

ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ, ИСТОРИК И ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ¹

Русская литература, предшествующая литературе XVIII века, известна очень мало. За исключением нескольких отдельных произведений, очень немногочисленных, таких как «Слово о полку Игореве» или «Житие» протопопа Аввакума, семь веков, отделяющих крещение Руси от петровской эпохи, предстают перед нами в литературном отношении некой пустыней.

Этот пробел — если не в фактах, то в нашем знании — не следует, по правде говоря, вменять в вину только западным читателям. Российскому читателю до недавнего времени было свойственно такое же безразличие. Увы, старая русская поэзия в устной традиции сохранилась лишь в деревнях, добавим к тому сухость исторических компиляций, однообразие религиозных текстов, отсутствие ученой лирической поэзии и театра — все это способствовало удалению интересов критики от древнерусской литературы. В конце XIX века Веселовский, который сам был специалистом по устному народному творчеству и сравнительной истории культур, выражал общее мнение, утверждая, что Россия до XVIII века не создала никакой «литературной традиции».²

Русская литература XIX века, достижения которой получили широчайшее признание, порой кажется возникшей из ничего, и в то же время уже с XVIII века она оказывается полностью готовой к тому, чтобы занять свое место рядом с западными литературами, опыт которых насчитывал к тому времени несколько столетий.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ: СПОРЫ О СТАТУСЕ

Если русская литература есть лишь продукт западных влияний, достигших России благодаря реформам Петра Великого, возможно ли, чтобы она сумела так быстро развить такое количество оригинальных элементов? Какой внутренней необходимости отвечают ее появление и быстрота ее эволюции? Действительно ли огромный период времени от XI до XVII века является литературной пустыней, лишенной каких бы то ни было достижений?

На эти вопросы впервые систематическим образом отвечает книга Дмитрия Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», первое издание

которой относится к 1967 году. В ней утверждается, что если столь обширная литературная область как древняя русская литература могла оставаться неизвестной такое длительное время, то произошло это потому, что анализ ее осуществлялся на основе неадекватных критериев, выработанных на базе современной литературы и для нее. Будучи примененными к древнерусским текстам, эти критерии обнаруживали в них лишь стереотипы, отсутствие оригинальности. Чтобы раскрыть ценность этих текстов, видимо, не обязательно было разрабатывать новые принципы анализа, но применять имеющиеся следовало совершенно иначе.

Показывая, что эти тексты относятся к иному литературному типу, близкому к типу западных средневековых литератур, книга Д. Лихачева дает современному читателю теоретические средства для их прочтения. Обширная область русской литературы оказывается таким образом возвращенной к жизни. Древнерусское искусство, такие разделы которого как живопись и архитектура известны и оценены по достоинству уже давно, перестало быть «бессловесным искусством».

Таким образом, обновленным оказывается все наше видение русской литературы. Кроме того, благодаря сравнениям, которые неизбежно вызывает «Поэтика древнерусской литературы», она способна обогатить новым опытом западных медеевистов. С другой стороны, теоретические последствия, которые влекут за собой сделанные в ней открытия, позволяют рассматривать ее как оригинальный вклад Д. Лихачева в современные исследования литературной теории в самом общем плане.

Но особенно важным представляется тот факт, что новое обращение к литературе, и, еще шире, к культуре Древней Руси означает переход через важный рубеж, каковым является петровская эпоха, и новую постановку традиционных вопросов, которые она всегда вызывала. Определить древнерусскую литературу как особую систему значит признать наличие разрыва. Но утверждение того, что она может вновь стать доступной для нас, означает, возможно, пересмотр самого смысла этого разрыва.

Как относиться к тому, что сделал Петр Великий, открывая, согласно традиционному выражению, русскую культуру в Европу? Заставил ли он ее свернуть с того пути развития, что был ее призванием, или же он, напротив, смог ответить на требования исторической необходимости при ускоренном переходе к современной цивилизации? Этот вопрос, похоже, по-прежнему является актуальным. Сегодняшняя русская культура до сих пор разрывается между этими двумя взаимоисключающими представлениями о самой себе: принадлежит ли она к Европе? Несла ли она в себе некие радикально иные ценности, подвергшиеся губительному для них влиянию Запада? Культурное самосознание России остается и в наши дни предметом споров, острота которых усилилась с появлением «неославянофилов» и «евразийцев».

Эти два неотделимых друг от друга вопроса — как определить место русской культуры по отношению к Европе и какой статус предоставить литера-

туре Древней Руси — красной нитью проходят через все творчество Д. Лихачева (в особенности через две главных работы, «Поэтика древнерусской литературы» и «Развитие русской литературы X—XVII вв.»). Этим разрушается стена забвения, закрывающая от нас период, предшествующий XVII веку, и, вместе с тем, исторические фикции, порожденные этим незнанием.

Открывая для читателя древнерусскую литературу, Д. Лихачев борется против опасности культурного обеднения, которую несет в себе утрата важного культурного «кода»; одновременно, он восстанавливает истину об истоках современной русской культуры и тем самым дает ей новую возможность утвердиться в собственном самосознании.

ДРЕВНЯЯ РУСЬ И ЕВРОПА

Когда в конце X века Россия, не имевшая до того времени никакого алфавита и, следовательно, никаких форм письменного творчества, получает от Византии вместе с христианством религиозные тексты, необходимые для привития новой веры, и вместе с ними всю совокупность литературных традиций, именно тогда она поворачивается к Европе, — утверждает Д. Лихачев.

То, что оказывается таким образом «трансплантированным» на русскую почву, на деле является гораздо большим, чем литература в узком смысле слова: это были «не разрозненные сочинения, а именно культура с присущими ей религиозными, эстетическими, философскими, правовыми представлениями».³

В этот момент Византия представляет собой, по выражению Д. Лихачева, «итог общеевропейского развития». Именно она приняла наследство Греции и Рима. Д. Лихачев не единственный, кто напоминает об этом. Н. Stern пишет по этому поводу в своей книге «Византийское искусство»: «Благодаря стекающимся со всех сторон материальным богатствам и ревниво оберегаемому античному наследию она способствует расцвету интеллектуальной и художественной цивилизации, которая окажется самой блестящей цивилизацией христианского средневековья».⁴ Луи Брейе, один из самых известных французских специалистов по Византии, еще более недвусмысленно говорит о европейском характере русской культуры на ранней стадии ее развития; он утверждает, что Россия, еще до того как она повернулась к Византии, уже переняла некоторые из своих религиозных традиций у Запада, но лишь в течение XI века «византийские традиции и ритуалы наконец победили в России».⁵

Но вместе с тем, письменная русская культура не является продуктом византийского «влияния»: влияние предполагает наличие некоего уже существующего материала, который мог бы трансформироваться под внешним воздействием. Здесь же письменная культура Византии была во всей совокупности перенесена на чужую почву. До X века никакого письменного творчества в России не было. Что же касается византийского христианства, то оно не просто повлияло на религиозную жизнь русских, пишет Д. Лихачев: «оно не просто

изменило, не просто преобразовало язычество — оно его заменило и в конечном счете уничтожило как институт». ⁶ Вот почему он называет этот мощный культурный сдвиг «трансплантацией» и напоминает, что говорить о «влияниях» стало возможным лишь спустя два века, когда русская литература действительно начала свое автономное развитие. ⁷

Начиная с X века Россия, таким образом, «принадлежала к византийской духовной культуре», ⁸ и этот факт присоединяет ее к европейскому миру того времени, т. е. к средневековому миру, утверждает Д. Лихачев вопреки достаточно распространенному мнению, ограничивающему использование термина «Средние века» Западной Европой и основывающемуся при этом главным образом на политической и социальной организации.

Действительно, именно феодализм прежде всего определяет лицо европейской культуры Средних веков. Проблема, следовательно, заключается в том, чтобы определить, является ли русское общество X—XVII веков, или, по меньшей мере, до XV века, обществом феодального типа.

В литературных произведениях XI—XII веков Д. Лихачев обнаруживает определенные следы феодальных отношений, отношения типа «сюзеренитет-вассалитет», ⁹ становление которых завершилось, по-видимому, в XII веке, и выделяет ряд черт, свидетельствующих о менталитете, близком к тому, что характеризует феодальную эпоху на Западе: тот же кодекс чести, те же отношения «совета» и поддержки между князем и его товарищами по оружию, та же любовь к церемониям, те же «рыцарские» ценности доблести, верности, уважения к семейной иерархии. ¹⁰ Церемониал, управляющий функционированием одновременно литературной системы и системы социальных отношений, похоже, выражает квинтэссенцию менталитета средневекового типа, характеризуемого иерархическими представлениями о мироздании и обществе и строгой кодификацией отношений человека с другими и с миром.

Однако, в России, похоже, что отсутствовали некоторые характерные черты феодализма, такие, например, как традиция «клятвы верности», многие обряды, связанные с рыцарством и идеальная образная конструкция «трех орденов». Историк и философ культуры А. Гуревич в своей книге «Категории средневековой культуры» подчеркивает отсутствие в византийском мире и в России такого понятия как «право», а также понятия последовательного разделения духовной и светской властей. Более того, он утверждает, что Византия и Россия не знают традиционных собственно феодальных отношений: «Вместо тесных „горизонтальных“ связей между субъектами, имеющими один и тот же статус, существовало превалирование „вертикальных“ отношений от подданного к суверену. Речь шла не о взаимной помощи и обмене услугами, но об одностороннем сервильном подчинении низших тем, кто стоял над ними». ¹¹ Для А. Гуревича Византия и Россия оказываются вне того, что он называет «средневековой Европой», в силу того что он, осуществляя свой анализ, имеет в виду вполне определенный политический идеал.

При определении культурного типа, к которому следует отнести Древнюю Русь, мы наталкиваемся на два основных препятствия: привычку, разрабо-

танную рядом историков, главным образом западных, не включать Россию в средневековый мир, а также обязательное использование в официальной советской истории слова «феодализм» для характеристики всей Древней Руси. Анализ Д. Лихачева выходит за рамки этих двух традиций и одновременно примиряет их друг с другом.

С его точки зрения, становление русского «феодализма» в строгом смысле слова завершается, очевидно, к концу XII века (с монгольским нашествием).¹² Но в типах сознания, в видении мира, в художественном творчестве продолжают наличествовать существенные соответствия со средневековым миром, прочность которых лишь увеличивается от того, что религиозная основа остается неизменной и даже укрепляется. Россия X—XV веков, благодаря общим свойствам своей культуры, действительно может, с точки зрения Д. Лихачева, рассматриваться как часть европейской общности.

Это обширное культурное сообщество Европы, которое включало бы в себя Россию, определяется Д. Лихачевым прежде всего через стиль религиозного искусства и всей культурной жизни; в этом он следует по пути, указанному знаменитыми работами Эмиля Маля, характеризовавшего различные аспекты средневековой культуры во Франции в соответствии с общими принципами, лежащими в основе средневекового искусства.¹³

Этот универсальный стиль, который обычно, когда речь идет о Западе, именуют «романским» и который Д. Лихачев предлагает назвать шире «монументальным»,¹⁴ характеризуется вполне определенными формальными свойствами и основывается на вполне определенных формообразующих принципах: он отражается в «стремлении... к четкости „архитектурных“ членений и ясности соотношения главных частей при одновременной „неточности“ и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный универсализм видения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования». ¹⁵ Строители русских и западных соборов руководствовались одними и теми же принципами. Все части этих соборов символизируют собой вселенную, церковное устройство и человеческую природу: «Росписи храма охватывали собой всю Священную Историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, деисус)». ¹⁶

Этому искусству, в силу его универсального и традиционного характера, грозит, как в России, так и на Западе, опасность омертвления. Но в обоих случаях оно избегает этой опасности одним и тем же способом. Его видимая неправильность в пропорциях, определенное стремление к незавершенности, «шероховатость» формы, особенно в архитектуре, создает своего рода сопротивление при восприятии произведения, заставляя зрителя силой своего воображения восстанавливать «код», неполностью воспроизведенный художником. Это побуждение к соучастию спасает воспринимающее сознание от пассивности и автоматизма и дает возможность этому искусству сохранить свой живой характер.¹⁷

Таким образом, своего рода «остракизм», которому подвергается Россия, может быть основан, начиная с определенной эпохи, на политических, юридических и иных подобного рода соображениях, но он не затрагивает совокупности культурных реалий. В X и XI веках стремление Руси к открытости и установлению взаимоотношений с внешним миром наиболее ярко проявляется в обращении к христианству. Христианский мир в то время представлял собой самое большое культурное сообщество, какое только можно было себе представить. Все национальные рамки разрушались, и литературные памятники говорят о христианском просвещении славян как о факте распространения христианства на весь мир. Основываясь на общей мысли, митрополит Иларион, автор «Слова о Законе и Благодати», видит в обращении славян в христиан еще один знак этой новой эры, пришествие «*tempus gratiae*», которое наследует эпохе «*lex scripta*».¹⁸

Дело распространения христианской веры рассматривалось самими славянами как предприятие скорее «цивилизующее», чем узко политическое, и Д. Лихачев сравнивает деятельность Кирилла и Мефодия с деятельностью тех ирландских монахов (как, например, Святой Колумбан), что сохранили латинскую культуру в самые мрачные периоды уходящей Античности и стали творцами каролингского ренессанса на всем европейском континенте.¹⁹ Россия, таким образом, сознательно и добровольно вырывается из изоляции и входит в открытый контакт с определенной частью Европы: не только с Византией, но также с южными славянами. Ибо «трансплантация» византийской письменной культуры произошла при посредничестве староболгарской литературы, пришедшей из Византии веком раньше и игравшей двойную посредническую роль: соединяя Византию с южнославянскими и восточнославянскими (не только с Россией) странами, она одновременно служила связующим звеном между всеми славянскими литературами с момента их возникновения благодаря использованию единого ученого языка, церковнославянского, созданного на основе староболгарского и общих для всех южнославянских и восточнославянских языков элементов.

Этот «наднациональный» язык служил защитой от культурной изоляции, и те, кто его использовал, ощущали себя пишущими на «языке, понятном для всех славян».²⁰ Гораздо более четко, чем Веселовский, который относился к письменному творчеству Древней Руси с пренебрежением, Лихачев настаивает на культурном богатстве, «универсалистском» характере этого «языка-посредника», роднящем его с латынью.

Как и латынь, этот язык способствовал созданию фонда литературных текстов, использовавшегося целым сообществом, религиозным, культурным, и наднациональным внутри самого себя, фонда, образовавшегося на основе третьей гораздо более древней «национальной литературы» (византийской), опыт которой перешел к формирующимся литературам. Можно говорить о «церковнославянском Средневековье» точно так же, как говорят о «латинском Средневековье».

Таким образом, замкнутость на себя Древней Руси оказывается не более чем легендой, исторической иллюзией. Древняя Русь, наоборот, являлась частью культурного сообщества, внутренние взаимосвязи которого были столь сильны, что Д. Лихачев предлагает написать для первых веков особую историю литературы, которая была бы общей для всех южных и восточных славян.²¹

Развернувшись лицом к Европе, Россия демонстрирует удивительную нечувствительность к влияниям, идущим с Востока, как в сфере искусства, так и в сфере религии. Д. Лихачев, таким образом, по-новому ставит традиционный для русской культуры вопрос: является ли место России в культурном отношении «промежуточным между Востоком и Западом»? Восток России — это мифический Восток. Он, по утверждению Д. Лихачева, лишен какого бы то ни было реального содержания, какой бы то ни было исторической базы. Культурное положение России не имеет ничего общего с ее географическим положением.²²

Он приводит массу конкретных сведений,²³ извлеченных из рукописных источников, приходя, в конечном итоге, к выводу, что до XVII века Россия не поддерживала с Востоком никаких прямых культурных связей: в эту эпоху отсутствуют переводы текстов, идущих из Азии. С другой стороны, даже после монгольского нашествия «...неизвестно ни одной русской рукописи, написанной восточным шрифтом».²⁴ Отметим, что даже если сама Византия может рассматриваться как часть Востока, то относится это к периоду не раньше XV века, когда судьба русской культуры была уже в достаточной степени определена.

Д. Лихачев, таким образом, определяет истинное место, которое должна занимать «теория», усматривающая в русской культуре родственные связи с восточными цивилизациями. Речь здесь, в действительности, идет о великом поэтическом мифе, рожденном в конце XIX века. «Монгольское наваждение», согласно выражению С. Nivat,²⁵ или, наоборот, мысль о солидарности между Россией и Азией, возвращают нас к первым годам нашего века. Когда мыслители ссылаются на «скифскую» силу или на «монгольскую» свирепость, когда Блок в поэме «Скифы» объявляет себя «азиатом» перед лицом «Европы», речь идет лишь о символах, лишенных оснований в историческом прошлом. Ближе к нашему времени, книга Б. Бурсова «Национальное своеобразие русской литературы»²⁶ хорошо показывает, в какой степени «Восток», который автор хочет представить как один из фундаментальных принципов, лежащих в основе русской литературы, лишен какой бы то ни было конкретной реальности. Не здесь Россия должна искать свои корни.

Это рассуждение, естественно, нельзя интерпретировать как проявление пренебрежения к восточным цивилизациям, восхищение перед которыми Д. Лихачев выражает неоднократно.²⁷ Речь идет только о том, чтобы устранить незнание, которое зачастую продолжает искажать представление русской культуры о самой себе.

Мы понимаем, почему переводчик обязан сохранить термин Лихачева «европеизация» («europeanisation»), звучащий по-французски довольно не-

уклюже; в противном случае он может полностью уничтожить мысль Д. Лихачева. Это слово используется в противоположность слову «озападничество» («occidentalisation»): русская литература и русская культура, наследуя Византии, с самого начала имеют «европейское» призвание. В XVIII веке Россия поворачивается лицом не к «Европе», а к Западу, меняя лишь ориентацию внутри европейского пространства.

Насилие (благотворное или пагубное), которому якобы подверглась русская культура в эпоху Петра Великого, оказывается, таким образом, еще одной легендой. Русская литература XVIII века не есть плод некоей насильственной переориентации, и было бы ошибкой полагать, что направление развития русской литературы в эту эпоху могло быть ей произвольно навязано. Россия вовсе не отказывается от самой себя, когда начинает двигаться по западному пути развития; она всего лишь вновь входит, может быть, несколько окольными путями, в культурную сферу, предназначенную для нее ее собственными истоками.

Возвращаясь от мифов к реальности, Д. Лихачев дает русской культуре средство вновь утвердиться в своем самосознании — и, прежде всего, современной русской культуре. Если он исследует прошлое, он делает это «в интересах современности».²⁸ Но он также изменяет наше представление о европейском культурном пространстве, расширяя понятие Европы, вместо того чтобы сужать его, как это часто делается, до размеров Запада. Россия и славянские страны реализуют другие возможности и предлагают нам иной образ той культуры, которую принято называть «европейской».

ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСА

Особенностью этого «другого» литературного пространства является то, что религиозные тексты, унаследованные от Византии, были переданы не на родном их языке (в данном случае, греческом), как это произошло с латинским для средневекового Запада, но на языке, почти национальном для всех южнославянских и восточнославянских стран. Отличие разговорных языков всех славянских народов от церковнославянского было достаточно незначительным и не являлось настоящим препятствием для понимания. Р. Якобсон называет этот феномен «оместниванием (vernacularisation) всей литургии»: «Поскольку местное наречие было освящено использованием его при отправлении высшего обряда (святого причастия), оно, естественно, должно было взять на себя все остальные функции культурной и духовной жизни».²⁹ Этот «перевод» всей греческой культуры вовсе не тормозил и не искажал естественное развитие новой литературы; напротив, он был залогом ее жизненной силы. Он позволял «...росткам старой культуры (греческой) самостоятельно, творчески развиваться на новой почве».³⁰ Выбор переводимых текстов осуществлялся самими славянами. Инициатива шла от принимающих стран, а не от Византии. В этой культурной рецепции не

было ничего от рабского подражания, никакой пассивности. Она даже включала в себя определенный конфликтный момент, так как активная рецепция византийской культуры могла сопровождаться и «стремлением освободиться от этого влияния, борьбой за свою независимость».³¹ С точки зрения Д. Лихачева, митрополит Иларион, провозглашающий право русских войти в христианский мир на равных с другими народами и, в частности, с греческим народом, есть пример такой активной, критической рецепции.

Мысль о том, что рецепция и усвоение культуры являются процессами активными, была выражена еще В. Жирмунским: «Всякое литературное влияние связано с социальной трансформацией заимствуемого образа, под которой мы понимаем его творческую переработку и приспособление к тем общественным условиям, которые являются предпосылкой взаимодействия, к особенностям национальной жизни и национального характера на данном этапе общественного развития, к национальной литературной традиции...».³²

Кроме того, оказывается, что культурные обмены только выигрывают оттого, что обе национальные культуры, о которых идет речь, находятся на удаленных друг от друга стадиях эволюции. Для Ю. Лотмана мысль о том, что для того чтобы влияние могло осуществиться, оно должно встретить в принимающей культуре «встречные течения», не означает, что «изостадиальность» более продуктивна. Как раз наоборот, «гораздо более значим в общекультурном смысле процесс получения текстов со стороны культуры иного стадиального типа — более развитой или более примитивной... Результатом этого является резкая трансформация внутреннего семиотического строя воспринимающей культуры, сопровождаемая взрывным ускорением времени протекания культурных процессов».³³ Лотман уподобляет этот феномен тому, как ребенок усваивает определенную систему поведения, совокупность правил и норм, которые передает ему культурный мир, находящийся на более высоком уровне развития — мир взрослых. В случае русской культуры этот процесс активной рецепции вывел ее из примитивной стадии прямо в средневековье, и этот ускоренный переход, по утверждению Д. Лихачева оказался возможен вследствие распространения новой христианской культуры благодаря квазинациональному церковнославянскому «языку-посреднику».

В то же время, использование церковнославянского языка означало существенный разрыв со всей совокупностью греческой культуры.

