позиция Коперника и Галилея, Кеплера и Ньютона.

Философы часто выступали против отдельных характерных принципов барокко. Локк в «Опыте о человеческом разуме» подчеркивал, что «вся деланность и вычурность речи» (столь характерные именно для барокко) направлены лишь к тому, чтобы внушать людям неправильные понятия, разжигать страсти и т. д. Он выступает против фантазии декоративности.

Лейбниц и Бэкон ставили науку выше современного им искусства.

В своей «Новой Атлантиде» Бэкон в «Уставе Дома Соломона» запрещает всякую необычность, преувеличение и излишние украшения.

Барокко не имело на своей стороне рациональной философии. Средневековая схоластика, к которой обращалось барокко, не может быть отождествлена с рационализмом. Иррационализм барокко был скорее практикой, чем сознательным и принципиальным явлением. Теоретические суждения представителей барокко касаются только самого стиля. Представители поэзии барокко выдвигают формальные требования, но не идеологические.

Барокко явилось порождением контрреформации, было связано с новым обращением к готике, поддерживалось иезуитизмом, хотя эта реакция, породившая барокко, не была его идейной основой. Связь с реакцией католицизма и новым наступлением феодализма была у барокко только начальная. Она дала только первоначальный толчок развитию барокко.

Как известно, столицей барокко в Европе явился католический Рим. Барокко было также типично для католической Испании.

«делить трудности», ограничивать изучаемый предмет, определять и устанавливать абсолютное разделение всех видов и родов. Картезианский культ ясности, математических методов мышления соответствует идеалу порядка, законченности и связности в искусстве Рафина и Буало.

¹ Даже если не считать Буало теоретиком всего классицизма (см.: Обломевский Д. Французский классицизм. М., 1968. С. 270), а только одной поздней его части или некоторых черт классицизма, то и тогда полная противоположность его положений практике барокко достаточно показательна. Классицизм не только не может быть поглощен барокко, как бы велики ни были «аппетиты» последнего, но оба эти стиля находятся на прямо противоположных полюсах искусства.

Отсюда, из Италии и Испании, началось победное шествие барокко по Европе — шествие, поддерживаемое орденом иезуитов. Однако очень быстро барокко без каких-либо существенных стилистических изменений проникло в протестантские страны. Оно было не только в католической Фландрии, но и в протестантской Голландии. Оно проникло в Англию и скандинавские страны и даже за пределы христианского мира. Это доказывает, что барокко в своем зрелом состоянии не было тесно, «жестко» связано с какой-либо богословской или философской системой. Оно было в такой мере формализовано, что могло обслуживать различные идеологии, наполняться разнообразным содержанием. Это как раз один из признаков вторичного стиля.

Здесь я обращаю внимание на примечательные слова Рокко Монтано: «...мир барокко не пытался или не был способен создать органическое видение действительности. Чаще всего это было фрагментарное видение, внимание к бесконечным деталям мира, удовлетворявшееся чем-то вроде упражнения ума или целым рядом удивительных находок, небольшими набегами в сферу чувств и умственных спекуляций. Основные метафизические и религиозные концепции этого времени (времени барокко. — Д. Л.) оставались теми же, что и в ренессансе. Шекспир или Кальдерон, Бернини или Рембрандт не изменяли существенных идей предшествующего века. Вселенная была расширена астрономическими открытиями. Но художник по-прежнему был сосредоточен на этой же действительности»¹.

Произведения искусства барокко в любой области имели различное содержание. Они могли быть и очень значительными, и чисто формальными трюками. Но само барокко в его целом не было связано с определенным содержанием в такой мере, в какой был связан с определенной идеологией ренессанс.

Формализованный характер барокко способствовал еще одной его особенности — его способности переступать границы стран и народов. Это было очень важно для литературы. Во времена барокко обнаруживаются связи между литературой Италии, Испании и Франции, Испании и Англии и т. д. Усиливается деятельность переводчиков и развиваются личные связи, переезды поэтов из страны в страну.

Относительный отрыв стиля от породивших его идейных основ — это не только факт стиля, его саморазвития, но и факт падения общественного самосознания в той социальной среде, которая этот стиль вывинула. Переход стиля первичного во вторичный и дальнейшее саморазвитие вторичного стиля, его декаданс — это явления, свидетельствующие об одновременном декадансе породивших эти стилистические явления социальных предпосылок.

¹ Montano Rocco. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*. P. 61. (Перевод мой. — Д. Л.)

Первый, кто писал о русском барокко XVII в., был Л. В. Пумпянский¹. В его статье «Тредиаковский и немецкая школа разума» был впервые применен самый термин «барокко» в отношении русских литературных явлений конца XVII—начала XVIII в. (хотя этот термин Л. В. Пумпянский и употреблял с большой осторожностью) и установлены многие факты связей русской литературы с так называемой второй силезской школой — представительницей немецкого барокко.

Полнее всего русское барокко XVII в. было исследовано и охарактеризовано И. П. Ереминым². Наиболее широко применяется термин «барокко» к русской литературе XVII в. венгерским ученым А. Андьялом³. Наконец, глубоко и теоретично был поставлен вопрос о барокко в России XVII в. чешской исследовательницей древней русской литературы С. Матхаузеровой⁴.

Я не буду сейчас рассматривать все высказанные взгляды и наблюдения. Обращусь прямо к изложению своей точки зрения. Я не пытался выше охватить всей сложности проблемы барокко, но излагал из своих взглядов только то, что имеет непосредственное отношение к решению вопроса о его русском варианте.

Прежде всего отмечу, что если мы не можем отождествлять европейское барокко с эпохой, то тем более не можем этого делать в отношении русского барокко и второй половины XVII в. в России.

Никто из авторов солидных работ о русском и восточноевропейском барокко XVII в. не отождествляет русское барокко с эпохой целиком. Каждый из исследователей русского барокко XVII в. отмечал, что барокко было только одним из явлений второй половины XVII в.

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Если для Польши, Хорватии, Чехии XVII в. термин „барокко“ необходим, то для русской литературы этого периода он применим к отдельным церковным авторам, а для светской русской литературы XVIII в. его применение болсе чем сомнительно»⁵. Конечно, барокко в русской литературе представлено лишь отдельными авторами и отдельными переводами, но ни авторы эти, ни переводы не могут быть отнесены

¹ Пумпянский Л. В. Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. I. М.: Л., 1937 (о XVII веке — с. 166—167).

² Еремин И. П. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Т. VI. 1948. С. 125—163 (переиздано в кн.: Еремин И. П. Литература древней Руси. М.: Л., 1966); 2) Симеон Полоцкий — поэт и драматург // Полоцкий Симеон. Избр. соч. М.: Л., 1953. С. 223—260.

³ См.: Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

⁴ Mathauserová Světlá. Baroko v ruské literatuře XVII století // Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

⁵ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 79.

целиком к церковной литературе, — скорее к придворной, а затем к школьной.

Вовсе не относит все русские литературные явления XVII в. к барокко и Г. Грассгоф. В статье «К вопросу о барокко в русской литературе» Г. Грассгоф отказывается видеть барокко в «Повести об Азовском осадном сидении» и в «Житии» Аввакума¹.

Увидеть признаки барокко во всех литературных явлениях второй половины XVII в. в России стремился А. Андьял². Это связано с его точкой зрения на барокко как на течение, охватывающее все проявления человеческого духа в XVII в. А. Андьял говорит о «барочном гуманизме» вообще, относя сюда и писателей, и публицистов, и ученых — Гундулича, Коменского, Крижанича и др. А. Андьял первым попытался отнести к барокко творчество Аввакума. Однако попытку эту нельзя пока признать удачной, поскольку А. Андьял не привлек к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума. Многие из указанных А. Андьялом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей, древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени.

Каковы же особенности русского барокко XVII в. в целом, без деления его на отдельные искусства?

Если барокко определяется не только совокупностью формальных признаков, а по преимуществу своею историко-культурной ролью, своим положением между ренессансом и классицизмом, то это обстоятельство следует учитывать и при определении русского барокко, которое не имело предшествующей ему стадии ренессанса.