Западная церковь, осуждая чтение латинских поэтов, все же сохранила их язык, и все античные авторы оставались по-прежнему доступными, по крайней мере, потенциально. Латинский был не только «языком Библии и мессы, — пишет Веселовский, — но и языком Вергилия».³⁴

Дистанция внутри средневековой культуры между двумя разными традициями, опиравшимися на два разных языка (латинский и романский) являлась препятствием, которое нужно было преодолеть в первую очередь. Поль Зюмтор, книга которого «Очерк средневековой поэтики» представляет собой для романской литературы своего рода аналог «Поэтики древнерусской

литературы» и которая во многом с ней перекликается, настаивает на этом положении: «Любой переписчик, выходя из школы или скриптория на площадь, чтобы послушать героическую поэму, переступает границу внутри самого себя». ³⁵ Но эта внутренняя дистанция была богата возможностями творческого самовыражения, она была залогом эволюции. Ибо, поскольку для чтения латинских поэтов не было серьезных лингвистических препятствий и, с другой стороны, средневековый Запад, как и Россия, обладал очень богатым фондом лирической поэзии на разговорном языке, обе эти области словесного творчества находились в постоянном контакте, и классические модели могли быть воспроизведены на разговорном языке. Как пишет Веселовский, «...поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народно-поэтических основ, а посторонними ему литературными образцами». ³⁶

Знание чужой модели, которой хотелось подражать и которая в то же время не была жестко принудительной в плане содержания (т. е. веры), вело к осознанию своего творческого «я» и создавало пространство для определенной творческой свободы вдали от всемогущей традиции — так возникали предпосылки для появления в скором будущем того «личного» ³⁷ творчества, которое станет основой литературы современного типа.

Сосуществование двух принципов, ученого и народного, само по себе не является чем-то оригинальным. Его можно обнаружить во многих культурах. Но, как подчеркивает П. Зюмтор, оригинальность западного средневековья заключается в том, что оно создало такую «ментальную вселенную» (*univers mental*), в которой «эта оппозиция получает закрепление на уровне языков». ³⁸

Это явление, о котором также говорил Веселовский, назвавший его «двойственностью образовательных начал», ³⁹ в России отсутствовало. Библия распространилась на языке практически национальном, и церковнославянский, который был только языком религии, не будучи при этом языком культуры источника, не открывал прямого доступа к чужой традиции. Механизм подражания, необходимый для появления более «личного» литературного творчества, не заработал, поскольку, как говорит Веселовский, не было «того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату языку, который был языком Библии и мессы, но и языком Вергилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народно-поэтический клад». ⁴⁰

Хотя Д. Лихачев склонен подчеркивать факт одновременного существования в Древней Руси двух и даже трех различных языков (церковнославянский, народный разговорный и, между двумя первыми, древнерусский литературный язык), представляется, что различия между этими языками были скорее различиями стиля. Лучшим доказательством этого является использование в рамках одного и того же произведения церковнославянского языка для одних тем, литературного и разговорного языка для других согласно требованиям литературного этикета. В «Поучении» Владимира

Мономах Д. Лихачев выделяет таким образом три уровня языка: «каждая манера, каждый из стилей литературного языка и даже каждый из языков (ибо Мономах пишет и по-церковнославянски и по-русски) употреблен им, со средневековой точки зрения, вполне уместно, в зависимости от того, касается ли Мономах церковных сюжетов (в широком смысле), или своих походов, или душевного состояния своей молодой снохи».⁴¹

Существование двух четко разграниченных сфер выражения — церковнославянской и русской, письменной и устной, ученой и народной — отчетливо свидетельствует об определенной «двойственности»; но для русской культуры эта двойственность остается сугубо внутренней.

Это отсутствие подлинной «двойственности образовательных начал» объясняет две характерные черты древнерусской литературы: замкнутость системы и медленность ее эволюции. Эти два аспекта, как заметил Ю. Лотман, связаны между собой: «Замкнутые, имманентно развивающиеся культуры могут резко замедлять темп развития». И он приводит в качестве примера «замедление культурных процессов на Руси в эпоху утверждения концепции „Москва — Третий Рим“».⁴²

Активно участвуя в литературных обменах в сфере византийского и болгарского влияния, Русь при этом принимала лишь те иностранные произведения, что были близки по природе к русским, и отвергала те, которые были лишены связи с литературной практикой Древней Руси. «Самозащита» системы была очень мощной, и Д. Лихачев сравнивает древнерусскую литературу с армией, выстроенной в боевом порядке.⁴³

И даже в XVII веке, когда западная литература начинает по-настоящему проникать в Россию, речь идет не о новых литературных произведениях, но лишь об «устаревших», принадлежащих к вышедшим из употребления жанрам, но которые были «стадиально близки русской литературе».⁴⁴

Ничто не могло проникнуть в эту монолитную систему извне и ускорить литературный процесс. Такая система дает пример чрезвычайно замедленной эволюции, так как она может рассчитывать только на свои собственные строго национальные ресурсы, в ней нет того, что Веселовский называл «чужими литературными образцами».

Замкнутость системы и относительная медленность ее эволюции определяются структурными факторами: отсутствовала специфическая внутренняя «двойственность», способная открыть дорогу новаторским явлениям благодаря принятию вклада чужой культуры.

Согласно теории «литературных заимствований», сформулированной в конце XIX века Веселовским, влияние никогда не бывает случайным и предполагает некое «совпадение» (convergence) между дающей и принимающей литературами. На это указывал также В. Жирмунский, когда писал: «Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе и в данной литературе».⁴⁵

Д. Лихачев опирается на ту же мысль: «внешние влияния, — пишет он, — эффективны только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны».⁴⁶ Таким образом еще раз подчеркивается активный характер любой культурной рецепции, как личной, так и от культуры к культуре. Трансформации системы должны иметь свой источник в структурах принимающей литературы. Это обязательное совпадение между наличием внутренней двойственности и способностью открываться для внешнего и радикально нового приводит нас к проблеме Ренессанса.

Эта проблема не сводится к «новому открытию Античности», философия и литература которой так или иначе сохранялись внутри средневековой культуры. Эудженио Гарэн в серии очерков о флорентийском Ренессансе напоминает, что философия Средних Веков, тщательно сохраняя античную мысль, постоянно пересматривала ее фундаментальные положения в свете новых данных, введенных христианством (в частности, положение о человеческой свободе). Согласно Э. Гарэну, для всего Средневековья было характерно стремление к примирению между античной мудростью, идеалом которой было созерцание вечного Бытия, требовавшее отстранения от всех земных страстей, и христианской доктриной, согласно которой человек мог и должен был направить свои силы на изменение мира и самого себя. Христианское понятие свободы, «абсолютный риск свободного выбора и мольба о благодати»,⁴⁷ направляло человека к миру земных реальностей и, прежде всего, к его внутреннему миру, коль скоро все это больше уже не могло рассматриваться как «тщетная суета теней».

Этот тип мышления предполагает переход к миру, увиденному с точки зрения конкретного человека; речь идет о том, чтобы построить восприятие реальности, понимаемой *sub specie hominis*, т. е. «в терминах свободы, воли и действия».⁴⁸

Герой этого времени — человек-творец, уже не тот, кто «рассуждает а priori и рационально реконструирует мир раз и навсегда», но «тот, кто трудолюбиво посвящает себя тысячу раз повторяемым опытам, кто строит на вчерашней победе уверенность сегодняшнего дня».⁴⁹ Единственная доступная отныне истина есть истина человеческой деятельности, преобразующей реальность, и поскольку эта деятельность воспринимается как риск, как бросок в неведомое, абсолютных истин больше не существует. Знание становится относительным.

Это столкновение между античной мудростью и христианской доктриной принимает в эпоху Ренессанса новый оборот. Человек-творец и его свобода оказываются центральной проблемой эпохи. Античные философы больше не воспринимаются, как в прошлом, простыми «озвучивателями», проводниками мысли, рассматриваемой как абсолют, мысли, по поводу которой следовало лишь установить, является ли она «допустимой и обоснованной». Античная мысль рассматривается отныне как новый своеобразный путь к познанию: «Гуманизм, почитающий Цицерона и Вергилия, больше не верит в Вергилия-пророка, или верит иным образом».⁵⁰

Между античным наследием и наблюдателем возникает дистанция, оно видится яснее в этой новой перспективе. Происходит осознание себя как другого. Все это подготавливалось давно, благодаря тому, что в самом сердце средневековой культуры продолжала существовать латинская традиция, сохраненная и напрямую доступная. Средневековому человеку представляется, что «присутствие прошлого не есть нерасчленимое переплетение некой безличной истины, в котором мой разум и разум другого составляли бы единое целое; оно есть диалог между мной и другим, и здесь каждый отвечает лишь за самого себя...».⁵¹ Новая культура создается через осознание своей относительности, что соответствует сформулированной Бахтиным общей идее: «Во любых эстетических формах организаторской силой является аксиологическая категория другого, отношение с другим...».⁵²

Таким образом, подтверждается теория, некогда сформулированная Веселовским: если Ренессанс родился из диалога национальной культуры и некой другой культуры, близкой к национальной и одновременно чужой, в значительной степени основанной на национальной культуре, но оставившейся в то же время внешней по отношению к ней, то иную судьбу русской культуры определило отсутствие, или, по крайней мере, недоступность напрямую этой «другой» культуры, которая на Западе была привнесена использованием латинского языка.

В своей книге Д. Лихачев развивает и детализирует эти размышления о Ренессансе. Он, похоже, видит здесь один из главных вопросов русской интеллектуальной традиции. В книге «Развитие русской литературы X—XII вв.» можно прочесть по поводу так называемого русского «Предвозрождения» XIV—XV веков следующие показательные фразы: «...наиболее оплодотворяющее значение имеет всегда культура чужая, культура иного характера, иного типа».⁵³ Поэтому, утверждая, что обращение различных очагов русской культуры (Москва, Тверь, Новгород) в XIV—XV веках, после освобождения России от монгольского ига, к традициям Киевской Руси «соответствовало обращению Запада к классическим источникам»,⁵⁴ и в то же время, подчеркивая, что именно иная природа этого обретения собственного прошлого определяет специфику русского XV века, Д. Лихачев не входит в противоречие ни со своей собственной мыслью, ни с мыслью Веселовского.

Так же как и для Запада, это обращение к культурным ценностям прошлого было способом покончить с эпохой, которая рассматривалась — здесь, очевидно, с полным правом — как «черные» века: века иноземной оккупации, приостановившей экономическое и культурное развитие страны и угрожавшей национальному самосознанию. Но для Запада то, что могло считаться «национальным прошлым», одновременно было радикально иным: это было усвоение совершенно другой культуры, культуры античности. Для русской культуры, которая покоилась только на одном «образовательном начале», этот эпизод не мог привести к осознанию себя как другой культуры, к осознанию собственной относительности. Где, действительно, найти эту «другую» культуру, очень близкую и одновременно иную, которая позволила

бы русской культуре определить себя через свободное сопоставление с ней? Даже если Россия является «дочерней» культурой Византии, она не получила это наследство на его родном языке. Поэтому она еще не отвечала определению современных культур, которое Е. Гарэн формулирует как «задачу определить себя через определение другого».⁵⁵

Д. Лихачев подтверждает выводы Веселовского и Гарэна,⁵⁶ и признает, что домонгольская культура, «...при всей ее притягательности для Руси конца XIV—XV веков, не могла заменить собой настоящей античности — античности Греции и Рима...»⁵⁷ Поскольку «идейное содержание» домонгольской русской культуры было «однородно» культуре XIV—XV веков, нельзя говорить о свободном диалоге, который Россия завязывает со своими истоками. Она довольствуется тем, что продолжает традицию, восстанавливает традицию, ее не преобразуя.

В эту эпоху в некоторых русских произведениях, в соответствии с методом, который Д. Лихачев назвал «нестилизованным подражанием», используются различные элементы произведений XII века, которые сплавляются во внутренне разнородные литературные тексты, лишённые как эстетического, так и нарративного единства. На этой основе Д. Лихачев устанавливает такую связь между «Словом о полку Игореве» и «Задонщиной» — повестью, прославляющей победу на Куликовом поле, «по ту сторону Дона». Эта повесть, появившаяся в конце XV века, заимствует у «Слова» целый ряд мотивов, а иногда даже порядок их следования, причем чаще всего неоправданно. Это дает, в итоге, произведение, внутренне беспорядочное, похожее на те «варварские» строения, что возводились на месте античных храмов из их материалов, но без всякой заботы о пропорциях и впечатлении от целого.⁵⁸

Этот метод соответствует определенной исторической необходимости, требовавшей восстановления связей с творениями эпохи расцвета русской культуры, ибо это давало возможность учиться у них после двух веков навязанного застоя. Но такие «нестилизованные подражания» — «Задонщина» есть лишь самый яркий пример такого рода произведений — не приносят новых элементов и в эстетическом отношении являются скорее обеднением. Впрочем, именно сравнение этих двух произведений позволяет Д. Лихачеву с уверенностью говорить о подлинности «Слова о полку Игореве».

Таким образом, возвращение к домонгольскому прошлому не было «диалогом» со своими истоками, это не было открытием присутствия внутри себя иной культуры. То, что на Западе было названо Ренессансом, в России так и не состоялось.

В то же время, факт наличия или отсутствия Ренессанса у той или иной цивилизации не означает вынесения оценочного суждения, и Д. Лихачев явственно настаивает на этом. И хотя великие перемены Ренессанса — открытие человеческой личности и осознание культурной относительности — не смогли осуществиться в явном виде в России XVI в., «проблема Возрождения, — пишет Д. Лихачев, — оказалась актуальной для русской

литературы на протяжении нескольких веков, а тема ценности человеческой личности и гуманизма — темой типично национальной и общественно ценной для всего ее сложного и многотрудного пути».⁵⁹

Д. Лихачев не просто констатирует отсутствие феномена Ренессанса, он теоретически обосновывает принципиальную невозможность Ренессанса в России, вопреки тем, кто хотел бы во что бы то ни стало обнаружить какой-нибудь, хотя бы отдаленный, эквивалент этому явлению. Речь идет о том, чтобы скорее начать осмысление «пустот» культурного процесса в России, чтобы признать ее подлинные ценности, и отказаться от желания отождествлять ее судьбу с судьбой Западной Европы. Эта тема возникает в статье, которую Д. Лихачев посвящает «русскому Предвозрождению» XIV—XV веков.

В это время, действительно, знаки художественного обновления, основанного на открытии «внутреннего человека» и личных переживаний, проявляют себя по всей Европе. Повсюду в религиозном искусстве мы наблюдаем, согласно выражению Е. Маля, на которого ссылается Д. Лихачев, «нашествие патетики».⁶⁰ У изображений Святой Девы, ранее проникнутых величественной серьезностью, меняется выражение. Отныне она уже не «над страданиями и радостями жизни». Ее лицо начинает выражать женскую нежность и материнскую скорбь. Впервые встречается тема оплакивания Христа (Пьета).

Россия тоже затронута этим духовным и художественным обновлением. Кажется, что сейчас она ближе к Западу, чем когда бы то ни было раньше или в течение нескольких последующих веков своего будущего. Псковские и Новгородские фрески, относящиеся к этому времени, «отличаются преувеличенной эмоциональностью, экспрессивностью, попытками передать стремительное движение...».⁶¹ Фигуры на них словно летят через пространство в некоем экстатическом восторге. Подобно францисканскому искусству, эти фрески обнаруживают пристальный и цепкий интерес к жизни Богоматери.

Искусство Андрея Рублева особенно сильно отличается от творчества предшественников необыкновенной эмоциональной насыщенностью, и одновременно смиренной сдержанностью (наиболее явственно — в «Троице» и в иконах Богородицы). Так же, и Д. Лихачев напоминает, что некоторые русские иконы XIV—XV веков иногда принимали за итало-византийские произведения. Эта общая тенденция находит подтверждение в русской литературе с появлением нового стиля, стиля «плетения словес»; его сложный синтаксис, большой выбор гипертрофированных риторических приемов и чрезмерное обилие неологизмов стремятся подчеркнуть накал эмоций, избыток чувств.⁶²

В то же время, в связи с определенными историческими обстоятельствами, в которых оказалась Россия, само по себе открытие личностных переживаний не привело и не могло привести к освобождению личности и выйти за пределы церковного искусства. Это открытие не стимулировало процессов секуляризации, поскольку само явилось следствием упрочения религиозного принципа.

Действительно, этот принцип упрочился на Руси в эпоху татарского ига и, главным образом, с момента принятия Ордой ислама. Борьба против

иноземных захватчиков из чисто национальной задачи превратилась в религиозную.⁶³ И поскольку именно православие сыграло самую значительную роль в сохранении национального самосознания, освобождение страны от ордынского ига явилось триумфом православия.

Так же и новый стиль, стиль «плетения словес», имел прежде всего религиозную функцию: его назначением было вызвать в читателе преклонение перед сакральным. Путем умножения технических средств, само обилие которых выдавало собственную беспомощность, он стремился показать тщетность человеческих усилий выразить в слове божественное, тем самым указывая на невыразимое и способствуя углублению эмоциональной связи человека с божественным. Секуляризация, утверждает Д. Лихачев, есть знак, выдающий приближение Ренессанса: в этом отношении обновление религиозного искусства на Руси в XIV—XV веках является скорее возвратом назад.

Кроме того, «филологические устремления» на Руси в эту эпоху, формально схожие с деятельностью гуманистов, на самом деле имеют противоположную направленность. Так, по инициативе патриарха Евфимия Тырновского пересматриваются многочисленные переводы с греческого (веяние вновь идет из Болгарии); патриарх осуществляет развернутую реформу, затрагивающую литературный язык, орфографию и письмо. Но пересмотру подвергаются только канонические тексты, и эта работа осуществляется церковью для достижения своих собственных целей, то есть в рамках борьбы с ересями. В отличие от гуманистов, специалисты, которым поручена эта «ревизия священных книг», стремятся восстановить в изначальной чистоте голос одной единственной признанной истины — истины Священного Писания, их целью вовсе не является обретение «иной» мысли в ее подлинности.

Формальные сходства таят в себе опасность: они толкают к слишком торопливому уподоблению художественных явлений, принадлежащих к разным культурам и эпохам; на поверку же, аналогии оказываются слишком поверхностными.

Поскольку любая форма является значимой, она может быть нагружена различными, даже противоречивыми значениями, в зависимости от исторического контекста. Таким образом, чтобы определить с достаточной точностью идентичные явления, присутствующие в один и тот же момент в разных национальных культурах, необходимо вернуться к их «образовательным началам», уходящим корнями в историю, в частности, в историю великих интеллектуальных течений.

То, что Д. Лихачев называет «принципом историзма», позволяет связать данную форму с конкретным содержанием: «...историзм позволяет охватить во взаимной их соотнесенности и форму и содержание. ...исторический подход избавляет от субъективности интерпретации того, в чем именно проявляется единство формы и содержания в каждом конкретном случае».⁶⁴ Чисто формальные исследования изолируют произведение от его исторической среды, чреватые опасностью субъективных аналогий. Показать специфику

данного художественного явления может не изолированная от своего содержания форма, и не содержание само по себе, а их соединение, взятое в собственном историческом контексте. Здесь мысль Д. Лихачева следует в том же направлении, что и мысль Эрвина Панофски, на которого, впрочем, Д. Лихачев неоднократно ссылается: с точки зрения Э. Панофски, нельзя просто идентифицировать какую-либо форму, не зная ее исторической локализации.⁶⁵

Только такая интерпретация художественных явлений, ставящая в соответствие их структурные черты и их исторические корни, то есть интерпретация, принимающая во внимание историю стилей, позволяет установить их значение и удостоверить реальное родство явлений, на близость которых предположительно указывает чисто формальный анализ.

Но описание этого псевдофеномена русского Предвозрождения не сводится к предостережению против субъективизма формальных сравнений. Оно также свидетельствует о принципиальном отказе отождествлять во что бы то ни стало проявления русской культуры с проявлениями культуры западной. Даже если специфические ценности русской культуры подлежат раскрытию в европейском контексте, эти ее самобытные ценности проявляются в диалектике близости и дистанции. Ни в коем случае во всех этих рассуждениях западная культура не должна предстать некоей моделью или идеалом. Речь вовсе не идет о том, чтобы сделать из какого-то определенного культурного типа идеал культуры как таковой. Каждый народ, согласно Д. Лихачеву, обладает в этой области «собственным идеалом».⁶⁶

Отдаленный аналог Ренессансу для России следует искать в XVII веке. Именно тогда Россия, столкнувшись благодаря своим историческим истокам с той же проблематикой, что и все остальные страны Европы, но вынужденная развиваться на основе почти исключительно национальных ресурсов, постепенно оказывается на пороге литературы современного типа посредством того, что Д. Лихачев называет «явлениями компенсации». Именно они заменили несовершенство Ренессанс.

«ЗАМЕДЛЕННЫЙ» РЕНЕССАНС ⁶⁷

Все, что Запад сформулировал благодаря филологической и философской мысли в XV—XVI веках, это определение себя через свободное сопоставление с «другим», России, по причинам, относящимся к обстоятельствам формирования ее культуры, и составляющим ее оригинальность, пришлось открывать себя в «ином» более окольными путями, не в свободной дискуссии, а посредством превращений, в определенной степени скрытых, подземных. Это то, что Д. Лихачев называет также «замедленным» Ренессансом.

Даже в столь традиционной структуре, как русская средневековая культура, эстетическая деятельность, под влиянием различных социальных и идеологических факторов, усваивала и объективировала все более многочисленные

и разнообразные явления сознания. Литература способствовала расширению знания, она накапливала определенный опыт, который мало-помалу вел ее к современной системе.

Среди этих «явлений компенсации», способствовавших развитию древнерусской литературы и культуры, первым является появившееся в XIV веке мистическое течение исихазм,⁶⁸ получившее литературное выражение в произведениях Епифания Премудрого (например, «Житие святого Сергия Радонежского») и в новом стиле «плетения словес».

Не уподобляя это течение мысли феномену Предвозрождения, Д. Лихачев рассматривает его как определенного рода «гуманизм».

Эта мистическая тенденция, способствовавшая обновлению византийского монашества, начиная с XIII века, попала в Россию через Афон. «Центром новых мистических настроений, — пишет Д. Лихачев, — стал Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергий Радонежский «божественная сладости безмолвия въкусив».⁶⁹ «Безмолвие», один из фундаментальных аспектов доктрины исихазма, было внутренней установкой, ориентированной исключительно на созерцание, особым способом достижения контакта с Богом. Течение это не входило в конфликт с ортодоксальной Церковью, но было глубоко индивидуалистическим: оно поощряло любые формы индивидуального религиозного опыта, внутреннюю молитву, уединенную жизнь в гармонии с природой, скитания в одиночестве от одного святого места к другому. Участие в богослужениях для отшельников, принадлежавших к этому мистическому течению, не было обязательным.

Лучше всего оно выразило себя в живописи в образе рублевской Троицы и ее «безмолвной беседы ангелов».⁷⁰

В отличие от большинства других теологических направлений, утверждавших невозможность сообщения с Богом, его непостижимый и недоступный для человеческого разума характер, для исихазма, замечает Д. Лихачев, «невозможность познания бога умом не означала, однако, невозможность общения с богом».⁷¹ Личный и прямой контакт с божеством был возможен: это было одним из аспектов «обожествления» человека, центром доктрины исихазма, который теолог Л. Успенский определяет следующим образом: «...Непознаваемый в Своей природе Бог общается с человеком в Своих действиях, обожествляя все его существо, делая его подобным Себе...».⁷²

Именно поэтому Д. Лихачев видит в исихазме разновидность гуманизма: человеческое достоинство всего человека целиком, во всей совокупности его «духовно-психически-телесного единства» (согласно терминам Л. Успенского) было в самом центре этой доктрины, по крайней мере в России. В «молитве сердца», основной технике концентрации и медитации, тело участвует на том же основании, что разум и душа. Само по себе оно не является чем-то плохим, и духовный опыт способен его преобразить. Для Григория Паламы, теоретика исихазма, которого цитирует Л. Успенский, «...Бесстрастность (то есть идеальное состояние сообщения с Богом — Ф. Л.) не заключается в умерщвлении подверженной страстям части нашего

естества (то есть обители чувств и страстей — тела, — Ф. Л.), но в перенесении ее от зла к добру...».⁷³

Для византийских же «гуманистов», которые, напротив, получили свое имя в связи с тем, что первостепенное значение придавали изучению античных философов, и которые были открытыми противниками исихазма, человек, непоправимо отделенный от божества отличностью своей природы, мог создать для себя лишь абстрактный образ божества, не будучи никогда в состоянии войти с ним в прямой контакт, и преданный безраздельно страстям телесного, всегда влекущего его ко злу, он мог найти успокоение и святость лишь в полном отказе от самого себя.⁷⁴

Таким образом, именно в исихазме, с его верой в человека, мог, по-видимому, воплотиться подлинный гуманизм. Однако, Д. Лихачев четко очерчивает его границы: человеческое достоинство утверждалось здесь лишь в той мере, в какой сам человек был способен к прямому общению с Богом. К тому же, поиск этого состояния, рассматриваемого как идеал человеческой жизни, вводил человека от мира, чтобы лучше направить его к Богу. Таким образом, это мистическое течение нельзя уподобить феномену Предвозрождения.

И все же, обновление духовной сферы сыграло важную роль в развитии русской культуры, и открытие человеческой личности во всем своем эмоциональном богатстве уже содержит в себе «гуманистическое начало», которое в дальнейшем будет проявляться все больше и больше. Но главным, как подчеркивает Д. Лихачев, является то, что действительно новаторский характер этого явления проявляется в открытии индивидуальной человеческой личности вопреки религиозным тенденциям, стремящимся выдвинуть на первый план коллективные ценности.

Эта новая концепция человеческой личности, введенная исихазмом в русскую культуру, начиная с XIV века, по-настоящему ярким и решительным образом проявляет себя в русской литературе XVII века. В это время Россия переживает процесс освобождения личности, сходный с ренессансным процессом на Западе, но имеющий собственный оригинальный характер, но развитие этих явлений, добавляет Д. Лихачев, «не отличалось стройностью и ясностью», что неизбежно, когда историческому процессу противодействуют неблагоприятные внутренние и внешние обстоятельства.

Литература нового типа появится здесь, пройдя окольными путями, через общественные превращения, и вместе с ней появится новый образ человека. Нельзя, однако, сказать, что Д. Лихачев видит в резких общественных переменах XVII века прямую причину изменений, затронувших содержание литературы. Как и Ю. Тынянов, указывающий, что «литературное развитие, также как и развитие других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру ... с коррелятивными ему рядами»,⁷⁵ Д. Лихачев напоминает, что «между общественной реальностью и литературой, которую она порождает, существуют очень сложные взаимоотношения, и в частности, множество промежуточных явлений: история культуры, обще-

ственной и политической мысли, перекрестные влияния других форм искусства и т. д. ...»⁷⁶

Он выступает против тех теоретиков литературы, которые «обычно представляют себе эмансипацию личности в литературе XVII века как эмансипацию поведения действующих лиц произведения», и для которых изменения экономической и общественной реальности имеют прямое влияние на изображаемое. Этот выпад направлен против социологической школы в литературной критике, в частности, против В. Переверзева, посмертная книга которого, опубликованная в 1971 году, «Литература Древней Руси», хотя и описывает весьма убедительным образом появление различных общественных классов в ходе исторического развития страны, а также, через анализ «героических» и агнографических произведений, эволюцию национального сознания, остается при этом слишком жестко подчиненной «теории отражения».

Переверзев, например, видел в Савве Грудцыне, герое одной из повестей XVII века, человека, «стремящегося к разрушению норм, установленных культом потомства и прельщенного перспективой счастья, которое было бы плодом его собственной инициативы и соответствовало бы его собственным вкусам, вместо того чтобы подчиняться предписаниям обреченного на гибель патриархального общества».⁷⁷

Для Д. Лихачева, напротив, появление героя внешне нового типа не является решающим фактором в литературе этого времени. «Новые герои литературы, — утверждает он, — не являются носителями каких-либо новых идей», и описание более твердых и решительных личностей само по себе не есть характеристика XVII века.⁷⁸

Подлинные нововведения следует искать не здесь, не в том, что изображается, если мы хотим учитывать специфику литературного материала и законы его развития. Преобразования в обществе, конечно же, изменили литературную систему, но не прямым образом, а через новый «социальный заказ», идущий от иного читателя.

Восприятие художественного произведения, даже в случае, как мы видели, такого искусства как романское, где давление традиции было исключительно сильным, представляет собой также своего рода творческий процесс, определенное участие в работе художника. Но активность читателя или зрителя осуществляется не только в восприятии произведений: она также является заказом, «горизонтом ожидания»⁷⁹ для новых творений. Она частично способствует созданию будущих произведений.

В XVII веке появление нового читателя, обусловленное развитием городов, ростом городских народных классов и определенным возвратом к фольклору, влечет за собой создание «литературы посада» (по выражению Д. Лихачева), которая «и пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды».⁸⁰ Эта «литература предместий» состоит, главным образом, из пародий на официальные документы и религиозные произведения. Ее принципы в большой степени основаны на текстах ученой литературы.

Благодаря появлению этого городского народного читателя, впервые в истории русской культуры два принципа, ученый и народный, входят в прочный и длительный контакт: именно это меняет восприятие ученых, «официальных» произведений и, через цепочку следствий, «горизонт ожидания» для творчества, жестко до этого ограниченного путями традиции.

Мы видели, что в частности для Веселовского, решающим этапом возникновения литературы современного типа является встреча этих двух принципов, в которой берет начало более «личное» творчество. Подражания достаточно часто тяготели к пародиям, или еще к «антиформам»,⁸¹ по выражению Andre Jolles, неким перевернутым двойникам «больших» жанров.⁸² Механизм подражания, запущенный, очевидно, присутствием внутри средневековой культуры латинской традиции, мог также заработать между ученой литературой и литературой народной, при том, что обе существуют на национальном языке. Таким же образом, многие критики, от Веселовского до Н. Р. Jauss, видели в «эпопеях о животных», например, в «Романе о Лисе», пародийных двойников больших национальных эпосов, относившихся к «благородному» жанру.⁸³

В России, в предыдущие столетия, ученая литература иногда использовала образы и формулы, позаимствованные у народной поэзии в устной традиции. В. П. Адрианова-Перетц посвящает этому вопросу отдельную книгу.⁸⁴ Но говорить в этом случае можно было только исключительно о «влияниях». Заимствования не имели, как представляется, никакого систематического характера.

В XVII веке активность народного принципа является определяющей: он усваивает «большие» жанры «официальной» литературы (по терминологии Бахтина), и трансформирует их через призму пародии. Литература этого времени изобилует «антиклерикальными» произведениями: пародиями на молитвенники, псалтырь или литургические службы, как «Праздник кабацких ярыжек»,⁸⁵ которая заставляет вспомнить западные «Мессу Сумасшедших» или «Мессу Осла». Не доходя до пародии в строгом смысле слова, народное воображение овладевает традиционным агиографическим повествованием и изменяет его, создавая «жанры-паразиты», рассказы о явлениях и чудесах, которые оказываются придатками к жизнеописаниям святых.

На этом фоне развиваются «антиформы», «повести о купцах» (рассказы о чудесах, главными действующими лицами которых являются купцы). Это своего рода «антижизнеописания святых»: вмешательству Бога, обычному в традиционной агиографической литературе, здесь соответствует вмешательство дьявола, который являет собой ядро действия. Здесь мы действительно сталкиваемся с «перевернутым двойником» религиозного жанра.

Таким образом, сближаясь во многом с «эстетикой восприятия» в том виде, как ее формулирует сегодня Н. Р. Jauss, размышления Д. Лихачева следуют за мыслью Бахтина:⁸⁶ народный принцип играет здесь первостепенную роль, перед нами «карнавализация» литературы, «развенчивание» так называемых «официальных» жанров. Новые художественные произведе-

дения принадлежат к народной «смеховой культуре», и «вывернутые наизнанку» жанры участвуют в карнавальном низведении литературных форм, а вслед за ними и традиционных ценностей и системы социальных иерархий. Имея в виду Возрождение, Бахтин утверждал, что «карнавализация сознания всегда предшествует великим переломам...». С этой точки зрения аналогия между этими двумя эпохами напрашивается почти сама собой. Они приняли на себя одни и те же исторические функции.

Но это не означает, что тенденция к «релятивизации» является принадлежностью народного начала. В этом отношении Д. Лихачев отступает от утверждений Бахтина.

Народная культура, подчиненная тому же самому принципу коллективного творчества и столь же «монологичная», как и официальная литература,⁸⁷ сама по себе не несет с собой никакой «релятивизации». Эта «релятивизация» литературных форм, их освобождение по отношению к ранее обязательному содержанию было вызвано тем, что эти два начала вступили во взаимодействие. «Релятивный» характер является атрибутом не народной культуры, а момента, в который эта встреча происходит. Не победа народного принципа, а механизм подражания открывает дорогу литературе современного типа.

Само чувство литературности пробуждается благодаря этой игре с деловыми формами письменности. Они «...употребляются иронически, — пишет Д. Лихачев, — их функции резко нарушены, им придано чисто литературное значение».⁸⁸ Впервые между формой и содержанием, которое перестает быть полностью принудительным в религиозном отношении, устанавливается связь игрового типа. Новое пародийное содержание «взрывает форму». Отныне становится возможным понимание эстетических ценностей в их собственной специфике.

Таким образом, утрачивая свой узко «клерикальный» (по выражению Etienne)⁸⁹ аспект, литературная система высвобождается из-под власти идеологического явления, которое вызвало ее к жизни, но сдерживало ее развитие. Она может принять художественный вымысел, и рассказы о паломничествах превращаются в приключенческие романы.

Можно сказать, что все творчество Д. Лихачева посвящено изучению процесса появления этого современного понятия — «литература». XVII век является решающим этапом, поскольку между текстами начинают проводить принципиальное отличие в зависимости от того, используются ли они в повседневной жизни или нет, и эта разница благодаря пародийному смещению проявляется между официальными жанрами, по-прежнему «утилитарными» (в широком смысле), и народными развлекательными жанрами. Между «утилитарными» и «литературными» жанрами устанавливается динамическое напряжение.

Но, что еще важнее, начиная с момента, когда требования «официального» церемониала оказываются решительно поколебленными, закладываются основания того, что принято называть «реализмом», то есть представления объекта

в том виде, в каком его воспринимает индивидуальное сознание, освобожденное от внешнего принуждения религиозного, ритуального, утилитарного порядка.

Благодаря процессу пародийного снижения, герои больше не являются простыми марионетками. Их описывают как обычных персонажей со своими обычными заботами. Появляется требование психологического правдоподобия. Описание их повседневного окружения становится более конкретным и индивидуализируется: когда перестают дозвлетать требования церемониала, повествование может позволить себе «представить на обозрение» сам объект, а не указывать на него условным образом с помощью некой «эмблемы». Сюжет также перестает иллюстрировать вечную борьбу добра и зла и начинает точнее следовать законам правдоподобия или, по крайней мере, законам определенной внутренней логики. Герой, освободившись от принципа деления мира на добро и зло, в соответствии с которым он однозначно раз и навсегда был отнесен либо к положительным персонажам, либо к злодеям, подчиняется более сложным мотивировкам.⁹⁰ Возникает понятие личной судьбы: с этого момента открыта дорога для жанров плутовского и приключенческого романа. Герой оказывается во власти сил, которые уже не совсем те, что царили в средневековом мире.

Таким образом, развенчивание ученых жанров разрушает конвенции «кода» (этикет), который делал литературу подобной заранее фиксированному церемониалу. Разрушая этот код внелитературного происхождения, оно высвобождает представление: в жанрах, которые считаются «низкими», представление не обязано согласовываться с его требованиями. Эта тенденция подтверждается аналогичным явлением в живописи: «Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития — как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике».⁹¹ Будучи освобожденной от иерархических императивов, литература может уделять большее внимание индивидуальной реальности того, что она представляет. Она может претендовать на «реализм», который Д. Лихачев определяет как момент, когда «методы представления стремятся сблизиться с представляемым объектом».⁹² Понятие реализма, с этой точки зрения, является определяющим для современной литературной системы.

Кроме того, мы видим, что через трансформацию методов представления осуществляется возможная эволюция представляемого и осознание новых ценностей, в частности, ценности человеческой личности в ее индивидуальной реальности. Трансформация литературной формы под действием общественных изменений видоизменяет и сам объект представления, разрушая предшествующие коды.

Тем самым Д. Лихачев подчеркивает активный статус литературных форм: не будучи независимыми от социальной реальности и идеологии, они способны осуществлять на них обратное воздействие, влияя тем самым на эволюцию общества. Они представляют собой некую особую силу в эволюции культуры и жизни общества. В том обилии взаимосвязей, какое представляет собой культура, ни идеология, ни художественные формы, ни экономическая инфраструктура, ни социальная организация никогда не имеют последнего слова, и среди всех прочих сил литература является автономной силой.

Особый способ, которым литература в России открывает человеческую личность, заставляет ее обратить повышенное внимание на «униженных», на наиболее обездоленные общественные классы. Снижение героя сближает его с народным читателем. Читатель этот может смеяться над героем, но воспринимает он при этом как своего, как ближнего.⁹³ Симпатия и жалость к человеку, показанному во всей его слабости, эта постоянная для русской литературы тенденция, берет свое начало, по утверждению Д. Лихачева, именно здесь. «Гуманистическое начало», действующее во всей русской литературе и составляющее одну из отличительных ее особенностей, содержалось уже в самих элементах, которые заставили русскую литературу качнуться к современной системе.

Но несмотря на всю важность происшедших в XVII веке изменений, от открытия человеческой личности в ее собственной реальности как объекта представления еще далеко до наступления эпохи «личного начала» в самом литературном творчестве, то есть до появления фигуры автора в современном смысле. Произведениям русской литературы XVII века по-прежнему не хватает структурной возможности для индивидуального авторства.

КОЛЛЕКТИВНОЕ И ЛИЧНОЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

«Великие истоки» всех литератур, пишет Веселовский, отмечены анонимностью творчества: «Национальные эпосы анонимны, подобно средневековым соборам». К этой архаической стадии относятся гомеровские поэмы и героический эпос, но это одновременно и стадия фольклора. «Для этих данных произведений мы отбросили мысль об отдельном авторе, — пишет Веселовский, — поскольку наши наблюдения над жизнью народной поэзии... позволили нам обнаружить неизвестные до того процессы массового неиндивидуального искусства».⁹⁴

Это открытие является наследием романтизма. Якоб Гримм, видевший в устной традиции народной поэзии «спонтанное» выражение «таинственных глубин народной души», следующим образом определял этот только что явленный миру тип поэтического творчества: «Современная поэзия называет своих авторов, в то время как древняя не знает ни единого имени, она не создавалась одним, двумя или тремя, она есть сумма Всего».⁹⁵

Веселовский систематическим образом следует мысли, согласно которой в истории литературного творчества «личностное начало» наследует «коллективному творчеству», причем первое является существенной характеристикой литературы современного типа.

Но он рассматривает только фольклор. Он не уделяет никакого внимания письменной культуре древней Руси. Оригинальность Д. Лихачева в русской критической традиции в том, что он выявил функционирование ученой литературы, не подчиненной принципу «личного начала», подобно тому как

это сделали на Западе P. Zumthor и вместе с ним R. Guette, показавший, что в средневековой Франции существовала своего рода «формальная поэзия». Для R. Guette в куртуазной поэзии нет ничего от индивидуальной выразительности, она сводится к вариациям на традиционные темы. В этом смысле «поэзия куртуазных песен может существовать лишь в плоскости, противоположной той, на которую помещает себя романтическая поэзия. Эти песни следует читать, как читают контрапункты, следуя движениям, связям и комбинациям...».⁹⁶ Начало новой эры отмечает Вийон, эры, когда «слово начинает брать верх над пением».⁹⁷

Таким образом, переход от старой системы к системе современной остается переходом от «коллективного» творчества к творчеству «индивидуальному», но осуществляется он также в рамках ученой, письменной области.

Отсюда, фигура автора в том виде, в каком она может быть выделена из литературных структур, не имеет, вообще говоря, никакого отношения к какой бы то ни было творческой индивидуальности. Она изначально относится к жанру произведения. «Каждый жанр, — пишет Д. Лихачев, — имеет свой строго выработанный традиционный образ автора...». Индивидуальные отклонения по большей части случайны, они не входят в художественный замысел произведения».⁹⁸

Д. Лихачев посвящает многие страницы анализу фигуры автора в том виде, в каком она появляется в различных литературных жанрах Древней Руси и особенно в летописях. Он показывает, что реальные летописцы, простые переписчики и книжники, были людьми с очень разным прошлым, и возраст их в момент, когда они участвовали в составлении летописи, также мог быть самым различным. Они имели мало общего с тем традиционным летописцем-персонажем, отрешенным от мира и полным горького опыта стариком, который довольствуется тем, что перечисляет события, следуя строгому хронологическому порядку, никогда, впрочем, не описывая их по-настоящему, и является нам в образе «мудреца», сознающего свое бессилие и неспособность постичь глубокий смысл событий — что доступно лишь Богу — и перед деяниями, которые он осуждает, ибо они есть «суета» этого мира, ограничивается неким особым «красноречивым» молчанием. Этот персонаж естественным образом обретает эпическое измерение: «стираются различия масштаба между важным и неважным, все выглядит уравненным, подчиненным некому единому медленному эпическому течению».⁹⁹

Возникновению этой традиционной фигуры автора рукописей способствовали реальные условия, метод их составления: следуя строгой хронологической последовательности, летописец должен был ограничиваться включением в повествование, которое он наследовал, новых событий или же добавлением новых глав, соответствующих времени, прошедшему с тех пор, как его предшественник прервал свой рассказ. Даже если летописец, как современник событий, о которых он рассказывает, живо реагирует на описываемые факты, пишет Д. Лихачев, то компилятор, который ему наследует, механически собирая вместе

сведения, взятые из разных рукописей, сообщает им характер бесстрастности, что будет лишь усиливаться по мере того, как рукописи, обогащаясь новым материалом, будут расширяться, а единообразие рассказа будет увеличиваться.

Однако, не только в рукописях, но во всех древнерусских литературных произведениях, «фигура» автора представляет собой стабильную модель, недоступную сознательным индивидуальным модификациям. Это теоретическое положение заставляет Д. Лихачева утверждать, что Даниил Заточник, гипотетический «автор» «Моления» шуточного типа, в котором некоторые критики пытались обнаружить черты реально существовавшего писателя, является, на самом деле, традиционной фигурой шута, фигляра, перешедшей прямо из народной литературы в сферу ученой словесности. Точно таким же образом Р. Zumthor подчеркивает, что поэзия Рютбефа, называемая «личной», столь же обманчива, и что во всей средневековой литературе «обходной маневр через биографию автора, как бы нам ни хотелось его совершить, в большинстве случаев для нас заказан...».¹⁰⁰ Во всех средневековых литературах текст может отсылать только к себе самому, к некому «идеальному коду».¹⁰¹

Таким образом, следует еще раз внимательно взглянуть на эту характеристику средневекового литературного творчества — анонимность. И дело не только в материальных трудностях и удалении во времени. В действительности — и в этом сходятся все современные медиевисты — речь идет о структурном факте, а не о какой-то неполноценности, вызванной объективными условиями. Автор ощущает себя простым исполнителем, он не претендует на создание оригинального произведения. Его идеалом является воспроизведение хорошо известной модели, и эта работа осуществляется при помощи либо «комбинаторики» на уже существующие темы (по выражению Р. Zumthor), либо с помощью компиляции. Древнерусский текст, который цитирует Д. Лихачев, «Хвала Петру и Павлу», сравнивает деятельность писателя с составлением букета: «Как приятно вдыхать запах приносимых домой цветов, которые живут лишь час, но еще приятнее собрать их в вазе, где они радуют своей красотой, распространяя вокруг свой аромат; также и книга, смешиваясь с другой, еще сильнее дает нам почувствовать сладость своего аромата...».