В самом деле, историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом чрезвычайно существенно. Если обязательность следования классицизма за барокко не всеми признается, а имеются даже точки зрения, согласно которым классицизм является частью барокко, то следование барокко за ренессансом в «нормальной» картине общеевропейского развития не вызывает сомнений у исследователей. Как мы видели, в России подлинного ренессанса не было. Были только отдельные элементы ренессанса, хорошо выявленные в исследованиях последнего времени. Раз так, то барокко по своей исторической роли было совсем иным, чем в других европейских странах, где стадия ренессанса была закономерной и где стиль ренессанса породил барокко органически. Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессанса и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило

¹ См.: Grasshoff H. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur // Zeitschrift für Slawistik. 1968, Bd. XIII.

² См. указанную выше его книгу «Die slawische Barockwelt».

их, укрепилось на этих традициях. Витиеватость стиля, «плетение словес», любовь к тератологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего существующего¹, хронографическая поучительность и многое другое — все это не «возродилось» в барокко, а явилось в нем продолжением своих местных традиций.

Переход барокко в Россию из Украины и Белоруссии был облегчен этим обстоятельством, но это же обстоятельство совершенно изменило историко-литературную роль барокко. Оно было кратко отмечено И. П. Ереминым. В ответах на вопросы к VI Международному съезду славистов И. П. Еремин писал: «Восточно-славянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К „барокко“ они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы»².

Не случайно И. П. Еремин называл барокко не «стилем эпохи», а всего лишь направлением. При этом мы можем отметить, что барокко взяло на себя в историческом плане многие из функций ренессанса. И опять-таки эта мысль была высказана И. П. Ереминым, хотя, может быть, и недостаточно четко. И. П. Еремин писал: «Направление это (барокко. — Д. Л.) ускорило здесь процесс становления „новой“ литературы, обогатило литературу новыми темами, сюжетами, способами художественного изображения, привило ей новые, ранее не известные жанры и виды художественного творчества — поэзию и драматургию»³. Это стиль помпезный и в известной мере официальный. Он был принят при дворе, распространялся в верхах общества. Изображение человека подчиняется в нем общим орнаментальным линиям сюжета. Он введен в строгие формы идейного и художественного замысла, нравоучения и просвещения, сообщения сведений о мире, о человеке. Стиль этот лишен внутренней свободы и подчинен логике развития литературного сюжета.

Симеон Полоцкий стремился воспроизвести в своих стихах различные понятия и представления. Он логизировал поэзию, сближал ее с наукой и облакал морализированием. Сборники его стихов напоминают обширные энциклопедические словари. Он сообщает читателю различные «сведения». Темы его стихов самые общие: «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, чародейство или — монах, невежда, клеветник, лев, «Альфонс король орагонский», «историограф Страбо», Семирамида, «морской разбойник Дионид реченный», «человек некий винопийца» и

¹ Интерес к теме смерти и суетности всего существующего характерен для средневековья и возрождается в XV в. См.: Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. P. 129—135; Mâle E. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. P. 357 sq.

² См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 84.

³ Там же. С. 84—85.

т. д. Симеон описывает различных зверей (реальных и мифических), птиц, гадов, рыб, деревья, травы, драгоценные и недорогоценные камни, предметы. Эти изображения орнаментальны. Стремление к описанию и рассказу доминирует над всем. В стихи включаются сюжеты исторические, житийные, апокрифические, мифологические, сказочные, басенные и пр. Орнаментальность достигает пределов возможного, изображение мельчится, дробится в узорчатых извивах сюжета.

Придворный характер поэзии Симеона Полоцкого сказался особенно сильно в таких его сборниках, как «Орел российский» (1676), «Гусли добродетельная» (1676) и некоторых других. Симеон стремится в форме приветствий, восхвалений, славословий, поздравлений представить Алексею Михайловичу, а затем и Федору Алексеевичу идеализированные свойства монарха, дидактически изобразить царя покровителем просвещения, стражем правопорядка, мудрым правителем и т. д.

При царевне Софье такими же придворными просветителями, стихотворцами в стиле барокко выступали Сильвестр Медведев (1641—1691) и Карион Истомин (середина XVII—первая четверть XVIII в.). Карион Истомин, например, призывал Софью в своих стихах «о учении промысл сотворити», открыть высшее учебное заведение, насаждать науки.