Сближение этой формы искусства с народным творчеством устной традиции, как показывают, в частности, исследования Р. Zumthor, посвященные «устной традиции»,¹⁰² принимается большинством современных теоретиков. Р. Якобсон также отметил, что анонимный средневековый переписчик или книжник, подобно исполнителю народной поэзии, «довольно часто обращался с произведением, которое он переписывал, как с одним из множества материалов, пригодных для переделки».¹⁰³ Никому в то время не пришло бы в голову считать «литературный» текст неприкосновенным, и это полное отсутствие «чувства литературной собственности», которое также подчеркивает Д. Лихачев, объясняет, почему тексты не сохраняют свой первоначальный вид.

Д. Лихачев выходит за рамки простого сравнения. Он объединяет устное и письменное словесное творчество в единую систему, поддающуюся синхронному анализу. Отказываясь от отвлеченных рассуждений о неизбежно архаическом характере любого принадлежащего к фольклору явления, от которых не были свободны работы Бахтина, он рассматривает оба явления в одной и той же плоскости и делает вывод об их взаимной дополнительности. Признавая, что письменная и устная системы были проводниками разных, даже антагонистических мировоззрений, он утверждает, что фундаментальный дуализм средневекового сознания, о котором также говорит А. Гуревич, позволял фольклору проникать в сферу жизни всех общественных классов и с одинаковым успехом удовлетворять любые эстетические требования.

Эта дополнительность обуславливает отсутствие в Древней Руси ученой лирической поэзии, аналога тому, что Р. Zumthor называет «большой куртуазной песней». Действительно, жизненная сила фольклора, который существовал, и это нельзя не признать, еще до появления письменности, позволила ему взять на себя все функции лирической поэзии для всех классов общества, делая ненужным создание лирической поэзии книжного типа. Ее появление в XVII веке, в момент, когда фольклор стремится уйти из городов, подтверждает, с точки зрения Д. Лихачева, эту идею дополнительности: именно феномен пустоты, явившийся следствием отступления фольклора, сделал необходимым переход к письменности. В это время начинают сочинять любовные песни в фольклорном стиле; отныне они предназначены уже не для устного исполнения, но для чтения. «Те стороны общественной жизни, что питались... фольклорными жанрами» после исчезновения последних из городской среды «потребовали компенсации».

Напротив, для театра, который также отсутствовал в литературе Древней Руси, объяснение с помощью дополнительности не является удовлетворительным: поскольку народные лирические жанры имели обрядовую функцию, функцию «оформления» ключевых моментов коллективного и индивидуального существования (свадьба, уход в армию, смерть...), их временное измерение было реальным настоящим временем, настоящим действительно прожитого события. Это настоящее время, на самом деле, было несовместимо с настоящим временем театра, временем не проживаемой в действительности, присутствующей и одновременно отсутствующей реальности.

Д. Лихачев, таким образом, соединяет в едином подходе все словесное творчество Древней Руси, письменное и устное, в отличие от Р. Zumthor, ограничивающего область исследований куртуазной поэзией, которую можно рассматривать как пересечение этих двух множеств. Видимое различие объектов анализа для одного и того же определения «средневековой поэтики» берет начало в несхожести этих двух типов организации: русской системе, в принципе исключаящей обмена между ученой и народной сферами, на Западе соответствует литература, очень рано начинающая подталкивать эти две сферы к встрече и, таким образом, стремящаяся к определенному единству литературного процесса, что относится уже к современному ха-

рактору. Объяснение через дополительность, на самом деле, не противоречит тому, что выдвигало на первый план различие традиций, латинской и славянской, а является по отношению к нему параллельным и рассматривает то же самое явление под другим углом.

Существенным является то, что объединение в единую систему письменной и устной традиций позволяет Д. Лихачеву подойти глобально к проблеме творца благодаря анализу временных представлений в том виде, в каком их можно наблюдать в структурах литературных и фольклорных произведений.

Во всей древнерусской литературе отсутствует «временная перспектива», установление связи между пишущим или воспринимающим субъектом и временем того, что описывается.

Устные лирические жанры, как, например, плачи, которые собирают вместе исполнителя (в данном случае, плакальщицу) и участников ритуального отправления (здесь, оплакивание) события, совершающегося в данный момент, не устанавливают никакой связи между временем действующих лиц и временем действия: здесь имеет место полное совпадение, идентификация одного с другим, поскольку действие не изображается, а проживается, оно реально. Поэтому в фольклорных обрядах традиционно нет зрителей, есть только участники.

Повествовательные фольклорные жанры, такие как сказки или былины, требуют также полной идентификации публики и рассказчика с персонажами, но уже по другой причине: на этот раз рассказ занимает во времени «островное» положение. Он таким образом не связан ни с историческим временем, ни с проживаемым временем рассказчика и зрителей. Время сказок и былин есть ни что иное, как время действия и рассказа о нем. Оно протяженно, необратимо, замкнуто на себя. В то же время заключительная шуточная фраза в сказках, с помощью которой рассказчик как бы разоблачает себя («и я там был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало...»), которая открывается на проживаемое настоящее время, не противоречит этой мысли, поскольку «кончилась сказка — кончилось и сказочное время». Дело в определенном типе литературного времени, который не позволяет сочинителю и слушателю воспринимать собственную длительность во времени как автономную по отношению к рассказу единицу.

Временные структуры фольклорных произведений отражают отсутствие понятия человеческой личности, взятой в своей индивидуальности. Сознание, не воспринимающее собственную продолжительность как нечто отдельное, автономное не может поставить в соответствие несколько повествовательных линий, несколько «серий» событий, бросить нить одного повествования и перейти к другому, чтобы позже снова вернуться к первому. Лирические и повествовательные фольклорные жанры, хотя расположены они по-разному (в проживаемом, или же занимают «островное» положение), требуют одинаково полной идентификации воспринимающего сознания с разворачиванием действия. «Без автора невозможно представить себе время действия с какой-

либо конкретной временной точки зрения... Не существует... временной перспективы, определяемой индивидуальностью автора...».

Но ученый жанр, такой как жанр летописи, мог точно так же, как фольклорные жанры, оказаться пленником конкретной реальности. Ибо, по крайней мере, вначале, история рассматривалась как узко локальная: «история привязана к месту, неотделима от географических пунктов»... «Русская история есть история русской земли, ее территорий, городов, княжеств, монастырей, церквей...».¹⁰⁴ Все «цепочки» событий, сообщаемые различными местными рукописями, все временные последовательности оказываются замкнутыми на себя, они не сообщаются с «остальными» цепочками и не выходят на единое историческое время. Но объективные исторические обстоятельства (объединение русских земель вокруг Москвы) вместе с методом составления летописей — который предполагает перечисление событий год за годом и их единообразное включение в идеально упорядоченную хронологическую сеть — вывели местные летописи из изоляции и открыли их (хотя и искусственным образом) для других временных последовательностей. Собираание русских княжеств под эгидой Москвы повлекло за собой унификацию и объединение всех местных рукописей внутри единой годовой сети. С этого момента становится возможным иное представление о времени как времени историческом, относящемся ко всей России, представление, переходящее «от местной последовательности и ее узко территориального восприятия к последовательности причинного типа».¹⁰⁵ Несогласованность временных систем, их изолированность друг от друга преодолевается извне: «...в летописи постоянно боролось „местное время“ с временем единым, внешне вводимым в летописных сводах накладываемой на все годовой сетью».¹⁰⁶

Но «хронологическая сетка» летописей с ее претензией на абсолютно объективное отражение упорядоченного хода времени столь же категорично, как и фольклорные жанры, исключает осознание собственного времени того, кто пишет текст. Здесь нет места для выражения времени в том виде, в каком его мог бы помыслить индивидуальный рассказчик. Время является понятием объективным и абсолютным. Восприятие и выражение субъективной длительности невозможны. В древнерусской литературе рассказчик и тот, к кому он обращается, всегда спроецированы в полностью внешнее по отношению к их собственной длительности время и, вследствие этой внутренней раздробленности, неспособны помыслить себя в своем единстве и автономии — по крайней мере, в том, что касается представлений временных. Находясь в течении времени, невозможно остановиться, вернуться назад, перейти от одной временной последовательности к другой. Не существует никакой «точки зрения», внешней по отношению ко времени того, что описывается, никакого ориентира на оси времени.

Д. Лихачев использует бахтинское понятие «точки зрения», но, в то время как Бахтин придавал этому понятию чисто аксиологический смысл, Д. Лихачев распространяет его на временное и пространственное положение творящего

и воспринимающего по отношению к описываемому объекту, придавая ему чисто формальную ценность. Отсутствие фиксированной и постоянной по отношению ко времени описываемого «точки зрения» ставится в соответствие с отсутствием перспективы в живописи, которое также является отсутствием фиксированной пространственной «точки зрения», внешней к тому, что описывается. Эта характеристика древней живописи не должна восприниматься в очередной раз как нечто случайное, как отражение простого несовершенства. Она отвечает потребности представить объект «в самом себе», со всеми существенными атрибутами (существенными в соответствии с концепциями эпохи), а не под частным, индивидуальным, то есть случайным углом зрения.

Аналогично, в средневековой литературе объект, по утверждению Д. Лихачева, всегда описывается с некой «внутренней точки зрения», всегда одной и той же, соответствующей его традиционному незыблемому месту в мировом порядке и общественной иерархии. Хотя нормы литературных жанров играют очень важную роль в композиции произведений, их власть не абсолютна: в конечном счете, «выбор выражений, формулировок определяется не жанром произведения, а предметом, о котором идет речь». Само течение времени определяется характером описываемого, в частности, в былинах. Грамматическое время в былинах, замечает Д. Лихачев, подчиняется критериям, которые являются критериями средневекового «этикета»: «если витязь совершает грубый поступок, мы находимся в прошлом; если он демонстрирует вежливое уравновешенное поведение, мы в настоящем».

Это общее отсутствие перспективы во всех сферах репрезентирования, литературной и живописной, неотделимо от отсутствия индивидуального творящего субъекта. Анонимность литературного творчества есть таким образом факт структуры. Отсутствует именно формальная возможность индивидуального автора. В древней литературе для него нет места в самой структуре произведения. Для того чтобы появился индивидуальный автор, потребуется, чтобы эта формальная возможность из нее выделилась, по причинам одновременно внутри- и внелитературным.

Современную культуру от средневековой отличает прежде всего историчность сознания, т. е. то, что в первой субъект пишущий и субъект воспринимающий осознают свою собственную относительность и, прежде всего, во времени, и, с другой стороны, то, что они осознают свое автономное время, то есть появление индивидуальной и устойчивой точки зрения, расположенной вне того, что изображается. Таким образом, вместе с понятием «точки зрения» Д. Лихачев использует здесь понятие «вненаходимости», которое тоже принадлежит Бахтину: от идентификации, «сличения» моего «я» с изображаемым предметом или от его полного исчезновения мы переходим к различению этих двух временных потоков, этих двух пространств или этих двух систем ценностей, и это разведение их есть в то же время установление между ними связи. «Великое дело для понимания, — писал Бахтин, — это вненаходимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять».¹⁰⁷

Формальная возможность «внезапности» создается рядом факторов исторического порядка. Для России это произошло в XVII веке. Действительно, Смутное время и связанные с ним исторические потрясения вызвали появление энергичных и ярких личностей. Увеличившаяся гибкость общественной иерархии способствовала упразднению требований литературного церемониала, «этикета», но в еще большей степени способствовала созданию возможности и даже необходимости личной «точки зрения» на события. По причинам апологетического плана, или связанным с самопрославлением, что, по определению, требует однозначно личностного взгляда на совершенные поступки, появляется собственное время автора, которое мы находим у некоторых «мемуаристов», пишущих для оправдания своих политических действий, и особенно у Аввакума.

Гонимый защитник «старой веры», Аввакум на примере своей борьбы и сознательно принятых страданий хочет поддержать и направить тех, кто подвергается таким же преследованиям, хочет обратить в истинную веру и укрепить духом колеблющихся. Д. Лихачев подчеркивает, что рассказ Аввакума по времени совпадает с «самым патетичным» моментом его жизни: моментом, когда он в своей земляной тюрьме ожидал смерти. Речь, таким образом, идет о конкретной точке на оси времени, о том настоящем времени, исходя из которого он оглядывается на всю свою жизнь как на свидетельство своей веры, и даже если в конечном итоге глубокий смысл событий освещается для Аввакума вполне традиционной мыслью о вечности и загробном воздаянии, в этом проживаемом настоящем времени, опираясь на которое он ведет рассказ, слишком много трагического величия, чтобы оно могло потеряться в тени «вечного» смысла событий, о которых идет речь. Этот ориентир внутри временной последовательности не так-то легко забыть, и мы присутствуем при своего рода рождении временной перспективы в литературе: «Подобно тому как появившаяся в XVII веке в русской живописи линейная перспектива связывала зрителя с тем, что было представлено на картине, ... так и временная перспектива Аввакума связывала и его самого и его читателя с событиями его жизни...». Д. Лихачев даже склонен думать, что это открытие было в определенной мере сознательным: «Эта столь чуждая средневековой точка зрения на прошлое из настоящего развивается Аввакумом с каким-то совершенно особым воодушевлением, с восторгом, как своего рода открытие, наполнявшее его чисто эстетическим наслаждением».

XVII век, таким образом, является неким рубежом в открытии человеческой личности. Благодаря, в частности, появившимся в это время политическим «мемуарам», которые вводят в общественный обиход определенную личную ответственность, зарождается понятие человеческого «характера», что является богатейшим своими следствиями нововведением, поскольку несмотря на открытия исихазма, личность в ее психологическом единстве еще никогда не рассматривалась как таковая. Чувства и эмоции, хотя и выражались с неизвестной ранее интенсивностью, оставались, в то же время,

несвязанными между собой. Им не доставало этого «принципа связности и единства» — характера.

В то же время, необходимо было сделать еще одно открытие: индивидуальный авторский стиль, который в XVII веке в России все еще останется полностью неизвестным. Все «переходные явления», в том числе, и прогрессивное открытие «внезапности», сами по себе не являются достаточными для осуществления перехода к литературе нового типа, управляемой «личным началом». Когда «переделка наново» (по выражению Д. Лихачева) будет благополучно доведена до конца, воцарится что-то вроде великого молчания — такова особенность петровской эпохи, наименее «литературной», по утверждению Д. Лихачева, эпохи в русской истории. Перемены ярко проявятся лишь через некоторое время, с появлением Ломоносова, Фонвизина, Державина, которые являются авторами в современном смысле.

Ясно, однако, что литературные формы и содержательный аспект сознания находятся во взаимодействии: по характеру своего исследования Д. Лихачев близок к тому, чем занимаются «историки типов сознания (*historiens des mentalités*)», которые также ставят целью выявление структур сознания и их эволюции, проявляющейся и одновременно определяющейся различными формами «культурной», в широком смысле, деятельности. И эта задача также определяет специфические размеры области их исследований: все они, в основном, работают в рамках «большого времени».

Наконец, анализируя рождение «временной перспективы», неотделимой от оформления понятия человеческой личности, Д. Лихачев ставит вопрос об основаниях своих собственных исследований. Он размышляет об истоках «историзма», являющегося стержнем его анализа, о различных влияниях, которые вывели культуры на этот этап, когда они могут осмыслить себя и другие культуры в процессе своего становления и в своей относительности, приобретая, таким образом, возможность узнать и оценить по достоинству в их собственной специфике литературные и культурные системы, чрезвычайно удаленные во времени и пространстве.

Открывая читателям древнерусскую литературу, Д. Лихачев борется против опасности страшного обеднения современной культуры, неизбежного при утрате части культурных «кодов», и, вместе с тем, восстанавливая истину об истоках современной русской культуры, он дает ей новую возможность утвердиться в собственном самосознании.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИСТЕМА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Радикальная дистанция, отделяющая древнерусскую литературу от современной системы, является, очевидно, следствием того очень быстрого превращения, которое произошло в XVIII веке. Резкость перехода, которую определило опоздание, накопленное Россией по отношению к западно-европейским литературам, создала иллюзию простирающейся позади пустоты.

С середины XVIII века уже не наблюдается никакой видимой преемственности между только что вышедшей из употребления старой системой и системой новой. Но придали этому превращению на редкость убедительную видимость непреодолимого разрыва совершенно особые его характеристики.

Не отрицая наличия этого разрыва, Д. Лихачев помещает его в центр своего анализа, особенно в своей самой знаменитой книге «Поэтика древнерусской литературы», утверждая удаленность, но в то же время, доступность для исследователя этой литературной области в убеждении, что несмотря на все различия эстетических сознаний, между ними существует нечто общее, что обуславливает саму возможность эстетической оценки древних произведений. Единственное, что отныне невозможно — это иллюзия непосредственного понимания. Для понимания древнерусской литературы необходима очень серьезная предварительная работа, без которой ее подлинные ценности могут оказаться неузнанными.

Впрочем, это видимое нарушение преемственности на фоне XVIII века не отбрасывает Россию за пределы европейского пространства, скорее наоборот. Оно заставляет вспомнить пропасть, пролегающую также между Западом и его средневековой культурой. Paul Zumthor, в книге «Очерк средневековой поэтики», появившейся почти одновременно с «Поэтикой древнерусской литературы», и представляющей собой аналогичное исследование для романского средневековья, напоминает, что последнее отсылает нас «к совокупности культурных форм, достаточно удаленных от нас во времени, чтобы оказался бессилён весь жизненный опыт людей XX века».¹⁰⁸ Приступая к анализу этих двух литературных областей, необходимо вооружиться радикально иным представлением о литературе, о ее месте в обществе, о том, как она функционирует. Организационным началом в книгах Р. Zumthor и Д. Лихачева является различие принципов, на которых основаны «старый», или «средневековый», и новый тип в литературе. Таким образом, они действуют, реализуя сходный проект: изучать средневековые тексты как полноправную литературу и как целостную систему.

Это общая конечная цель двух различных маршрутов исследования; но на Западе эстетические достоинства средневековой литературы, в общем, признавались всегда. Это, очевидно, следствие самой природы западной литературы, которая, начиная с XII века, с распространением «развлекательной» литературы, переходом в письменную форму лирической поэзии на разговорном языке и появлением религиозного театра уже приобрела определенные «современные» черты. Она часто рассматривалась как литература в самом привычном смысле, предмет эстетического наслаждения, лишенный практической пользы, и это, видимо, казалось тем более очевидным, что всякая связь с условиями ее появления была утрачена. Только к концу XIX века, в частности, благодаря усилиям Gaston Paris,¹⁰⁹ филология всерьез занялась средневековыми произведениями. Но до недавнего времени исследователи не задавались вопросом, насколько эстетические достоинства средневековых произведений совпадают с эстетическими достоинствами со-

временной литературы. Лишь относительно недавно специфика средневековой мысли и средневекового мироощущения были установлены с достаточной определенностью как свидетельствуют о том работы Etienne Gilson о средневековой философии, Emile Male об общих свойствах средневекового религиозного искусства¹¹⁰ или Й. Хейзинги о закате средневековой цивилизации.¹¹¹ В области эстетики Edgar de Bruyne показал связность и оригинальность теорий, созданных средневековыми мыслителями от Боэция до Св. Фомы Аквинского.¹¹² Вместе с тем, собственно литература оказывалась за пределами этого поиска средневековой специфики. Исследования, претендовавшие в той или иной мере на обобщения, опирались на сравнительно-исторический, описательный подход. По-настоящему последовательная работа, при которой средневековая литература рассматривается как полностью обособленная область, предпринимается только в шестидесятых годах, когда Р. Zumthor в серии статей, которые позже составят его «Очерк средневековой поэтики», начинает реализацию двойного проекта — одновременно дистанцирование объекта своего исследования и его анализ как целого.

В России, напротив, древние тексты были исключены из «литературной» области. Интерес существовал почти исключительно лишь к народной поэзии в устной традиции, интерес же к письменной традиции возник скорее как следствие. Так в 1947 году в книге под названием «Очерки поэтического стиля Древней Руси» В. П. Адрианова-Перетц сделала попытку выделить сходства и различия этих двух «литературных методов» на основе разработки типологии поэтических метафор, характерных для словесного искусства Древней Руси. Ее стремление к систематизации предвосхищает исследования Д. Лихачева, но решительное теоретическое размежевание, основанное на взгляде на древнерусскую литературу как на некую целокупность, *другую* литературу, базирующуюся на специфических принципах, чуждых для современной культуры, у Адриановой-Перетц присутствует еще в очень малой степени.

Оказавшись в тени богатейшей традиции фольклора, письменная традиция, которой было отказано в каком бы то ни было «литературном» статусе, пребывала в положении «бедной родственницы». Это была область, отданная филологам, историкам, библиографам. Наука о текстах, разработанная на основе произведений древнерусской литературы, не ставила себе целью что либо иное кроме издания отдельных древних текстов. А. А. Шахматов, текстологические исследования которого выдвинули на передний план «творцов» средневековых текстов (предполагаемых авторов, компиляторов и переписчиков), извлек летописи из забвения, в котором они пребывали, показав, что составление летописей было «теснейшим образом связано с политической жизнью русского народа...». Эта мысль была использована Д. Лихачевым, среди первых работ которого — «Новгородские летописные своды XII века» и «Русские летописи и их историко-литературное значение».

Ценность литературной специфики древнерусских текстов начинает утверждаться только с начала пятидесятих годов XX века. Сразу после

революции они были полностью исключены из университетских программ, что не обязательно было вызвано специальной идеологической установкой: просто такого рода штудии были слишком далеки от не терпящих отлагательств проблем текущего момента. И приходится признать, что именно навязываемый послевоенным сталинизмом возврат к традиционным национальным ценностям, способствовал возрождению изучения древней литературы, в частности, благодаря созданию новой структуры, Сектора древнерусской литературы Пушкинского Дома (Институт русской литературы Академии Наук) в Ленинграде. Таким образом, Д. Лихачев оказывается в более или менее защищенной области и получает возможность работать относительно спокойно.