Стиль барокко как бы собирал и «коллекционировал» сюжеты и темы. Он был заинтересован в их разнообразии, замысловатости, но не в глубине изображения. Внутренняя жизнь человека интересовала писателя только в ее внешних проявлениях. Быт присутствует, но чистый и прибранный, по преимуществу богатый и узорчатый, «многопредметный», как бы лишенный признаков времени и национальности.

И все-таки действительность изображена в произведениях барокко более разносторонне, чем в предшествующих средневековых торжественных и официальных стилях. Человек живописуется в своих связях со средой и бытом, с другими людьми, вступает с ними в «ансамблевые группы». В отличие от человека в других официальных стилях, «человек барокко» соизмерим читателю, но некоторые достижения, уже накопленные перед тем в русской литературе, в этом стиле утрачены. Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невознаграждаемыми потерями, и эти потери особенно часты тогда, когда литература фронтально обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижение древней русской литературы и фольклора, была более глубокой и более значительной во многих отношениях, чем литература барокко.

С. Матхаузерова пишет, что «искусственная поэзия» XVII в. (то есть русское барокко) «возвратилась» к средневековым представ-

лениям о мире как о книге и в связи с этим развила жанр «азбуки», где буквы играют роль композиционного принципа¹. Но дело в том, что частичный «возврат» к средневековью был только в западноевропейском барокко. В русском же барокко, не знавшем стадии ренессанса, могло быть лишь продолжение и переосмысление средневековья. И действительно, если старые средневековые церковнославянские азбучные молитвы и азбуковники носили по преимуществу религиозный характер, то в XVII в. в демократической литературе и в «искусственной поэзии» появляются азбуки и стихи с алфавитным построением светского содержания. Барокко служило обмирщению литературы. Пример с азбуками как жанром это достаточно хорошо показывает. На этом примере ясно видно, что русское барокко не было возвращением к средневековью, напротив — отходом от средневековья. Оно послужило переходом от средневековья к новой литературе. И с этой точки зрения С. Матхаузерова права, когда утверждает, что в России барокко объясняет переход от средневековых стилей к классицизму и служит как бы звеном, соединяющим старую литературу с новой².

Тем обстоятельством, что барокко в России приняло на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер барокко. Последний, то есть просветительский характер барокко сыграл огромную роль в секуляризации литературы. О просветительском характере русского барокко писал опять-таки И. П. Еремин: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя — Симеона Полоцкого — „барокко“ приобрело отчетливо просветительский характер — в духе наступающей Петровской эпохи»³.

И вот здесь мы должны обратить внимание на еще одну отличительную особенность русского барокко: между русским барокко и русским классицизмом нет такой отчетливой грани, как в Западной Европе. Поэтому-то мы часто не знаем, отнести ли того или иного автора XVIII в. к барокко или классицизму. Это и понятно: русское барокко XVII в. в лице его крупнейших представителей было связано с абсолютизмом, носило «придворный» характер, а это как раз черта классицизма. Следовательно, русское барокко облегчало и в этом отношении переход от древней литературы к новой, имело «буферное» значение.

Однако следует ли вообще говорить о русском барокко, если основная историко-литературная роль этого стиля в России была совсем иная? И как могло барокко перейти в Россию, если здесь

¹ Mathauserová Světla. Umělá poezie v rusku 17 století // Acta Universitatis Carolinae: Philologica. 1967, 1—3. S. 169 n.

² VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. Прага, 1968. С. 218; Mathauserová Světla. Baroko v ruské literatuře. XVII století. S. 253 n.

³ См.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. С. 85.

была другая историко-литературная ситуация? Ответ на оба эти вопроса лежит в отличительных чертах позднего европейского барокко. Мы видели уже выше, что барокко постепенно освободилось от своей связи с католицизмом. Оно стало сильно формализованным стилем, способным обслуживать различные идеологические системы и способным переходить из страны в страну. Барокко ко второй половине XVII в. не знало национальных границ и способно было переступать социальные барьеры.

С барокко XVII в. было связано множество переводов с языка на язык, при этом переводов поэзии. Благодаря этим переводам образовывалась некая общая для всех европейских литератур единая стилистическая линия, единые стилистические увлечения.

Если барокко и нельзя назвать «стилем эпохи», то барокко было безусловно интернациональным стилем. Национальные отличия были не столь глубокими, чтобы прервать это единство и «интернациональность».

Межнациональные контакты играют в барокко очень большую роль. Это стиль, который, как мы уже указывали, был способен «переливаться» из одной социальной среды в другую, из одной страны в другую — особенно тогда, когда он стал близиться к своему закату. В этом было одно из проявлений слабости стиля, его «вторичности».

На эту черту барокко обратил внимание уже А. Бенуа. Он говорил о барокко так: это «та самая *формальная* система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где задолго до реформ Петра I ею была подорвана незыблемость древних устоев»¹.

Я думаю, нет никаких оснований отказываться от этого термина применительно к известным течениям в России XVII в.²

Было ли барокко в России XVII в. единым течением? С. Матхаузерова считает, что в России XVII в. было два барокко: «1) Отечественное, которое отрицает собой и проблематизирует старые формы, барокко деструктивное, создававшееся под сильным общественным давлением, и 2) барокко, заимствованное польско-украинским посредством, уже выработанное и сопровождаемое школьными поэтиками, барокко рационалистическое, направленное к маньеризму»³. С. Матхаузерова утверждает: «Древнее рус-

¹ Бенуа А. Выставка Греко (1937) // Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 281. (Курсив мой. — Д. Л.)

² Кстати, в аналогичной ситуации оказалось барокко в Турции в XVIII в. Турецкое барокко XVIII в. — один из очаровательнейших стилей в истории великого искусства Турции, и было бы интересно типологически сравнить турецкое барокко XVIII в. с русским XVII в.

³ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. С. 218. Ср. более подробно: Mathauserová Světlá. Baroko v ruské literatuře. XVII století. S. 253 n.

ское искусство кончается своим собственным „барокко“, и в этой переходной ситуации оно открывается влиянию готовых форм барокко», то есть барокко второго типа — принятого через польско-украинское посредство.

Таким образом, с точки зрения С. Матхаузеровой, существуют два как бы равноправных барокко: свое и чужое. Из этих двух — свое предшествует чужому. Но тут встает вопрос: если свое барокко достаточно развилось, то тем самым не могло быть нужды в чужом. С моей точки зрения, чужое пришло именно потому, что свое не развивалось и процесс был убыстрен с помощью чужого. Нужда в «чужом» возникает в результате «встречных течений».

Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Белобоцкого, через канты, через придворный театр, проповедь, сборники переводных повестей, через «литературные» сюжеты стенных росписей, через Печатный двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Титова и многое другое.

Если барокко второго типа — заимствованное через польско-украинское посредство — не вызывает сомнений в своей «барочности», хотя и с некоторыми ограничениями, о которых мы сказали выше, то о существовании барокко первого типа — отечественного — могут идти споры.

В самом деле, принадлежит ли Аввакум к барокко? Я не сомневаюсь в том, что творчество Аввакума типично для XVII в., и не только русского. В его произведениях выразился отчасти тот «трагический гуманизм», который А. А. Смирнов считал характерным для XVII в. Действительно, для русской литературы XVII в. типична монодрама личности: монодрама молодца «Повести о Горе Злочастии», монодрама протопопа Аввакума, монодрама Саввы Грудцына, монодрама Соломонии Бесноватой и т. д. Это в какой-то мере роднит эти произведения с трагическим гуманизмом Рембрандта. Но так ли типична эта черта именно для барокко? Так ли типичен Рембрандт как представитель барокко?