Таким образом, переход от текстологии и филологии к собственно литературному анализу реально происходит уже после войны. В 1957 году появляется статья Д. Лихачева «У предыстоков русского реализма»,¹¹³ в 1958 — его книга «Человек в литературе Древней Руси», включившая в себя различные статьи, написанные в предыдущие годы, и статья И. Еремина; везде с одинаковой настойчивостью, позволяющей говорить о критических программах, утверждается, что эта литература «обладала своим собственным эстетическим содержанием, основывалась на системе эстетических принципов, которые были исключительно ее собственностью, и располагала возможностями, которые впоследствии были утрачены».¹¹⁴

XVIII век к тому времени уже вышел из тени благодаря работам Г. А. Гуковского. Оценка этого периода, слабо затронутого критическими исследованиями благодаря репутации однообразия и невыразительности, традиционно приписывавшихся «псевдоклассицизму», начинала пересматриваться. Гуковский настаивал на творческой стороне всей этой эпохи в области поэзии (с Державиным и Ломоносовым) и театра (с комедиями Фонвизина).¹¹⁵ Начиная с 1923-24 годов, он неуклонно утверждал оригинальность и художественную ценность XVIII века, который, вовсе не являясь рабским и неловким подражанием Западу, был, с его точки зрения, исполнен кипения творческими силами и множеством разнообразных тенденций, особенно в лирической поэзии.

Следует ли с прежней настойчивостью продолжать рассматривать XVIII век просто как переходный этап, или же нужно отнести к нему как к оригинальному моменту литературного процесса? Вопрос о множественности систем внутри русской национальной литературы был, таким образом, поставлен. Это выявление разных систем могло открыть новые перспективы и для искавшей себя в двадцатые годы XX века русской литературы. В самом сердце национальной традиции, открывавшей свою потенциальную множественность, дремали, остававшиеся до сих пор без внимания возможности обновления.

Открытие литературы, предшествовавшей XVIII веку, бесконечно более далекой, окажется движением в том же направлении. Нововведения, пересмотр принципов, который оно повлечет за собой, будут еще более радикальными.

В России, как и на Западе, в то же самое время, происходит осознание того, что прямо внутри национальной литературы существует другой тип

литературы, возникший под действием специфических факторов, обладающий особой общественной функцией и основанный на принципах, ставших для нас, по-видимому, совершенно чуждыми. Для Запада речь идет лишь об изменении подхода к романским текстам, восприятие которых было искажено неправильной перспективой. В России речь идет о возвращении к жизни целой области национальной литературы. Но исходный пункт и там и здесь один и тот же: дистанцирование, утверждение радикального разрыва между двумя типами мировосприятия и культуры.

Это совпадение не является случайным: деятельность Д. Лихачева, как и работы Р. Zumthor, характеризуют определенный этап в развитии литературной теории, наступивший в момент, когда открытия формализма, структурализма, семиотики сделали это возможным и даже, в определенной степени, неизбежным.

Одной из наиболее оригинальных черт того, что сделал Д. Лихачев в русской критической традиции, был предложенный им подход к древнерусской литературе как к «системе целого». Впервые он применил это выражение в 1963 году в работе, озаглавленной «Система литературных жанров Древней Руси». Но все его исследования явным или неявным образом имеют в виду целостность древней литературной системы.

Литературная наука XX века, в частности, «формализм», определяющий литературу как знаковую систему, как сеть отношений и оппозиций между знаками, не позволяет видеть в проявлениях литературного феномена простой сплав, некоторое наслоение, лишенное внутренней необходимости. «Синхроническая наука», пишет в 1928 году Р. Якобсон, заменила понятие «механического нагромождения явлений» понятием «системы», «структуры».¹¹⁶

Но эта система не является незыблемой, синхрония не есть неподвижность. В той же статье 1928 года Тынянов и Якобсон пишут: «Любая синхроническая система содержит в себе свое прошлое и свое будущее, которые являются неотделимыми от системы структурными элементами».¹¹⁷ Поздний Якобсон утверждал еще более решительно: «понятие динамической синхронии позволяет преодолеть искусственное разделение между системой и изменением».¹¹⁸ Таким образом, два больших этапа, которые можно выделить в творчестве Д. Лихачева — установление единства всей целиком русской литературы в ее исторической эволюции и рассмотрение древней системы в синхронии, чтобы сравнить ее с современной системой и вычленить таким образом специфику ее функционирования — не противоречат один другому. Понятие исторической эволюции не запрещает рассматривать древнерусскую литературу как «систему целого».

Новым же является применение формалистских принципов к области, которая для такого подхода казалась лишенной интереса еще в большей степени, чем для традиционной критики.

Формалистское открытие особенно ценно для медиевистов; оно есть открытие исторического разнообразия «литературного факта».¹¹⁹

Пересмотр функции письменных текстов Древней Руси в рассматриваемом обществе — вот что позволяет рассматривать их как и н у ю литературу, но вместе с тем и как «литературу».

Значение и функция того, что мы обычно называем «литературой», меняется, когда мы переходим от одного типа культуры к другому. Б. Эйхенбаум писал в 1925 году: «...факты, зависящие от практической жизни, входят в литературу, и наоборот, литература может стать элементом практической жизни».¹²⁰ Это открытие не позволяет рассматривать эстетическую функцию, и тем более в литературе, как абсолютную и неизменную. Согласно Тынянову, оценивая литературное произведение, опасно говорить о его эстетических качествах в о о б щ е. Некоторые языковые явления в определенную эпоху окажутся включенным в то, что мы называем «литературой», в другую же эпоху они окажутся за ее пределами.

Но формалисты рассматривали изменение функции отдельных произведений, или отдельных групп произведений (например, эпистолярных). Осознание этой вариативности не распространяется у них на всю совокупность того, что принято называть «литературой». Признание того, что этот феномен целиком может изменить функцию при переходе от одной культуры к другой — это уже следующий этап. И это является исходным пунктом для таких медиевистов как Р. Zumthor и Д. Лихачев: чтобы определить специфику средневековой литературы, нужно в принципе принять, что само понятие «литературы», как мы понимаем его сегодня, — это не совсем константа, что «литературность» формалистов не есть абсолют, и что в другом обществе совокупность языковых явлений может выполнять иную функцию, сохранив при этом свои эстетические качества.

Так ставится проблема эстетического измерения в древнерусской литературе и для Средневековья в целом. Медиевисты часто отмечали следующее обстоятельство: для людей этой эпохи тексты, имеющие «литературную» значимость ничем не отличаются от текстов «утилитарного» назначения. Д. Лихачев утверждает, что древнерусская литература даже была «элементом практической жизни», что существование литературных жанров «обусловлено их применением в практической жизни».¹²¹ Так начало различных местных рукописей могло быть положено пришествием князя, возведением в сан епископа или архиепископа, аннексией княжества или области, строительством соборов. Письменные тексты придают форму религиозной и правительственной жизни, народная поэзия в устной традиции служит поддержкой для еще одной формы ритуала, которая находится на границе общественного и религиозного, индивидуального и коллективного. Наконец, исторические повествования, такие как летописи, фиксируют в коллективной памяти жизнь нации. Эта литература не обладала «автономной» литературной функцией, по крайней мере, на сознательном уровне. Жанры возникают «не только как разновидности литературного творчества, но и как определенные явления древнерусского жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле».¹²²

В этом отношении Д. Лихачев признает себя наследником Й. Хейзинги, который писал в «Осени Средневековья»: «Это различие (между утилитарной и «литературной» функциями — Ф. Л.) почти не существовало для людей XV века. Искусство служило. Его общественной функцией было прославление великолепия и щедрости, выставление напоказ личности дарителя или мецената».¹²³ Подобно этому, один из наиболее важных жанров русского фольклора, плачи, находился, как пишет Д. Лихачев, на границе быта и искусства: «традиция причитывания, несмотря на то, что она непрерывно порождала значительные идеологические и художественные ценности, являлась традицией, стоящей на грани быта и искусства и ставившей перед собой не осознанно эстетические, а бытовые, ритуально-обрядовые цели...»¹²⁴

Средневековью, однако, было знакомо и такое понятие как «красота». E. de Vuure показывает в своих «Очерках средневековой эстетики», что все мыслители этой эпохи старались его определить, даже если иногда к нему относились с определенным недоверием, как раз из-за его трудно контролируемой власти. Д. Лихачев отмечает, в частности, что молитвы должны быть красиво написаны, так же, как красиво написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение человека.

Красота воспринимается. Но она не рассматривается как особое измерение, достойное обращать на себя внимание. Она считалась чем-то второстепенным и должна была полностью растворяться в тени церемониальной или мемориальной функций произведений. Gustave Cohen полагает, что «Кантилена Святой Елалии», первое дошедшее до нас романское произведение, сохранилась благодаря своему религиозному характеру: «Если бы это была только весенняя любовная песня, или песня-жалоба, набожный писец из Валенсьенн, переписавший ее для нас, не счел бы нужным тратить на нее свой драгоценный пергамент».¹²⁵ Жестко подчиненная религиозным требованиям, исключаяющим и осуждающим «развлекательность», эта литература отказывается быть чем-то еще, кроме прославления, молитвы и памяти. P. Zumthor резюмирует это следующим образом: «Средневековье не знает того отношения к искусству, что в позднейшей европейской традиции обозначается выражением „искусство для искусства“».

Столь отличная функция, делающая для нас эту литературу такой далекой, не позволяет подходить к ней напрямую с нашими современными критериями. Единственное, что остается неизменным, это материал, на основе которого она строится, то есть естественный язык. Эта данность позволяет определить различные литературные «коды» в зависимости от их отношения к знаку. Вставая на позиции, которые сближают его с современной семиотикой, в частности, с Ю. Лотманом, который на этой основе разрабатывает типологию русской культуры XI—XIX веков, Д. Лихачев на протяжении всего своего творчества всегда очень конкретно ставит перед собой вопрос о статусе знака в древнерусской литературе.

Связи между содержанием и формой в этой литературе имеют, по утверждению Д. Лихачева, «нормативный и традиционный» характер. Определяет их и придает им всю их силу и постоянство их религиозное происхождение. «Традиционный характер» различных литературных форм, пишет Д. Лихачев, «зависит от традиционности тех богословских представлений, которые лежат в их основе».¹²⁶ Очень близко к этому утверждение Ю. Лотмана: «Отношения выражения и содержания не произвольны и не конвенциональны: они предвечны и установлены Богом».¹²⁷

Кроме того, отношение выражения и референта — это «отношение подобия»: выражение есть ни что иное, отмечает Ю. Лотман, как «иконический знак» своего референта, точно также как в живописи изображение считается точным отражением своего «прототипа». В своей «Теологии иконы» Л. Успенский анализирует таким образом наиболее типичный пример такого типа представлений — первые иконы Святого Лица: «Речь не идет об образе, созданном согласно неким человеческим представлениям; он представляет собой подлинное лицо Сына Божьего, ставшего Человеком, и своим происхождением, согласно Церковной Традиции, обязан непосредственному контакту с Его лицом».¹²⁸ Здесь еще одно объяснение того, почему «личное начало» не может иметь место в литературном творчестве такого типа. Если отношения между выражением и референтом «установлены Богом на веки веков», любой личный вымысел полностью исключен. Художник только исполнитель, который должен как можно более верно подчеркнуть эту незыблимую связь, являющуюся частью объективной реальности. «Писатель, создавая свой текст, — пишет Ю. Лотман, — художник, рисуя свою картину, не являются их создателями. Они только посредники: через них проявляется, делается видимым выражение, которое заложено в самом содержании».¹²⁹

Вот почему Д. Лихачев определяет это искусство как «искусство знака»: в этом искусстве невозможна никакая полисемичная интерпретация, никакая возможность нового прочтения. И. Еремин также отмечает, что в древнерусских текстах «...основное содержание произведения — простое, всегда ясное и отнюдь не многозначное».¹³⁰ Таким образом, эта литературная система не терпит личный и, следовательно, лживый вымысел, и одновременно изгоняет описание. Объект никогда не описывается, то есть он не может быть представлен конкретным, индивидуальным и, следовательно, случайным образом; он обозначается своей «эмблемой».

Когда способы представления диктуются представляемым объектом (это то, что Д. Лихачев называет «внутренней точкой зрения»), здесь нет и не может быть места для индивидуализации, конкретизации и, следовательно, для обновления данных способов. «Горизонт ожидания» средневековых читателей не допускает неожиданности нового видения, оригинальной точки зрения на происходящее. Предложенный В. Шкловским принцип «остранения», согласно которому впечатление оригинальности, новизны, «странности», создаваемое вербальным представлением, является одним из основных критериев того, что есть по определению «литература», в данном случае

не работает. По поводу этого положения Д. Лихачев завязывает полемику с формалистами, выделяя два фундаментально различающихся отношения к традиции: «условно-литературная привычность, повторяемость делают отвлеченными художественные образы и художественные понятия, тогда как необычность образа обостряет читательское внимание к ним и конкретизирует их, делает их наглядными, подчеркивает их единичность».¹³¹

Между тем, формализм рассматривал всегда только второй способ, полагая, естественно, что в нем заключена «вечная сущность искусства, очищающего и обновляющего видение мира», в то время как «стремление к „отстранению“, к неожиданному, к обновлению видения мира вовсе не является извечным качеством литературного творчества».¹³² Когда повторение одних и тех же формул и приемов является обязательным, когда выражение определяется содержанием, принцип «отстранения» не может больше рассматриваться как универсальная характеристика литературы.

Это, впрочем, не умаляет ценности открытия формалистов. В конечном итоге, именно этот принцип, правда, на этот раз негативным образом, позволяет провести раздел между современной литературной системой и системой средневековой. Но если Д. Лихачев так настаивает на необходимости отказаться от абсолютизации его использования, то делает он это потому, что связанное обычно с этим принципом требование оригинальности не может применяться без ущерба — то есть без риска пройти мимо ее специфических ценностей — к литературе, основанной на противоположных принципах.

Восприятие знака, свойственное для средневековой русской литературы, относится не только к литературе. Оно лежит в основе всей системы представления, которая обуславливает оригинальность средневековых культур и которую Д. Лихачев определяет следующим образом: «Пластические искусства и литература в построениях, идеализирующих действительность, исходят из единых представлений о благопристойности и церемониале, свойственных производству искусства».¹³³ Ибо, кроме того, что сам предмет диктует правила его представления, сам выбор предмета, литературных тем вообще также определен заранее в соответствии с требованиями литературного церемониала, свойственного культурной системе, в которой литература, в связи с тем что все формы человеческой деятельности тяготеют к ритуализации, является прежде всего элементом социального ритуала. Здесь мы снова сталкиваемся с ее «утилитарной» функцией.

Этот код, управляющий функционированием литературы как ритуала, Д. Лихачев называет «этикетом». Этим словом он обозначает систему, охватывающую одновременно выбор материала (темы) и выразительные средства. Она является обязательной, традиционной и, главное, она стремится к идеализации. Как и И. Еремин, видевший в древнерусской литературе вечное напряжение между идеальными представлениями и желанием показать реальность «такой, как она есть», Д. Лихачев отмечает, что «должное и

сущее смешиваются; писатель, считая, что этикетом определялось поведение главного героя, воссоздает это поведение по аналогии».¹³⁴

Правила выражения отвечают нормам поведения, которые организуют (по крайней мере, в области ментальных представлений) все существование человека и вписывают его в мировой порядок. Код «этикета» отражает то, что Р. Zumthor называет «вселенной конкретных качеств, держащихся на невидимых и иерархических структурах, которые восходят к вечному принципу связности», то, что позволяет увидеть в средневековых текстах «волю к упорядоченности, к порядку, определяемому разумом».¹³⁵ Тщательно следуя этой превосходящей его воле, средневековый писатель, как русский, так и западный, «ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык „заранее установленному чину“», утверждает Д. Лихачев.

Эти требования перевешивают требования «реализма» в современном смысле слова и, в частности, требования психологического правдоподобия. Так в «Легенде о Борисе и Глебе», которую цитирует Д. Лихачев, умерщвление двух молодых князей, Бориса и Глеба, наследников трона, их дядей, Святополком, выглядит скорее как церемония, чем как убийство: «Охваченный глубокой печалью, Глеб произносит подобающую случаю речь, совершенно логичную и связную, построенную по всем правилам византийского ораторского искусства, в которой он объясняет, что оплакивает отца и брата (оба убиты Святополком — Ф. Л.), скорбит об убийце Святополке, прославляет кротость Бориса...».¹³⁶

Правила, управляющие совокупностью представления, есть правила вне-литературного порядка, в частности, религиозного. Очевидно, именно по этой причине Д. Лихачев выбрал термин «этикет», отсылающий к иерархической определенности без всякой связи с собственно литературой. И это с самого начала определяет также тот факт, что великие потрясения системы должны вызываться ослаблением власти «этикета» и его правил, внешних по отношению к литературе.

Понятие «этикета» близко к тому, что Р. Zumthor называет «топикой» («*topique*»). «Топии» («*topi*») «могут быть определены как темы, определяющие выбор той или иной мысли, того или иного образа как более предпочтительного, чем любого другого по данному поводу; к тому же, сильна тенденция фиксировать в относительно узких терминах их лингвистическую реализацию».¹³⁷ Мы видим, что это определение достаточно близко к определению «этикета» у Д. Лихачева. Для Р. Zumthor «топии» являются базовыми формами, в какой-то мере минимальными элементами, на основе которых производится поэтический дискурс. Он также считает, что «субстанция содержания» в повторяющихся структурах, «типы», созданные на основе «топий», определяется, возможно, «рядом идеологических типов».¹³⁸ Выводы Д. Лихачева по этому поводу выглядят гораздо более радикальными. Он считает, что очень важно не ограничиваться чисто формальным анализом литературных канонов,

каталогом клише, но рассматривать «этикет» как идеологический феномен, который, благодаря своей фундаментальной значимости, может открыть доступ к специфическим ценностям древнерусской литературы.

Это отличие обусловлено, очевидно, природой изучаемого материала. Романской литературе, действительно, не было чуждо ироническое измерение, она находилась в непосредственном контакте с латинской традицией. Что же касается русской литературы, ее более узкое религиозное, или по меньшей мере, официальное (в бахтинском смысле) предопределение делало ее, очевидно, идеологически более простой, более однозначной.

Но во всей средневековой литературе, как западной, так и русской, ничто не может выйти за пределы этого кода. Он есть одновременно выбор содержания и его выражения, он отсылает только к самому себе. Кажется, что в этом отношении средневековая литература, как пишет Р. У. Badel, «смыкается с современностью»,¹³⁹ и если точнее, с проблематикой современной критики. Функционирование литературы, как его стремится описать литературная теория, находится здесь в какой-то мере в чистом состоянии.

Именно такое восприятие знака и система «этикета» дают доступ к модели мира, выстраиваемой древнерусской литературой. Ее природа, как кажется, может быть определена двумя словами: связность и иерархия. Для средневекового сознания общество и мир организованы иерархически, и система ценностей ориентирована от повседневных реалий на самом низком уровне к идеалу, на верхнем уровне.

Совокупность явлений можно разделить на две группы, в зависимости от того, могли ли они также выступать как «знаки», или же не могли. В одну из этих двух групп, пишет Ю. Лотман, «входили явления, имеющие значение, в другую — явления, принадлежавшие практической жизни».¹⁴⁰ С точки зрения средневекового сознания, вторые, не отсылавшие ни к какой реальности высшего порядка, практически не существовали. Д. Лихачев отмечает, что они по этой причине казались незыблыми. Их изменения во времени проходили незамеченными.

Это сознание не относится с пренебрежением к «реальному», оно пренебрегает некоторыми аспектами конкретной реальности, которые, напротив, проявляются в ярком свете современного мироощущения. Коэффициент «реальности» распределен по разным критериям. Чтобы быть «видимым», чтобы обладать общественной значимостью, «та или иная вещь должна быть знаком, — пишет Ю. Лотман, — то есть замещать нечто более значительное, чем она сама, быть ее частью. Так святые предметы ценны своей причастностью к Божеству в той же мере, в какой ценность человека заключена в его принадлежности к какой-либо корпорации».¹⁴¹ Поэтому сознательной привычкой и долгом человека было «пренебрегать вещами» (которые ничего не «замещали» в мировом порядке), и «тяготеть к знакам». И Лихачев подчеркивает, в свою очередь, что средневековые авторы стремились «находить общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и

временном, „нематериальное“ в материальном, христианские истины во всех феноменах существования».

Мы видим, что мысль Д. Лихачева очень близка к мысли Ю. Лотмана, являясь для нее в какой-то мере более конкретным контрапунктом, выстроенным на том же теоретическом фундаменте, но берущем в качестве объекта специфические проблемы русской культуры в их исторических проявлениях. Наиболее разительным примером этого сходства является предлагаемая Д. Лихачевым интерпретация двух явлений русской культуры, возникших в XIV веке: это стиль «плетения словес» и культ «безмолвия», один из основных аспектов исихастской доктрины.

Стиль «плетения словес» являлся своего рода маньеризмом. Для него была характерна гипертрофия выразительной стороны, нагромождение синонимов, неологизмов, плеонастических приемов: «Кажется, что автор не решается остановиться на каком-либо одном слове, чтобы определить то или иной явление, — пишет Д. Лихачев, — он помещает рядом два или несколько равноценных синонимов. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними».¹⁴² Это нагромождение выводит представляемый объект из рамок конкретной вселенной, оно выходит на абстракцию, по крайней мере, в первое время, и главное, поднимается «над повседневной практикой», что было для религиозных жанров абсолютной необходимостью. Но, что еще важнее, в пределе это нагромождение оборачивается против себя самого. Самой своей избыточностью оно обнаруживает свою ничтожность, неспособность выразить божественное. И тогда эстафету у бессильных выразительных средств принимает «безмолвие» внутренней молитвы. Только оно одно по-настоящему соответствует невыразимому характеру божественного и связи с ним. Это рассуждение прекрасно иллюстрирует конфликт между «выражением» и «референтом» и согласуется с утверждением Ю. Лотмана: «высшее положение займет знак, в котором выражение будет иметь нулевой коэффициент — несказанное слово».