Вместе с тем Аввакум, вопреки утверждениям тех исследователей, которые связывают его с барокко по линии изображения всяческих ужасов, совсем не стремится ужасать читателя и, напротив, всячески смягчает те реальные ужасы, которые он пережил. Своих мучителей Аввакум называет «дурачками»¹: «Владычице, уйми дурака-тово!» (стр. 151). Он молится и огорчается за своих мучителей: «Спаси Бог властей тех, что землею меня закрыли» (стр. 174); «потужить надобно о них, о бедных. Увы, бедные никонияня!» (стр. 168). Напротив, себя Аввакум часто упрекает и унижает: «Что собачка, в соломе лежу» (стр. 150). Но самое важное не это; Аввакум всячески подчеркивает, что все страдания его ничего не зна-

¹ См.: Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. М., 1963. С. 150. (Далее ссылки на страницы этого издания — в тексте.)

чат, что о них не стоит и рассказывать: «Полно о том беседовать» (стр. 163); «о том много говорить. Бог их простит» (стр. 165); «и иное кое-что было, да што много говорить?» (стр. 161), стремится внести долю юмора в описание своих страданий: «Я, вышед из воды, смеюсь, а люди те охают» (стр. 151), «и горе и смех!» (стр. 152). Он подсмеивается над самим собой: «Любил, протопоп, со славными знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (стр. 152). Протопоп смягчает впечатление от ужасов. Эти ужасы не литературные, они на самом деле были в его жизни, и он их не смакует, не преувеличивает, не театрализует, как это было в произведениях барокко. Он стремится изобразить ужасы как нечто обыкновенное, подчеркнуть, что для верующего христианина они не страшны, призывает не к возмущению, а к умиротворению.

Что же касается до смешения стилей в его «Житии», то эта черта у Аввакума не оригинальна — она имеет давнюю и отнюдь не барочную традицию в древней русской литературе¹.

В Аввакуме очень сильны черты нового. Можно перечислить множество признаков, сближающих Аввакума с русскими писателями второй половины XVII в. и с отдельными анонимными произведениями этого же времени. Он близок к демократической сатирической литературе XVII в., к литературе, явившейся из деловой письменности, его житие может быть сближено с северными поморскими житиями, для него характерен автобиографизм XVII в. и многое другое. Но нет никакой необходимости все многочисленные черты нового в сочинениях Аввакума относить на счет барокко².

Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль.

Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей. В частности, многие признаки стиля барокко существовали и в готическом искусстве. О причинах этого мы уже говорили в начале этой главы. В России признаки готического

¹ Вот, между прочим, признаки, по которым А. А. Морозов относит «Житие» Аввакума к барокко: «Здесь можно найти много общего (с западноевропейским барокко. — Д. Л.) в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Национальное своеобразие и проблема стилей // Рус. лит. 1967. № 3. С. 121). За исключением появления реального пейзажа, все остальные признаки (не исключая смешения языков) типичны для средневековой литературы в целом, к которой на Западе обращается барокко и которую в России попросту продолжает XVII в. Появление же реального пейзажа могло произойти не обязательно с помощью барокко.

² Последнее исследование «Жития» Аввакума (Plek В. Život Protopora Avvakuma. Praha, 1967. S. 47—110) термин «барокко» к стилю Аввакума не применяет.

стиля были очень сильны в «Хронографе». Если бы «Хронограф» или переводная «Хроника Манассии» были созданы в России в XVII в., сторонники стиля барокко нашли бы их барочными не в меньшей, а значительно большей степени, чем произведения Авакума.

Итак, как же нам ответить С. Матхаузеровой: было ли у нас два барокко — одно «отечественное», местное, и другое — заимствованное? Ответ, думаю, должен быть таким: было одно барокко — заимствованное, оно же отечественное. В России XVII в. не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание.

Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России по существу не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII в.

Такие явления второй половины XVII в., как раскрепощение личности, усиление личностного начала в литературном творчестве, переход к новой системе литературных жанров, секуляризация литературы, появление просветительства в литературе, расширение социальной среды писателей и читателей, расширение тем, к которым обращается литература, и т. д., — все эти явления могут быть замечены по всему сильно расширившемуся фронту литературы. Не следует думать, что в этом процессе барокко играло единственную или даже главную роль. Барокко было лишь одной из сил, сказавшихся по преимуществу в социальных верхах и в официальной литературе. Барокко играло прогрессивную роль в литературе и в конечном счете наряду с другими важными эволюциями привело к образованию в XVIII в. новой русской литературы — литературы нового типа.