Таким образом, иерархия знаков и код средневекового «этикета» позволяют рассматривать и русскую литературу как «вторичную моделирующую систему», с той только разницей, что «моделируется» здесь не «отношение личности к миру» (в терминах Ю. Лотмана), но коллективное отношение к миру. Вот почему средневековая литература в целом может служить особенно хорошим материалом для изучения типов сознания. Работа Д. Лихачева в целом ряде аспектов участвует в этом весьма актуальном предприятии: разработке истории типов сознания («истории менталитетов»).

Хотя применение современных литературных методов и теорий к древнерусской литературе, остававшейся в течение длительного времени на обочине научных интересов, является, возможно, основным новаторским шагом, сделанным Д. Лихачевым, его работа напоминает также о том, что поэтика не должна несмотря ни на что рассматриваться как самоцель, что подчеркивает и французский медиевист Р.-У. Badel, ученик Р. Zumthor:

«Мир мыслится только в языке; в добавок к этому существует мир, который мыслится».¹⁴³ Подход к средневековым текстам, предлагаемый сегодня Д. Лихачевым и западными медиевистами, должен способствовать более точному пониманию того, что эти произведения «говорили» современникам, чтобы более ясно определить их смысловые интенции и понять, в какой мере они продолжают «говорить» с нами.

И в первую очередь необходимо понять, что коллективный характер отношения к миру, ярко показанный анализом этой литературы, не является случайным и не может рассматриваться как некая неполноценность. Напротив, это искусство, «в высшей степени впечатляющее, — пишет Д. Лихачев, — мудростью своей традиции и единством всех своих творений...»,¹⁴⁴ знает себя как коллективное, осознает и утверждает себя как принадлежность к той гармоничной конструкции здания средневекового мира. Подобным образом, Р. Zumthor настойчиво подчеркивает свойственные средневековой черты: «отказ от того, что разъединяет, стремление слиться с общим, недоверие к беспокоящему блеску индивидуальных достоинств».¹⁴⁵

Речь идет не о том, чтобы сделать из этого коллективного типа восприятия и выражения реальности некий идеал, а о том, чтобы показать, что он не основан ни на простой и чистой бессознательности, ни на неполноценности. Это искусство хочет быть «искусством ритуала, а не игры» — Д. Лихачев, таким образом, противопоставляет его современной концепции искусства, в которой понятие «игры» включает в себя требование пересмотра и преодоления традиции. Автор или переписчик часто сознательно помещает перед текстом «приготовление к чтению», настоящее обращение «к читателю», сообщающее ему содержание произведения и подготавливающее его к восприятию, которое находилось бы в согласии с традицией. Здесь уместно вспомнить о «legenda», которые были частым явлением для средневекового Запада; они указывали на «то, что следует читать», и «коннотировали, — пишет Р. Zumthor, — императивную модальность».¹⁴⁶

С другой стороны, поскольку авторитет идеальной модели укрепляется с каждым новым произведением, а повторение одних и тех же приемов ощущается не как износ формы, но как встреча с хорошо знакомыми лицами, весь литературный процесс осуществляется в соответствии со специфическими модальностями. Второй формалистский принцип, разработанный Ю. Тыняновым, принцип борьбы с автоматизмом с помощью изменения функций формальных элементов, оказывается здесь неприменимым. Пародийное измерение чуждо древнерусской литературе, по крайней мере до XVII века. Тем не менее, действенность этого принципа подтверждается еще раз негативным способом. Действительно, Ю. Тынянов видел в борьбе против автоматизма двигатель литературной эволюции. Между тем, литература Древней Руси не эволюционирует, или эволюционирует очень медленно. Она не знает, что такое конфликт между литературными формами. Иностранные модели, не соответствующие национальным произведениям, отвергаются, а внутри системы новые произведения не отменяют старых, между

ними не делается никакого принципиального различия и ничто никогда не считается устаревшим. Здесь следует говорить скорее о бесконфликтном развитии, чем об эволюции. Это постоянство, это долголетие литературных форм распространяются очень далеко: вплоть до конца XIX века некоторые древние традиции (летописные традиции, агиографическая литература...) будут «подземным» образом по-прежнему функционировать в маргинальных культурных средах: в купеческой среде, в среде староверов, духовенства....

Таким образом, не существовало также и литературных течений, которые предполагали бы некий выбор среди уже существующих форм и их возможное превращение; эта литература, пишет Д. Лихачев, «не развивалась благодаря взаимосвязи и взаимной борьбе всех литературных явлений...».¹⁴⁷

В то же время, осознанный характер этого подчинения традиции предполагал определенную степень свободы. Любое «стремление изменить среду», невозможное, по Р. Якобсону,¹⁴⁸ для устной народной поэзии, не является совершенно чуждым для древнерусской литературы, как доказывает существование «стихийного реализма», который появляется, когда практические потребности реальной жизни берут верх над идеализацией, когда необходимость действия в реальном мире становится слишком настойчивой. Этот случайный реализм проявляется в некоторых деталях на повороте повествования; так, рассказывая, как выкололи глаза Василько Теробовльскому, автор, «выбирает сильные детали, умеет сконцентрировать внимание на том, что делает сцену более наглядной, и в то же время подчеркнуть ужас происходящего... Особенно важна сосредоточенность всего повествования на ноже».¹⁴⁹ Этот «спонтанный реализм» имеет свою причину; необходимо поразить воображение читателя, чтобы ободрить его в борьбе с несчастиями времени, порожденными междоусобными войнами.

Но главное, в самом способе воспроизводства традиции существует определенная форма свободы, которая в каком-то смысле родственна вариациям на заданную тему. Так традиционно на иконе, которая представляет Христа Вседержителя, всегда присутствует евангелие, на котором можно прочесть следующие слова: «Не судите...». Но Андрей Рублев вписывает другую фразу: «Идите ко мне, вы все, кто страдает и скорбит...». Эта фраза слишком хорошо соответствует общей тональности искусства Андрея Рублева, чтобы в ней можно было не увидеть выражение сознательного выбора.

Таким образом, средневековое искусство учит нас отделять понятие клише, лишенное потенциальных творческих возможностей, от понятия канона, слитого с самой идеей культуры и обладающего динамической творческой ценностью. Это различие касается не только средневекового искусства. Оно может быть применено к классицизму и романтизму, где правила, будучи менее явными, не становились от этого менее строгими. Такое отношение к традиции (характерное для средневековой культуры) обладает своей собственной ценностью. «Было бы неверно, — пишет Д. Лихачев, — думать, что литературные течения, основанные на подчинении строгим

правилам, лишены творческого начала. Не следует путать стремление к установлению канонов и стремление их законсервировать».¹⁵⁰

Кроме того, все средневековые литературы, как пишет Н. Р. Jauss, являются «новыми создающимися литературами». Эта система правил соответствует потребности построить модель мира, которая была бы максимально приближена к человеческому масштабу, удовлетворяя стремлению «к систематизации своего познания облегчающей восприятие обобщением, к экономии творчества».¹⁵¹ Средневековое искусство и литература предполагают определенную творческую свободу, то есть осознанный выбор. Речь не идет о механическом воспроизведении стереотипов. В своем произведении писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем. Gustave Cohen отметил этот факт для французского средневековья: даже если оно не удовлетворяет всех наших требований в отношении художественного выражения, оно все равно остается эпохой всеохватного творческого многообразия.¹⁵² Из всего этого можно вывести общий закон, пригодный для создания типологии литератур: литература «творческого» типа обязательно предшествует внутри одной и той же культуры литературе «новаторского» типа, как, например, литература Нового времени.

Разработка типологии литератур происходит посредством использования общей терминологии. Это является причиной, по которой открытия формалистов, не теряя опоры в области, которая кажется для них столь чуждой, служат, правда, негативным образом, для определения специфики бинарной оппозиции: древний/современный. Так древний литературный тип противопоставляет утилитарную функцию функции чисто эстетической, принцип коллективного творчества — «личному» принципу, постоянство литературных форм — их изменчивости.

СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ ТИПОЛОГИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Работа Д. Лихачева имеет большую ценность для западных медиевистов, так как она убедительно показывает, что эти две родственные литературные системы не идентичны — у них разное происхождение и разный характер эволюции. Но главное, «Поэтика древнерусской литературы» и все творчество Д. Лихачева доказывают, что русская национальная литература — это не одна и та же единственная и неизменная от века величина; кроме современной системы и слегка отличающейся от нее системы XVIII века, существует древняя система, труднодоступная для современного сознания. Ю. Лотман очень высоко отозвался об открытии Д. Лихачевым этой иной системы внутри русской культуры: «Не поняв, например, древнерусскую литературу и не поняв, что может существовать искусство, радикально отличающееся от всех наших эстетических привычек, мы не сможем также понять специфику нашего искусства, как это прекрасно показывает Д. Лихачев...».¹⁵³

Прочтение возрожденных к жизни древнерусских текстов должно, прежде всего, способствовать обогащению внутреннего мира современного русского читателя, сообщая ему опыт знакомства с иным внутри своей собственной культуры. Д. Лихачев не утверждает, что древнерусская литература может удовлетворить все эстетические требования современного человека. Он не предлагает безусловной реабилитации этой литературы и вместе с ней всего национального прошлого в целом. Его фундаментальное открытие заключается в другом — в выявлении внутренней гетерогенности в русской культуре. Современному русскому читателю необходимо релятивизировать свою собственную культуру, понять ее в ее специфической ситуации, в связи с другими культурными типами. Это сравнение позволяет по-другому оценить заслуги современной литературы: «Теоретики литературы, — утверждает Д. Лихачев, — привыкшие работать только на материале современной эпохи, не могут себе представить, насколько оригинальной и богатой представляется специалисту по древнерусской литературе эта своеобразная способность реализма к самосовершенствованию».¹⁵⁴

Кроме того, жизнь всякой культуры, очевидно, требует того, что Ю. Лотман называет «двуязычной структурой» — внутреннего диалога между по меньшей мере двумя типами культуры, литературы и т. д. ... Из этого диалога рождаются новые данные, произведения, в которых конкретно проявляется жизнь этой культуры. Переоткрытие иной литературной системы внутри самой русской культуры высвечивает присутствие рядом остававшегося долгое время неизвестным иного опыта, с которым современный человек сможет себя сопоставить, извлекая из этого сравнения новые возможности для творчества. Осознание множественности литературных систем внутри одной национальной культуры способствует обогащению ее «информационных» способностей, в том смысле, в каком понимают это слово кибернетики и вслед за ними специалисты по семиотике — как, например, Ю. Лотман.

Гетерогенность структур не отменяет возможности коммуникации. Наоборот, именно переход от одной структуры к другой, иного типа, создает новые данные. Внутреннее разнообразие культуры не является, таким образом, знаком разрыва. Уже в конце XIX века Веселовский утверждал, что фактором, который глобально определяет национальную литературу, является ее тип эволюции — смена одних систем другими, а не одна из этих систем, застывшая в синхронии. Веселовскому принадлежит термин «историческая поэтика», и именно он первым проявил интерес к «долгим процессам». Только историческая дистанция, по его мнению, позволяет обобщения и систематизации, использование «материала общей текстуры», позволяет определить специфическую природу национальной литературы.

Д. Лихачев, являющийся во многих отношениях наследником Веселовского, также работает преимущественно с «большим временем». В конечном итоге, его труд посвящен скорее изучению «долгих процессов», чем просто анализу древней литературы. Веселовский думал скорее о сравнительной истории культур, и только Д. Лихачев рассматривает именно эволюцию русской

литературы в целом. До него, кажется, только Переверзев, анализируя возникновение и превращения национального сознания через агиографические и военные повествования, охватил своим анализом период с XI по XVII век.

К факторам, характеризующим собственно русскую литературу, следует отнести ее оригинальное появление, отсутствие и невозможность Возрождения, природу и исторический момент перехода к литературе современного типа, типологические характеристики XVIII века... Различные фазы, которые она прошла или не прошла, позволяют определить тип, к которому она принадлежит, что позволяет, в свою очередь, рассматривать русскую литературу, начиная с самых истоков, а не анализировать отдельные «состояния», исторически определенные, но не имеющие никакой связи друг с другом.

КУЛЬТУРА КАК ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

Несмотря на глубокий переворот, о котором свидетельствует XVIII век, ясно, что различные фазы культурной эволюции не отменяют друг друга. Конечно, системы представления могут уходить в прошлое: средневековый этикет несовместим с современным реализмом, ибо он основан на противоположных принципах. Но открытия литературной системы остаются.

Из века в век целые области психологии, ранее неизвестные, входят мало-помалу в освещенную полосу сознания, как об этом свидетельствует Л. Гинзбург¹⁵⁵ на примере близких к нам эпох. Эстетическая деятельность открывает и объективирует все более широкое содержание сознания (в эпоху Возрождения она открывает человеческую личность и индивидуальные ценности). Даже если это расширение не обходится без отдельных случайных потерь, это последовательный процесс.

Такая концепция культурной эволюции противостоит тенденции к абсолютизации современности, к которой намеренно относят только факты, считающиеся современными, и которая основана на полемическом отрицании культурного прошлого. Это не означает, что Д. Лихачева нужно причислить к адептам «метафизики прекрасного, доброго и вечно истинного». Эстетические требования, предъявляемые произведениям искусства разными читательскими или зрительскими аудиториями, не являются незыблимыми, как утверждал Д. Лихачев множество раз. Нужно рассматривать каждое явление в соответствии с его собственными законами, избегая любых представлений о нормативной системе, любых отвлеченных рассуждений об общеэстетических факторах, которые, например, древнерусской литературе навязали бы фундаментально «неактуальные» требования и привели бы к тому, что ее специфические ценности остались бы не признанными.

Даже, если настоящее может вступать с прошлым в конфликтные отношения, это ни в коем случае не означает, что оно есть перечеркивание прошлого. Культура является накоплением опыта, памятью — как в кибернетическом смысле, так и в самом обычном. В статье «Будущее литературы»

Д. Лихачев пишет: «...общественное развитие обладает „памятью“, это значит, что оно происходит с учетом прошлого опыта и на его основе».¹⁵⁶ Эта «память» сохраняет выработанные на протяжении многих веков различные культурные «коды», позволяющие интерпретировать реальность. В другой статье, «Экология культуры», он говорит об огромном, но потенциально исчерпаемом запасе памяти, который представляет собой всякая культура, запасе, служащем для социальной коммуникации и понимания реальности, для продолжения жизни во всем, что выходит за рамки чисто биологических процессов.

От богатства и разнообразия этой «памяти» зависит жизнь культуры, ее творческие возможности в создании нового. Вот почему Д. Лихачева очень тревожат разрушения, которые он смог констатировать: «Запас культурной среды, памятников культуры в мире чрезвычайно ограничен, и он истощается с постоянно растущей скоростью».¹⁵⁷

Переоткрытие и сбережение культурных ценностей означает сохранение преемственности, борьбу против истощения «информации», энтропии угрожающей жизни культур. Труд Д. Лихачева направлен против такого рода опасностей. Подобно археологу, он снова извлек на свет несколько пластов русской литературы, погребенных под тремя веками забвения, чтобы ввести их в «активный культурный фонд» современного читателя, то есть включить их в сегодняшнюю жизнь русской культуры. И это стремление открыть заново прошлое относится не только к литературе: оно распространяется на все древнее искусство. На последних страницах «Поэтики древнерусской литературы» Д. Лихачев напоминает, с каким пренебрежением относились к эстетическим ценностям Древней Руси в XIX веке. В частности, он цитирует статью 1826 года «О положении искусств в России», в которой можно прочитать следующее: «Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами приписываемым каким-то Рублевым... и прочим живописцам, жившим гораздо прежде царствования Петра: я сим похвалам мало доверяю, ...художества водворены в России Петром Великим...».¹⁵⁸ Этому пренебрежению, следы которого можно, видимо, обнаружить еще и сегодня, Д. Лихачев противопоставляет утверждение эстетического достоинства древнерусского искусства. Например, отвечая тем, кто ставит в упрек новгородским церквям их «грубоватость», он показывает важность места, которое занимала архитектура церквей в пейзаже: «Их располагали на высотах, там, где они были видны лучше всего, где они могли отражаться в глубине рек и озер и приветствовать дружеским жестом всех плавающих и путешествующих...».¹⁵⁹

Основная часть очень важной статьи, «Экология культуры», посвящена угрозе, нависшей над архитектурным достоянием Новгорода и других древних городов. Глубокой печали полны строки, в которых Д. Лихачев говорит о судьбе одной из московских церквей, церкви Успения на Покровке: «Передо мной вздымалось облако красных и белых кружев... Невозможно было говорить об „архитектурных массах“... Благодаря своей легкости она вся казалась материализацией какой-то необыкновенной идеи». Между тем, эта

церковь была разрушена в тридцатые годы, и Д. Лихачев подводит итог словами, в которых, может быть, заключен весь пафос его творчества и сформулирована глубочайшая опасность, против которой оно направлено: «Не было ли тем что-то убито в нас самих? Разве нас не обворовали духовно?».

Это стремление к сохранению культурных ценностей охватывает очень широкий спектр вещей: оно относится также к ряду художественных течений, родившихся в начале века и постепенно задушенных в последующие десятилетия. Говоря о тенденциях в живописи, в которых важную роль играли выставки и манифесты таких групп, как «Бубновый Валет», «Ослиный Хвост» или «Голубой Всадник», Д. Лихачев напоминает, что они не были чуждыми для русской национальной традиции: художники этих направлений заимствовали свои художественные приемы и формы у народной культуры, у «материального фольклора», у искусства вышивки, вывесок, глиняных игрушек...

Область нуждающихся в защите культурных ценностей не ограничивается областью конкретных произведений. В предисловии к сборнику работ В. Жирмунского Д. Лихачев напоминает обо всем том, чем его теоретические исследования обязаны петербургской культуре, в которой он вырос — годы в Тенишевском училище, встречи с Александром Блоком, Анной Ахматовой, Самуилом Маршаком...¹⁶¹

Вся человеческая среда, в том числе и природный пейзаж, представляет собой культурный «текст», в который вписан след человеческого труда, помещающего человека в мир и создающего живые связи с ним: «Хождение крестьянина за плугом, сохой, бороной не только создавали „полосоньки“ ржи, но ровняли границы леса, формировали его опушки, создавали плавные переходы от леса к полю, от поля к реке или озеру...». Эта гуманизация природной среды действует обратной связью на того, кто в ней живет. Будучи местом и продуктом труда, эта среда сохраняет данные, позволяющие человеку лучше ориентироваться: «Деревянные стены долго хранили тепло построивших их рук... Золотая маковка не только светилась издали, как украшение, но служила ориентиром для путника».¹⁶²

Таким образом, этот «текст», сохраняющий основные факты человеческого существования — индивидуального и коллективного — по-настоящему никогда не утратит своей актуальности: «...история культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии».¹⁶³

Некоторые явления, это правда, покидают «дневную» сторону культуры. Тот или иной литературный тип может прекратить функционировать, когда он перестает соответствовать потребностям общества, новым историческим условиям. Но произведения, созданные им и остающиеся в своей материальности, сохраняют свой творческий потенциал. В другой культурной системе они могут стать генераторами новых ценностей. Это хорошо показывает опыт «поэтики времени»: временные представления русского средневековья в том виде, в каком они реализовались в литературных структурах, возродятся,

чтобы сыграть свою роль в новом литературном проекте в произведениях Салтыкова-Щедрина и Достоевского. Новое творческое использование самых давних традиций возвращает к жизни то, что однажды издали породит в один прекрасный день настоящее. Перевернутое видение отношения традиция-преемственность придает течению времени некую динамическую стабильность и обнаруживает сложность связей между прошлым и будущим внутри данной культуры.

Разрыв этих связей чреват неизбежной смертью: предать забвению более или менее широкую область национальной культуры значит согласиться стать наблюдателем того, как иссякает жизненная энергия человеческого духа, который она должна была бы питать и, тем самым, подвергнуть опасности само существование данного человеческого сообщества. Стремясь вернуть к жизни древнерусскую литературу, Д. Лихачев борется против опасности застоя и обеднения, которой чревата утрата той или иной части культурной «памяти».

Убеждение в том, что тотальное забвение представляет собой одну из самых страшных сил в современном мире, сближает Д. Лихачева с целым рядом мыслителей, национальной культуре которых пришлось пройти через большие потрясения. Милан Кундера, говоря о смертельной опасности, нависшей над культурой, имеет в виду то же самое явление: утрату данных, позволяющих охватить всю совокупность жизни, индивидуальной или национальной, как некий связный процесс, а не как редукцию только к настоящему, «этому ничто, медленно продвигающемуся к смерти».¹⁶⁴ Он словно вторит в своей «Книге смеха и забвения» этой фразе Ю. Лотмана: «Не случайно, что любое разрушение культуры протекает как уничтожение ее памяти, стирание текстов, забвение связей».¹⁶⁵

Разрыв, нарушение преемственности в культурном процессе не может принести пользу ни в какой ситуации. Д. Лихачев никогда не упускает возможности указать на те моменты в истории русской культуры, когда нормальный процесс нарушался, и на катастрофы, которые за этим с неизбежностью следовали. Так, вопреки некоторым тенденциям в советском искусстве (например, С. Эйзенштейну), оценка, которую Д. Лихачев дает личности и исторической роли Ивана Грозного, совершенно однозначно является полностью негативной. Он не приемлет утверждение о том, что этот царь, несмотря на террор, ставший характерной чертой его правления, был «народным» царем. В то же время, именно Д. Лихачев доказал, что Иван Грозный был одним из первых значительных авторов в русской литературе, одной из первых представленных в ней творческих личностей с ярко выраженными индивидуальными чертами. Но именно он своим деспотизмом во многом способствовал «подавлению» личного начала в художественном творчестве, и разразившийся во время его правления политический террор был одной из причин, воспрепятствовавших расцвету Возрождения в России. Великие «объединительские» мероприятия Ивана Грозного, в том числе такие как объединение древних текстов в монументальных «сборниках»

и борьба против ересей, представлявших собой движения свободной мысли, нарушили нормальное развитие культурного процесса и нанесли серьезный урон литературе.