Вопрос о «русском барокко» XVII в. — это не вопрос о наличии тех или иных «признаков стиля» у отдельных русских писателей. Это вопрос интерпретации русского историко-литературного процесса нескольких столетий, в котором барокко должно было иметь свою роль, свою историческую миссию. Вопрос этот связан с тем, как мы понимаем барокко вообще и как мы понимаем смену великих стилей. Здесь, в рассмотрении вопроса о русском барокко, нельзя ограничиться описательностью, хотя бы и самой эффектной.

Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невознаградимыми потерями, и эти потери особенно часты тогда, когда литература обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижения древней русской литературы и

фольклора, была в некоторых отношениях более глубокой и более значительной, чем литература барокко.

Однако историческая роль барокко в России была ответственной и важной.

Барокко в истории русской культуры послужило мостом к новому времени, и недаром оно созрело и развилось как раз в той социальной среде, которая проводила и так называемые Петровские реформы: в среде придворной, среде образовывающейся русской интеллигенции, высшего купечества, переехавшего в Россию украинского духовенства. Недаром представители барокко были учителями при дворе Алексея Михайловича, недаром они приветствовали Петра и еще до него творили свои произведения в духе будущего петровского просветительства.

Так как историческая роль и соответственно стилистические черты барокко были в России иными, чем в других странах, то оно было лишено тех четких форм, которые позволили бы отличить его от классицизма с полной ясностью. Вот почему споры о том, что отнести в XVII в. к барокко, а что к классицизму, — продолжаются уже довольно давно и будут еще продолжаться. Четких границ между этими двумя направлениями в России нет и не может быть.

Итак, особые черты русского барокко определяются его особой ролью в русском историческом процессе, в развитии русской культуры и литературы.

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

Между тем в течение всего XVII в. совершался длительный процесс перехода от средневековых художественных методов в литературе к художественным методам литературы нового времени, от средневековой структуры литературных жанров к структуре жанров нового типа, от средневековой корпоративности к индивидуализированному творчеству нового времени. Именно этот пере-

ход подготовил возможность приобщения русской литературы к опыту передовой литературы Западной Европы, ее «европеизации», но вместе с тем этот же переход к новой системе литературы уже сам по себе был ее «европеизацией». Литературная система нового времени была подготовлена в России до массового восприятия литературой передового западноевропейского опыта — еще в XVII в.

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

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

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

Система жанров средневековой литературы в XVIII в. не отмирла. Она продолжала существовать в церковной, старообрядческой среде и в среде крестьянства и простого городского люда¹. Продолжали читаться и составляться жития, возникали новые редакции старых, известных житий. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки, усиленно читались и такие памятники, как «Пролог», «Четыи минси» (особенно в редакции Дмитрия Ростовского), «Степенные книги», «Казанская история» и т. п.

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

¹ Адрианова-Перетц В. П. Старообрядческая литература XVIII века // История русской литературы. Т. 4, ч. 2: Литература XVIII века. М.; Л., 1947. С. 85—99.

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

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

XVII век — это мост между древним и новым периодом русской литературы, перейдя через который, русская литература могла считать себя уже в новом периоде. Значение этого века в истории русской культуры приближается к значению эпохи Возрождения в истории культуры Западной Европы¹.

¹ Много новых и свежих наблюдений по вопросу о барокко и развитии личностного начала в литературе имеется в книге А. М. Панченко «Русская стихотворная культура XVII века» (Л., 1973), особенно в главах «Писательская община последней трети XVII в.» и «Философия и эстетика поэзии барокко».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, центральным явлением драматической и высоко-героической истории русской литературы вплоть до XVIII в. было явление «замедленного Ренессанса» — замедленного, а потому и глубокого, замедленного, а потому и органического, замедленного, а потому и сохранявшего свое значение для всего последующего развития русской литературы.

Предренессансные и ренессансные начала определяли собой и общение русской литературы с другими европейскими: сперва с византийской, южнославянскими, чешской, затем также и с литературами Польши, Германии и других стран.

Русская литература всегда была литературой европейской: не только по своим конкретным литературным связям, не только по своему «самоощущению», выразившемуся в постоянных поисках места русской истории в мировой и в чувстве ответственности за все человечество, но и по особенностям своего выстраданного пути к новому периоду литературы через напряженные искания Ренессанса.

Для России проблемы, которые должен был поставить Ренессанс, были особенно сложными, трудными и мучительными. Задержка в их постановке свидетельствовала не только о «консерватизме ситуации», но и об их особой важности для русской литературы на пути ее поступательного движения к человеку. Одна за другой в сложных исторических условиях и не всегда последовательно и ясно ставились и разрешались эти проблемы, мучительно вынашивались идеи гуманизма.

История русской литературы в X—XVII вв. отмечена постепенным развитием в литературе личностного начала: личности писателя и личности героев литературных произведений. Общественное значение литературы растет с развитием этого личностного начала. Эмансипирующаяся личность человека разрывает всяческие социальные ограничения литературы. И это стирание социальных границ также увеличивает социальное, общественное значение литературы. Все формы средневековой корпоративности рушатся друг за другом. Литература все больше приближается к человеку как таковому, вне зависимости от его общественного или государственного положения. Появляется интерес к маленькому,

незначительному человеку, к человеку обездоленному и далеко не идеальному, близкому читателю, в котором читатель мог узнавать самого себя, свои заботы и печали.

Личность человека эмансипируется в литературе и литературой. Эмансипируется не только автор и герой литературных произведений, но и их читатель.

Развитие личностного начала проявляется не только в развитии индивидуальных взглядов и интересов автора, его индивидуального стиля, в профессионализации писательского дела, в углублении понимания человеческой психологии и человеческого характера, но и в расширении социальных контингентов читателей, в развитии индивидуального чтения и индивидуального читательского интереса, простой занимательности произведений.

Вместе с расширением читательского ареала литературы и эмансипацией в литературе человеческой личности эмансипируется и сама литература как особая область художественного творчества. Литература отделяется от остальной письменности — от письменности деловой, церковной, научной и приобретает право на художественный вымысел. Происходит постепенное расширение, усложнение и разрушение литературного этикета. Углубляются и разнообразятся «художественные возможности» литературы. «Сектор свободы» отвоевывает в литературе шаг за шагом все новые области: раздвигается и расширяется выбор тем, идей, образов, средств, увеличивается их значительность и значимость, обогащаются возможности литературного языка и т. д.

Прогресс в литературе не означает, однако, что литературные ценности создаются по преимуществу в конце, а не в начале литературной истории. Ценности в литературе создаются на всех уровнях ее развития. В каждом периоде мы имеем выдающиеся произведения, иногда созданные при малых возможностях. Прогресс в литературе есть прежде всего прогресс самих этих возможностей, развитие начал, способствующих литературному творчеству и освобождающих его от условностей средневековой корпоративности.

Крупные периоды обнаруживают крупные изменения в истории русской литературы X—XVII вв., и изменения эти носят в конечном счете, как оказывается, поступательный характер, связанный с развитием индивидуального начала, эмансипацией личности и решением ренессансных проблем.

Каждая эпоха разрешает старые и ставит новые проблемы в развитии человеческого общества, культуры и литературы, в частности. Консерватизм состоит не только в том, что он мешает разрешать старые проблемы, но и в том главным образом, что он сопротивляется постановке новых. Страшат не новые ответы, а новые вопросы и запросы.

Прогресс в литературе X—XVII вв. есть по преимуществу прогресс в ней гуманистического начала. Человек как таковой становится постепенно центром литературы — человек в его человеческой природе! Вот почему история древней русской литературы вся

в той или иной степени сосредоточивается вокруг Ренессанса, для которого эмансипация человеческой личности была центральной проблемой и наиболее важной темой. И вместе с тем следует сказать: «открытие человека» принадлежит не только Ренессансу. В сущности, все развитие литературы есть процесс постоянного открытия человека. Это открытие началось еще в общинно-патриархальном обществе и будет совершаться и в будущем.

И каждый новый период есть в этом отношении итог предшествующих.

Высокий гуманизм русской классической литературы XIX в. был подготовлен всем многовековым и многотрудным ее предшествующим развитием.

1973