Той же мыслью, хотя и по-другому, определяются оценки, которые Д. Лихачев дает эпохе Петра Первого. Вовсе не считая пагубными и достойными всяческого сожаления изменения, происшедшие во время правления Петра, вопреки мнению некоторых своих современников, таких как Александр Солженицын, Д. Лихачев указывает на появление в этот исторический момент множества новаторских динамичных элементов, прилив жизненной активности во всей русской культуре. Но что еще важнее, он тщательно анализирует утверждение о разрыве, нарушении преемственности, пусть даже благотворном, якобы происшедшем в русской культуре XVIII века. На самом деле, единственным большим изменением, как утверждает он, было изменение в системе культурных знаков. Таким образом, например, можно интерпретировать необходимость брить бороду или носить одежду на «европейский манер». Но глубокие социальные, экономические и даже культурные изменения назревали уже давно, и петровская эпоха просто стала эпохой их осуществления. Несмотря на всю внешнюю резкость изменений, эта эпоха не была деструктивной. Основные направления эволюции не изменились. Затронут был только ритм роста. Все работы Д. Лихачева о литературе и культуре Древней Руси призваны показать необходимость и предсказуемость этого изменения, которое не было «европеизацией», как это часто утверждалось, но «озападниванием» («occidentalisation»), соответствовавшим глубокому внутреннему призванию русской культуры.

Д. Лихачев старается, таким образом, выйти за рамки традиционного конфликта, точкой приложения которого является культурное самосознание России. Главным образом, он полемизирует с теми, кто, основываясь на концепции петровской эпохи как тотального разрыва, за которым последовала перестройка культурных традиций, подразумевают тем самым, что разрушение и авторитарное реформирование могут сами по себе быть плодотворными, поскольку оставляют свободное поле для «нового». Его выводы направлены против соблазнов «сравнения с землей», хорошо известных в русской истории, которые с особой четкостью ощущаются, например, у А. Блока — это тревожное предчувствие и одновременно ожидание великих катастроф, готовых обрушиться на современную материалистическую культуру, увязшую в своем комфорте и эгоизме, отрезанную от Природы. Эффект «сравнения с землей», утверждает Д. Лихачев, не может быть генератором новых ценностей. Он, напротив, подрывает возможности обновления, нарушая культурную преемственность.

Уважение национальной «памяти», культурной преемственности, защита всей новой «информации», накопленной в течение веков, во всем ее разнообразии — именно это Д. Лихачев называет «экологией культуры»: «Убить человека биологически может несоблюдение биологической экологии, убить человека нравственно может несоблюдение законов культурной экологии».¹⁶⁶

ЗАКОНЫ ЖИЗНИ КУЛЬТУРЫ

Уважение традиций не имеет ничего общего с простым их консервированием. Так, Д. Лихачев очень конкретным образом спорит с предложением поместить древние города под защитный «колпак». Не нарушать облика города не означает остановить его рост — необходимо сохранить в сознании «идею города», «чтобы продолжить ее в современной практике...».¹⁶⁷

Слово «город» здесь легко можно было бы заменить словом «культура»: она также образует гармоничное целое, необходимую и внутренне связную последовательность. Поэтому защита культурных ценностей не есть то же самое, что их механическая реставрация, искусственное средство, не следующее законам жизни. Разрушения, вообще говоря, непоправимы: «Всякий восстановленный памятник лишен подлинности. Он не более, чем внешнее подобие. В память об умерших нам остаются портреты. Но портреты не говорят, они не живут».¹⁶⁸

Если культура может быть уподоблена живому организму, законы ее эволюции, прояснению которых в литературе в очень значительной степени способствовали работы Д. Лихачева, являются законами органического развития со всеми соответствующими чертами необходимости и одновременно хрупкости. Утверждение необходимого и неизбежного характера культурной эволюции не означает смирения перед нередкой жестокостью истории по отношению к культурному процессу. Наоборот, это означает настаивать на том, что насилие над законами жизни в этой сфере столь же пагубно, хотя иногда и менее заметно, что и в сфере органической.

Нормальный процесс эволюции культуры может быть нарушен, как мы видели на примере XVI века и Ивана Грозного, что влечет за собой в качестве последствий тяжелые потери во всем, что касается художественного творчества, интеллектуальной жизни и всего самосознания общества. Законы культурной жизни имеют свои истоки в объективной реальности. Когда они нарушаются, реальность не позволяет усомниться в совершенных ошибках и долго сохраняет их следы.

Но это, с другой стороны, предполагает, что эти законы могут быть сформулированы достаточно точным и проверяемым образом. В деле их определения современная литературная наука является большим подспорьем.

История стилей, которой Д. Лихачев придает большое значение, позволяет выделить на примере первых семи веков существования русской литературы первый из этих законов: отказ от первоначального эстетического единства является необходимым для эволюции, творчества, жизни.

И искусство Древней Руси и народное искусство подчинены тому, что Д. Лихачев называет «стилем эпохи». Все области жизни, от философии до самых ничтожных деталей повседневной жизни, регламентируются одними и теми же «стилеобразующими принципами», и традиция, представляющая собой их выражение, играет важнейшую роль в творческом процессе. Существование «единого эстетического кода», пример которого нам дает

монументальное искусство Древней Руси и его западный эквивалент, романское искусство, облегчает продуцирование художественных произведений, но в то же время в высшей степени ограничивает возможности обновления, что соответствует определенной «негибкости» эстетического сознания. В этой очень однородной вселенной нет «необходимости осваивать новые эстетические коды и нет поэтому обычной для эстетически развитого человека Нового времени терпимости по отношению к искусству других эпох и народов»,¹⁶⁹ характерной для современного сознания.

В России первым явлением, противопоставившим себя стилю эпохи, было барокко. Родившись в Испании и Италии в момент Контрреформации, оно очень быстро высвободилось из-под власти своего идеологического происхождения и распространилось на протестантские страны. Это был, пишет Д. Лихачев, «высоко формализованный стиль, способный обслуживать прямо противоположные идеологические системы...». Его переменчивый характер и отсутствие идеологической фиксированности объясняют, почему он сыграл такую важную роль в процессе перехода русской литературы к современной системе. Не будучи носителем никакого внутренне связанного видения мира, но неся с собой обилие новых форм, он ослаблял ранее совершенно обязательную связь между конкретным идеологическим содержанием и художественной формой.

Ни в одной из стран, которые затронул барокко, этот стиль не охватил все аспекты национальной культуры. В частности, это справедливо и для России. Именно происходящее в XVII веке социальное расслоение, важность которого Д. Лихачев неоднократно подчеркивал, сделало возможным появление литературного течения со сферой распространения, ограниченной одним единственным общественным классом. С этой точки зрения, придворный театр и силлабическая поэзия есть новые явления, чуждые древнерусской литературе. Барокко — это первый в России стиль, который не был «стилем эпохи». Ограниченный вполне определенными социальными рамками, слабый идеологически, он несет с собой свободу выбора, которая есть явление современное и представляет собой решающий этап при переходе к новой литературной системе.

Этот первый закон культурной жизни — прогрессивный отказ от первоначального единообразия — влечет за собой важное следствие: появление индивидуальных ценностей и «личного начала» как основы литературного творчества. В той мере, в какой восприятие оказывается отныне открытым разнообразным эстетическим «кодам» — вещь, немыслимая во времена, когда безраздельно царил «стиль эпохи», обязательные литературные формы, которые Д. Лихачев обозначает общим термином «матрицы» (нормы жанров, нормы употребления «этикета», «окаменелые» эпитеты, по выражению Веселовского, традиционные темы, образы и мотивы...), облегчавшие создание произведений, но стремившихся исключить любые личные нововведения, будут мало-помалу исчезать. В XVIII—XX веках безусловное подчинение традиции уступает место «осознанному и добровольному усвоению всего литературного прошлого», и любой автор располагает все большими и боль-

шими возможностями: именно это ведет к крайней индивидуализации творчества. Сегодня исчезновение явлений коллективного творчества в литературе является особенно очевидным: таким образом, жанровые различия перестают играть сколько-нибудь значительную роль. Каждое новое произведение, задавая самому себе свои собственные нормы, становится новым жанром. На показанных таким образом общих чертах литературной эволюции Д. Лихачев основывает утверждение о своего рода универсальном характере реалистического стиля, который знаменует, будучи результатом процесса постоянной диверсификации эру «индивидуальных стилей».¹⁷⁰

Таким образом, уважение законов культурной эволюции и ее непрерывности, сохранение культурной «памяти» не означает ностальгического возвращения к теням прошлого. Более того, это диаметрально противоположные явления. Д. Лихачев живет не ностальгией по прошлому, и его выбор области для исследований не должен вводить в заблуждение.

Конечно, он знает каким очарованием может обладать средневековая система для современного сознания, сожалеющего об утраченном единстве: «...красота этого эстетического единства жизни настолько покоряла иногда людей Нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни, по крайней мере, в собственном бытовом укладе и в собственных художественных произведениях».¹⁷¹ Но Д. Лихачев напоминает, что эти попытки были принципиально обречены на провал, поскольку противоречили закону культурной жизни и природе современного эстетического сознания, для которого любая художественная форма является относительной и которое не смогло бы ограничиться единым эстетическим кодом, не совершая над собой насилия. Он иронизирует над «романтическими поклонниками национального прошлого», над всеми, кто внутри или за пределами советского мира восхваляют эстетическое единство и идеологическое единодушие. Трудно не вспомнить здесь о Солженицине с его мечтой о чудесном возвращении в милое сердцу прошлое.

Д. Лихачеву чуждо романтическое сожаление об изначальной единодушии и коллективном начале в художественном творчестве, характерном для «монологических» или «догматических» культур. В этом отношении Д. Лихачев не соглашается с мыслью Бахтина. Народная культура, как он ясно показывает, не предполагает никакого разнообразия в видении мира и эстетических системах. Она точно так же «монологична», как и «официальная» культура. Если момент расцвета в России «народной смеховой культуры» совпадает с моментом разрушения монолитного характера русской литературы, то это является фактом исключительного особого исторического момента, когда оба принципа, ученый и народный, входят в контакт друг с другом. В отличие от Бахтина, который, в своих книгах «Творчество Франсуа Рабле...» и «Формы времени и хронотопа в романе» абстрагирует «монологический» и «диалогический» принципы от конкретных исторических условий и берет их слишком отвлеченно, Д. Лихачев помещает их в диахроническую последовательность. О каком-либо выборе

между «монологическим» (или «догматическим») и «диалогическим» (или «релятивистским») принципами, даже в области интенций не может быть и речи: смена одного другим есть объективно регистрируемый исторический факт. Это еще один закон культурной жизни.

В период господства «коллективного начала» единство системы ценностей было данностью, а не результатом выбора. Сознание было не в состоянии воспринимать иное. Современное же сознание, напротив, может вернуться к единообразию, лишь выбрав его среди других систем, в то время как само единообразие есть прямое отрицание выбора. Показывая нелепость такого возврата и неизбежность насилия, которое он принесет с собой для современного сознания, релятивистскому по определению, Д. Лихачев выступает против тех, кто хочет навязать современной мысли единые нормы и модели, и чьим идеалом является идеологическое единообразие. «Индивидуальные ценности», на которых основана жизнь современной культуры, в том виде, в каком они начали утверждаться в России в XVIII веке, имели решающее значение для происходящей в этот период секуляризации, а также высвобождения по отношению к авторитарным идеологическим рамкам.

Однако, эстетический «плюрализм» включает в себе опасность распыления. Иногда кажется, и Д. Лихачев это признает, что современной литературе грозит опасность растворения в реальности, в документе, опасность впасть в произвольность абсолютного индивидуализма. Он выражает сожаление по поводу этой очень распространенной привычки «писать книги так, словно авторы записывают свою вечернюю болтовню за стаканом чая, не пытаясь причесать, сократить или привести в порядок свои растрепанные мысли, избавиться от разрывов ассоциативных связей».¹⁷² Но, с его точки зрения, этим риском «энтропии» можно, очевидно, пренебречь, по сравнению с культурным богатством, которое несет с собой диверсификация традиции, и ростом возможностей выбора.

Оптимизм Д. Лихачева отличает его от ряда западных мыслителей, таких как К. Леви-Стросс, который констатирует деградацию коллективного отношения к действительности и по мнению которого индивидуальная свобода, не направляемая более чувством объективной необходимости, лишает современное художественное творчество какой бы то ни было убедительной силы.¹⁷³ Ускоренная смена стилей, которую Д. Лихачев рассматривал как позитивный фактор и необходимое следствие расцвета «индивидуального начала», заставляет его высказывать весьма пессимистические соображения по поводу современной живописи. «Мы выбрали себе в качестве идеала, — пишет К. Леви-Стросс, — не то, что плодотворные новшества могли бы еще дать, но новшество само по себе. Не довольствуясь тем, что уже в какой-то мере обожествовали его, мы каждый день умоляем его, чтобы он предоставил нам новые свидетельства своего всемогущества...».¹⁷⁴ Конечно, для искусства могут представлять опасность издержки индивидуализма, но еще большую опасность сегодня представляет для него внешнее принуждение, глубоко анахроничное, не имеющее никакого отношения к специфическим требованиям искусства и литературы.

Кроме того, для Д. Лихачева свобода творчества вовсе не означает отказ от каких бы то ни было правил. Понятие «культуры» и понятие «правила» неразделимы, что подчеркивает также Ю. Лотман. В момент своего появления каждый новый стиль (это особенно справедливо для романтизма) проявляет себя прежде всего как требование свободы в борьбе с окаменелостью правил, но и он, в свою очередь, также подчиняется совокупности правил, которые просто имеют другую природу. Невозможно представить себе полное освобождение от норм: «...отсутствие пределов в выборе есть отсутствие самого выбора».¹⁷⁵ Но нормы интериоризируются, делаются все более и более сознательными, в то время как само их обилие делает их более легкими, расширяя до бесконечности поле творческих возможностей. «Принуждение, становясь осознанным, — пишет Д. Лихачев, — пронизывается свободой».¹⁷⁶ Эта фраза не является повторением хорошо известной максимы. Речь идет о диверсификации эстетических «кодов» за счет усваивания все более широких и разнообразных слоев прошлого.

С другой стороны, утверждение о «прогессе» в эстетической деятельности человека, которое мы встречаем у Д. Лихачева, не следует понимать совершенно прямолинейно. Этот «прогресс» можно обнаружить в росте возможностей, которые каждая эпоха предлагает художнику, но также и в новых требованиях, которые она ему предъявляет. И осознание возросших возможностей, как хорошо известно, сдерживает в той же мере, в какой освобождает... В современном искусстве доступ к творчеству, по утверждению Д. Лихачева, бесконечно более труден, чем три века назад. И отказ от гармонии, свойственной средневековому видению мира, даже абсолютно необходимый, есть, несмотря ни на что, объективная утрата...

Новое открытие древнерусской литературы не должно, таким образом, вести ни к абсолютизации прошлого, ни, к слепой вере в достоинства современности. Цель, преследуемая Д. Лихачевым, — осознание культурной относительности.

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Диверсификация традиции происходит также посредством расширения внутрикультурных связей. Подобно тому как современная эпоха сама по себе одна никогда не смогла бы стать самодостаточной, национальная культура не может претендовать на то, чтобы развиваться исключительно на основе своих собственных ресурсов. Таково было убеждение Веселовского, видевшего в «двойственности образовательных начал» необходимое условие для появления современной литературы. В тридцатых годах нашего века В. Жирмунский, учеником которого в определенной степени является Д. Лихачев, также утверждал, что не может существовать «чистой» национальной культуры: «...Ни одна великая национальная литература не развивалась вне

живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на „блестящую изоляцию“, а на провинциальную узость и „самообслуживание“». ¹⁷⁷ Великие перемены в русской литературе XVII—XVIII веков хорошо показывают, что здесь важнейшую роль сыграло иностранное влияние благодаря структурной новизне того, что оно принесло с собой. Подобно Etienne, ¹⁷⁸ В. Жирмунский призывал к изучению «по-настоящему мировой литературы», не запятнанной «европоцентризмом», после того как будут выделены самые общие законы эволюции культур и литератур. С этими мыслями перекликаются утверждения Д. Лихачева: «В настоящее время для использования любых традиций и любого опыта практически больше нет пределов — ни пространственных, ни временных. Мы не только имеем возможность принимать во внимание эстетические ценности африканских и азиатских народов, но мы также можем благодаря изучению литературы по-настоящему глубоко понять ценности нашего собственного прошлого и прошлого других стран, ценности, созданные литературами разных народов СССР». ¹⁷⁹

В «Заметках о русском» Д. Лихачев подчеркивает разнообразие влияний, на основе которых сложилась русская культура. В создании русской литературы участвовали не только греки и болгары, но и сербы, хорваты, поляки, мордва, белорусы, украинцы... Он неоднократно подчеркивал исключительное значение Болгарии в формировании русской культуры, которое она имела благодаря своей посреднической роли: «...сама почва Болгарии была напоена культурными соками античной Греции и Рима, фракийских племен, а также отдельных племен Азии и Европы. В Болгарии скрещивались пути военных походов и широкие дороги переселения народов». ¹⁸⁰

Для Д. Лихачева, любой национальный характер — это «оригинальная организация» общих черт, принадлежащих всему человечеству, и Россия подчиняется тому же правилу: «Между задачами, которые ставят пред собой разные народы, нет фундаментальных различий, поскольку в основании каждой народности находится один и тот же человеческий идеал, лишь оттененный местными особенностями». ¹⁸¹ В этом отношении его мысль снова перекликается с мыслью Ю. Лотмана, для которого типология культур может быть выработана на основе очень общего кода, число элементов которого в конечном итоге очень невелико. ¹⁸²

Удивительным представляется то, что кто-то смог увидеть в Д. Лихачеве глашатая русского национализма, тогда как все его творчество доказывает мысль о том, что именно замкнутость на себя, в границах своего времени и своих узко национальных ценностей, является огромной опасностью для любой культуры. Более того, ему случалось открыто выступать против национализма, который, как он подчеркивал, строится на патологическом фундаменте неудовлетворенности и презрения к самому себе, являющихся прежде всего следствием невежества: «Национализм порождает сомнение в

себе и слабость, которые, в свою очередь, его воспроизводят».¹⁸³ Его постоянно ощущаемое стремление подчеркнуть подлинные ценности русской культуры основано не на тенденции к национальному самовосхвалению, но на обостренном понимании опасностей, которые заключает в себе незнание собственной культуры.

АНГАЖИРОВАННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Цветан Тодоров, как и В. В. Иванов, обратил внимание на парадоксальную и трагическую ситуацию Бахтина, обнаружившего, что «диалоговый принцип» действует в любой культуре, в то время как его собственный голос, лишенный эха, был обречен задыхаться в насильственном единодушии цивилизации «догматического» типа.¹⁸⁴ Ситуация, в которой находится Д. Лихачев в чем-то напоминает ситуацию Бахтина, когда он утверждает бесплодность культурной самозамкнутости, в то время как сам он был вынужден работать в изоляции, насильственно лишенный возможности следить за тем, что делается в жизни других культур, по весьма конкретным причинам, связанным с невозможностью путешествовать и получать новые публикации.

В то же время, несмотря на все препятствия, Д. Лихачев занимает достаточно исключительное место в современном советском обществе. Негромкий голос ученого, огромный авторитет и сила знаний специалиста — вот его оружие в борьбе с произволом некомпетентных властей, когда речь идет, например, о защите архитектурного национального достояния; круг его слушателей в советском мире очень широк, как свидетельствует частота его появлений на экране телевизора, его многочисленные статьи в многотиражных газетах и журналах и даже настоящее официальное «признание», происходящее в последнее время. Его авторитет у советских читателей тем более замечателен, что основан он исключительно на его моральных и интеллектуальных качествах, свободных от верноподданничества по отношению к власти. Это, очевидно, является свидетельством существования в определенных слоях советского общества глубокой необходимости осмысления своих национальных ценностей, которая не может полностью игнорироваться властями.

Без громких заявлений, но с неизменной твердостью, методично и настойчиво, ни на йоту не поступаясь своей независимостью, Д. Лихачев снова и снова говорит о принципах уважения культурных законов, индивидуальных ценностей и свободы творчества. Когда он отвергает мысль о том, что Иван Грозный мог быть «народным царем», и подчеркивает важность пусть пассивного и стихийного, но сопротивления тирании, существовавшего в его царствование и нашедшего свое особое выражение в народном искусстве, это не может оставить равнодушным современного читателя, очень хорошо помнящего всю тяжесть другой, еще совсем недавней несвободы. Он утверждает абсолютную неприемлемость того, что George Nivat называет «сталинской школой жестокости, бдительности, борьбы...».¹⁸⁵

Он относит себя к противоположному лагерю, и ключевому понятию «доброты» им придается активный смысл внутреннего сопротивления.

В то же время, несмотря на всю его привязанность к ценностям народного искусства, у него нельзя обнаружить никаких следов неопопулизма, напротив, речь идет о защите интеллигенции и ее общественной роли: «Возник ложный образ „интеллигента“ — Гамлета, нерешительного, колеблющегося человека. Но Гамлет вовсе не слаб: он полон чувства своей ответственности, и колеблется он не из слабости, но потому что мыслит, потому что он морально ответствен за свои поступки».¹⁸⁶

Опыт медиевиста повышает чувствительность к проблемам восприятия: творчество Н. Р. Jauss свидетельствует об этом в той же мере, в какой и творчество Д. Лихачева. Во всей европейской литературе между X и XX веками произошел переход от текста нестабильного, но имеющего стабильный и единый референт, к тексту незыблительному, стабильному, но имеющему изменчивый, нестабильный референт: «...от изменчивого текста, наделенного „вечным“ содержанием, мы перешли к вечному тексту, наделенному изменчивым содержанием...». Осознание этой вариативности выводит на первый план адресата произведений: «В произведении, которое действительно заслуживает того, чтобы называться произведением искусства, каждое поколение открывает для себя что-то новое по той простой причине, что содержание художественных произведений бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания».

Особенностью литературного текста в современной культуре является способность вмещать различные содержания. Произведение, являющееся в своей материальности и постоянстве частью объективной реальности, в свою очередь, действует на эту объективную реальность. Оно влияет на изменение типов сознания, в то время как его содержание также воспринимается по-разному, по мере того как типы сознания трансформируются под давлением истории. «Реальность не просто отражена или представлена в произведении, она продолжает поддерживать связь с произведением после его создания в акте чтения. Читатель не довольствуется тем, что воспринимает реальность, представленную писателем, он соотносит свое представление о реальности и то, которое предлагает ему писатель».

Историческая вариативность восприятия выдвигает на передний план роль критика. Ибо выживаемость произведения зависит, в первую очередь, от восприимчивости читателей. Между читателем и произведением могут встать, образуя непроницаемый экран, самые разные препятствия, в том числе и ошибки перспективы, вызванные дистанциями, возникшими между разными типами сознания, что ведет к искажению представления, и к тому, что подлинные ценности той или иной литературы остаются неузнанными. Работа Д. Лихачева, возродившего для своих современников древнерусскую литературу и обогатившего тем самым их рецептивные возможности, хорошо иллюстрирует это «Активный культурный фонд» читателя, обогащающего свое восприятие художественных произведений, «относится не только к

тому, что в ту или иную эпоху находится в живом употреблении, но и к тому, что в момент восприятия произведения искусства может быть извлечено из резервов культурной „памяти“».

Таким образом, бдительность критики должна распространяться на все, что способно нарушить связь между произведением и его читателями. Ее роль заключается в воспитании эстетического сознания и коррекции «исторического паралакса» между произведением и его адресатом, который искажает восприятие и растет с большей или меньшей скоростью с течением времени. Эта задача оказывается весьма широкой, потому что Д. Лихачев, наперекор достаточно прочно укрепившимся представлениям, утверждает, что для того чтобы по-настоящему полно понять поэзию того или иного лирического поэта, необходимо хорошо знать его биографию. Глубокое прочтение поэзии Александра Блока, с точки зрения Д. Лихачева, естественно, требует точных знаний о его жизни и его времени, но кроме того определенного знакомства с «городским пейзажем Петербурга и его окрестностей, сельским пейзажем Шахматово». Все это «корректирует» восприятие, «позволяя заметить в этой поэзии множество реалистических подробностей, незаметных с первого взгляда».

Историческая вариативность восприятия не означает, что мы неизбежно должны иметь дело с индивидуальным произволом. Существует объективная истина текста, и даже автор не может считаться ее абсолютным гарантом. Критик, поставленный в ситуацию выбора между несколькими вариантами одного и того же текста, может в конечном итоге отвергнуть «последнюю волю» автора, изучив предварительно множество побочных факторов: историю текста и его создания, социальный контекст, свойственные эпохе типы сознания. При подготовке текста, даже современного, издателем или критиком все зависит от «изучения творческих и нетворческих аспектов в истории этого текста (в том числе случайных фактов)».

В отличие от Marthe Robert, которая, говоря о «литературной истине», имеет в виду выработку «теории о власти написанного»¹⁸⁷ и думает таким образом об ответственности писателя перед жизнью, Д. Лихачев стремится определить ответственность критика перед жизнью литературы. Именно он должен судить о том, вписывается ли произведение в процесс литературной эволюции, согласуется ли оно с «законами культурной жизни». Особенно в литературной системе, где личность автора занимает первостепенное место, критик должен «уметь вовремя узнать писательский талант и отличить подлинный и ценный индивидуальный стиль, созданный выдающейся личностью, от искусственных и надуманных приемов».¹⁸⁸

Это всемогущество, которым наделяется критик и издатель, это приглашение «отделять зерна от плевел» может пробудить некоторые опасения: как избежать, особенно когда речь идет о современных произведениях, возможности субъективных оценок? Разве читатель и критик, хотя бы они того или нет, не ангажированы историей, которая может быть источником иллюзий и существенно исказить перспективу?

Не следует забывать, что в своей практической деятельности теоретика и критика Д. Лихачев никогда не играл роли цензора, совсем наоборот. Он никогда не прекращал борьбу за возвращение к жизни забытых или попавших под запрет явлений. Кроме того, смягчая жесткость некоторых утверждений, он подчеркивает, что критика должна ставить перед собой задачу «расширения культурного горизонта» и обогащения восприятия, а не ограничения его. «Роль критики будет сведена к нулю и дискредитирована, — пишет он в другом месте, — если она будет довольствоваться претензией на роль наставницы и выносить безапелляционные постановления: это хорошо, это плохо».¹⁸⁹ Гуманитарные науки играют фундаментальную роль в диверсификации и обогащении восприятия: именно они способствуют сокращению расстояния между различными культурами.

Призыв Д. Лихачева отделять «творческие» элементы от «нетворческих» в современных художественных произведениях можно в конечном итоге уподобить лингвистической операции, заключающейся в выделении «производящих» феноменов. Именно так можно интерпретировать различие между «псевдостиями» и «подлинными индивидуальными стилями», и это показывает в конечном итоге, что Д. Лихачев полностью отдает себе отчет в опасности, которой, по выражению К. Леви-Стросса, подвергает современное искусство «услужливость человека по отношению к собственному восприятию» и неистовая жажда новшеств ради новшеств.¹⁹⁰

Это несколько жесткое утверждение о том, что существует объективно определяемая «литературная истина» и что долг критика состоит в том, чтобы привить уважение к ней, перекликается с утверждением, ставящим в соответствие законы литературной эволюции с законами, управляющими развитием любого живого организма. Оно направлено на то, чтобы придать уважению законов литературного творчества тот же характер абсолютной необходимости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Удаленность такой области исследований как древнерусская литература не должна увести нас от истинной проблематики, неявно присутствующей во всем творчестве Д. Лихачева: в центре его интересов находится современная культура и ее специфические проблемы. Великие исторические противостояния, спор между «славянофилами» и «западниками» или же, на исходе XX века, конфликт между тем, что называют «восточными» и «западными» элементами русской культуры, судьба ее и место по отношению к Европе — все это проявляется при чтении работ Д. Лихачева в новом и подчас неожиданном свете. Это оригинальный вклад в полемику о русском национальном самосознании, которая еще далека от завершения и, похоже, даже набирает в последние годы новые обороты.

Россия, хочет она того или нет, благодаря византийскому происхождению своей письменной культуры является частью европейского пространства, — утверждает Д. Лихачев. Это объективный проверяемый факт, а не вопрос выбора. Но отнести русскую культуру к Европе не значит отрицать ее подлинные ценности. Напротив, сравнение путей развития разных литератур с момента их зарождения в Средневековье и до настоящего времени позволяет выделить специфический вклад русской литературы, сформировавшейся не через рабское подражание Византии или западным литературам, но в своего рода диалоге с ними, в совместном поиске, который, опираясь на сходные данные, ведет к различным и однако вполне сравнимым результатам.

Доказательство того, что русская культура всегда была частью европейской культуры, означает в то же время отказ от замкнутости на себя и изоляции, угроза которой кажется по-прежнему актуальной. Восстанавливая связи современной русской культуры с ее истоками и одновременно с сообществом, к которому она, по утверждению Д. Лихачева, всегда принадлежала, даже если иногда делала вид, что ничего об этом не знает, эта работа подчеркивает пагубность последствий, к которым ведет самоизоляция внутри своих национальных рамок или рамок своей эпохи. Можно сказать, что она продолжает мысль, сформулированную Бахтиным: по-настоящему мы знаем себя только благодаря другому; любая замкнутость на себе, впрочем иллюзорная, означает утрату себя.

Одновременно труд Д. Лихачева является возражением всем тем, кто внутри советского мира отождествляет, как это сделал Милан Кундера в статье «Похищенный Запад» («Un occident kidnappé»), современную русскую культуру и «цивилизацию русского тоталитаризма», отбрасывая Россию далеко за пределы европейской сферы и отказывая в диалоге тем, кто, находясь внутри советского мира, продолжает жизнь европейского духа русской культуры вопреки всем существующим препятствиям и отказывается принимать участие в том, что М. Кундера называет «старыми антизападными маниями».

Типологический анализ, являясь способом восстановить разорванные связи и, будучи чуждым всякому «имманентному» анализу, изначально помещает свои точки отсчета вне рассматриваемой системы, чтобы поставить ее в соответствие с другими системами. Поэтому работа Д. Лихачева затрагивает интересы как славистов, так и западных медиевистов и специалистов по восточным литературам: он рассматривает проблемы, общие для всех литератур в их исторической эволюции.

Работа Д. Лихачева утверждает непрерывность во времени русской культуры: возвращение русской культуры, начиная с ее истоков, в русло европейской эволюции означает также переоценку значения петровской эпохи. Она уже больше не может считаться неким разрывом культурного процесса, и должна рассматриваться как необходимое завершение развития древней системы, только достигшей зрелости несколько позже, чем западные культуры, в силу испытанного ею «торможения» в развитии,

связанного с отсутствием культурного двуязычия, аналогичного двуязычию латинского средневековья.

Внезапность перехода к литературе и культуре современного типа создала иллюзию произвольной смены пути развития, к чему якобы толкнул Россию Петр Первый. В действительности же, авторитарное и, значит, искусственное воздействие на культурный процесс может быть только калечащим и не приводит ни к чему, кроме культурной пустоты: так обстоит дело с эпохой Ивана Грозного. Петровская же эпоха не дает никакой возможности говорить о произвольности, и возникшая а posteriori иллюзия насилия, которому якобы подверглась Россия, лишь является следствием «ускорения», обусловленного «отставанием» древнерусской культуры. Она явилась необходимым переходным этапом между двумя разными, но связанными друг с другом состояниями единого культурного процесса.

Это стремление заменить мифические построения возвратом к конкретным проверяемым реалиям, этот отказ от мистических спекуляций по поводу судеб русской культуры отмечает важный этап в размышлениях русской культуры о себе самой. Но горизонт этого открытия выходит далеко за рамки задачи осмысления петровской эпохи: оно базируется на утверждении, согласно которому любая национальная культура является непрерывной последовательностью, и ее настоящее не может строиться на отрицании прошлого, которое неизбежно должно быть его основой. Переход от предыдущего этапа к последующему не является отменой первого, но есть сохранение его опыта и продолжение его иным образом.

Вопреки достаточно распространенному видению «современности», для которого характерно преклонение перед сиюминутным и отказ от прошлого, считающегося неактуальным, Д. Лихачев утверждает, что культурное настоящее не является инертным нагромождением и застывшей неподвижностью вечного возвращения, не может жить, не питаясь своим прошлым. Эстетические ценности не уничтожаются, они трансформируются. Эволюция культуры — это динамический процесс, своего рода «жизненный порыв», целостность как во времени, так и в пространстве. Осознание жизненности и одновременно изменчивости культурных ценностей помещает историю в самый центр этого анализа русской литературы.

Динамический прогресс, движение к новому, никогда не являющееся отказом от прошлого, равно характеризуют весь критический демарш Д. Лихачева. Он использует, одновременно показывая их относительность, открытия формализма: трудность применения их к древнерусской литературе не уменьшает их значимости, но скорее служит для выработки новых различий. Не ограничиваясь внутренним анализом литературного процесса, Д. Лихачев выходит таким образом за рамки теории «отражения», показывая, что во взаимодействии с социальными явлениями находятся скорее литературные формы, чем содержание.

Сами тексты рассматриваются не как статические явления, а как динамические процессы, которые продолжают развиваться, даже если момент,

когда автор поставил финальную точку в своем произведении, остался далеко в прошлом. Рассматривать материальность текста, неуклонно придерживаться ее, утверждать, что существует объективная «литературная истина» не значит застыть в гипнотической утопии единого значения, что было отличительной чертой средневековой эпохи. «Истина» текста есть лишь начальный факт, на основе которого развивается все время обновляющийся диалог этого текста с различными моментами исторического становления, с его различными адресатами.

Таким образом, творчество Д. Лихачева созвучно с определенными, весьма актуальными на Западе, тенденциями критической мысли, например, с работами Н. Р. Jauss, который сходным образом старается обосновать с помощью «эстетики восприятия», совершенно особого внимания, уделяемого адресату произведений, свое понимание литературного процесса. Чтобы глубже понять современного человека, нужно прекратить рассматривать современность как некий абсолют. Но, как показывает Д. Лихачев, еще более определяющим, чем сама относительность культурных ценностей, является для современного сознания знание этой относительности. Сравнительный анализ двух литературных типов, средневекового и современного, выводит нас на проблематику Ренессанса, знаменующего собой открытие культурной относительности и утверждение индивидуальных ценностей. Современное сознание отличается способностью использовать разнообразные эстетические коды. Перед нами, таким образом, два больших культурных типа: тип, основанный на единодушии, и тип, основанный на множественности систем ценностей. Исторически их положение определяется отношениями преемственности, отмеченными печатью необходимости. Высказываться за отказ от эстетической (и шире, идеологической) множественности значит идти против течения истории, стремиться обрести утраченное единодушие, значит оказаться в сфере абсурда и насилия.

Кроме того, через роль — исторически обусловленную — которую Д. Лихачев отводит индивидуальному самоопределению в культуре современного типа, он показывает общность российской и западной интеллектуальной жизни и открывает, возможно, новый этап в нашем понимании национальных культур.

Новаторский характер этой мысли, кроме ее специфического вклада в литературную теорию, не в том, чтобы констатировать исчезновение средневекового догматизма (выражая по этому поводу скорбь или радость), но в том, чтобы показать неизбежно анахронический характер любого догматизма, даже если он еще не совсем утратил свою притягательную силу, и предложить достойную современного человека позицию отношения к системам ценностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот очерк вырос из исследования, одноименно озаглавленного и защищенного в качестве диссертации в Парижском университете в 1984 году. Печатается по первому изданию «Dmitri Likhatchov, historien et théoricien de la littérature» (1988, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse) с любезного разрешения издателя, Владимира Дмитриевича.

Текст перевел с французского языка Виктор Каплун.

² А. Н. Веселовский «Из введения в историческую поэтику» // В сб.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 62. (Переиздание: М., 1989).

³ Д. С. Лихачев, 1973. С. 29. Цитаты приводятся по доступным для Ф. Лесур в период написания книги источникам, иногда это французские переиздания работ Лихачева, Бахтина, Тынянова и др. (в этом случае сверка цитат с русским изданием осуществлялась переводчиком — В. К.). Чтобы избежать путаницы в ссылках, в конце книги помещен указатель цитируемых Ф. Лесур произведений Д. С. Лихачева — указанный в нем год означает прежде всего год того издания, которое оказалось доступным для цитирования. Полный библиографический перечень приводится в книге «Дмитрий Сергеевич Лихачев. Материалы к библиографии ученых СССР», сер.: Литература и языкознание, вып. 17, изд. 3-е (дополненное), М., 1989. Библиография составлена М. А. Салминой, Г. Н. Финашиной.

⁴ Н. Stern. L'art byzantin, Paris, 1982, p. 3.

⁵ L. Bregier. Vie et mort de Byzance, Paris, 1969, p. 187

⁶ Д. С. Лихачев, 1973. С. 20.

⁷ Д. С. Лихачев, 1973. С. 79.

⁸ Там же. С. 29.

⁹ Д. С. Лихачев, 1958. С. 31.

¹⁰ Там же. С. 45.

¹¹ А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры.

¹² Д. С. Лихачев, 1958. С. 31.

¹³ E. Mâle. L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France, Paris, 1908.

¹⁴ Об этом «монументальном искусстве» см.: Лихачев, 1971. С. 39. Лихачев, 1973. С. 65, 72—74, 170.

¹⁵ Д. С. Лихачев, 1971. С. 39.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 83—85.

¹⁸ Д. С. Лихачев, 1973. С. 222. См. так же: E. R. Curtius. La littérature européenne et le Moyen-Age latin, Paris, 1956, p. 391.

¹⁹ См.: P. Wolff. L'éveil intellectuel de l'Europe, Paris, 1971, p. 20.

²⁰ Д. С. Лихачев, 1973. С. 35.

²¹ Д. С. Лихачев, 1971. С. 8.

²² Там же. С. 10 и 13.

²³ См. главу, посвященную географическим границам древнерусской литературы.

²⁴ Д. С. Лихачев, 1971. С. 12.

²⁵ G. Nivat. Vers la fin du mythe russe, Lausanne, 1981, chap. IX.

²⁶ Б. И. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. М., 1967.

²⁷ Д. С. Лихачев, 1973. С. 250 о турецком барокко.

²⁸ Д. С. Лихачев, 1971. С. 412.

²⁹ R. Jakobson. Une vie dans le langage, Paris, 1984, p. 66.

³⁰ Д. С. Лихачев, 1973. С. 22.

- ³¹ Там же. С. 20.
- ³² В. М. Жирмунский. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. 1935. // Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 75.
- ³³ Ю. М. Лотман. О редукции и развертывании знаковых систем. // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. С. 106.
- ³⁴ А. Н. Веселовский. Цит. соч. (прим. 2). С. 63.
- ³⁵ Р. Zumthor. Essai de poétique médiévale, Paris, 1972.
- ³⁶ А. Н. Веселовский. Цит. соч. (прим. 2). С. 60.
- ³⁷ Это прилагательное употребляется в частности С. Paris, в его *Esquisse historique de la littérature française au Moyen-Age*, Paris, 1907.
- ³⁸ Р. Zumthor. Цит. соч. (прим. 35). С. 45.
- ³⁹ А. Н. Веселовский. Цит. соч. С. 60.
- ⁴⁰ Там же. С. 63.
- ⁴¹ Д. С. Лихачев, 1971. С. 97.
- ⁴² Ю. М. Лотман. Цит. соч. (прим. 33), С. 106.
- ⁴³ Д. С. Лихачев, 1971. С. 65.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ В. М. Жирмунский. Цит. соч. (прим. 32), С. 74.
- ⁴⁶ Д. С. Лихачев, 1973. С. 19.
- ⁴⁷ E. Gaip. *Moyen-Age et Renaissance*, Paris, 1969.
- ⁴⁸ Там же. С. 35.
- ⁴⁹ Там же. С. 81.
- ⁵⁰ Там же. С. 86.
- ⁵¹ Там же. С. 160.
- ⁵² М. Бахтин. «Автор и герой в эстетической деятельности» // Эстетика словесного творчества. М., 1979; французские издания: Paris, 1984, Mikhail Bakhtine, *le principe dialogique*, Paris, 1981. С. 154, а также в книге Цветана Тодорова.
- ⁵³ Д. С. Лихачев, 1973. С. 120.
- ⁵⁴ Там же. С. 118, 116.
- ⁵⁵ E. Gaip. Цит. соч. (прим. 47). С. 87.
- ⁵⁶ Д. С. Лихачев, 1973. С. 120.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Д. С. Лихачев, 1971. С. 205.
- ⁵⁹ Д. С. Лихачев, 1973. С. 13.
- ⁶⁰ E. Mâle. *L'art religieux du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, 1961.
- ⁶¹ Д. С. Лихачев, 1973. С. 107.
- ⁶² Там же. С. 83.
- ⁶³ Там же. С. 77.
- ⁶⁴ Д. С. Лихачев, 1966. С. 157.
- ⁶⁵ E. Rapofsky. *Essais d'iconologie*, Paris, 1967. С. 27.
- ⁶⁶ Д. С. Лихачев, 1973. С. 9.
- ⁶⁷ Там же. С. 215.
- ⁶⁸ Там же. С. 90—95.
- ⁶⁹ Там же. С. 95.
- ⁷⁰ Там же.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² L. Ouspensky. *Théologie de l'icône*, Paris, 1980. С. 211.
- ⁷³ Там же. С. 214.
- ⁷⁴ Там же. С. 212.

- ⁷⁵ Ju. Tynianov. De l'évolution littéraire, in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, 1965, p. 130.
- ⁷⁶ Д. С. Лихачев, 1969. С. 168.
- ⁷⁷ В. Ф. Переверзев, один из главных представителей социологической школы в литературной критике. Не будучи медиевистом написал получившую известность книгу. Его «Литература Древней Руси» должна была быть первой частью «Истории русской литературы», написанной на основе социологического анализа настолько, насколько мог позволить политический контекст. В 1930-е годы эта школа критики была истреблена, а сам Переверзев был надолго отстранен от всякой официальной деятельности.
- ⁷⁸ Д. С. Лихачев, 1973. С. 144.
- ⁷⁹ Это выражение принадлежит Н. Р. Jauss. См.: *Littérature médiévale et théorie des genres*, in: *Poétique*, Paris, 1970, N 1, et *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978.
- ⁸⁰ Д. С. Лихачев, 1973. С. 142.
- ⁸¹ A. Jolles. *Formes simples*, Paris, 1972, p. 46.
- ⁸² В. В. Иванов. «К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений» // *Труды по знаковым системам*, № 8. Тарту, 1977.
- ⁸³ А. Н. Веселовский. Ук. соч. (прим. 2), с. 59 и Н. Р. Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, p. 58.
- ⁸⁴ В. П. Адрианова-Перетц. *Очерки поэтического стиля Древней Руси*. АН СССР, 1947.
- ⁸⁵ В. П. Адрианова-Перетц. *Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века*.
- ⁸⁶ Д. С. Лихачев, 1973. С. 160.
- ⁸⁷ См.: D. Nauman. *Au-delà de Bakhtine*, in *Poétique*, Paris, 1973, № 13.
- ⁸⁸ Д. С. Лихачев. 1973. С. 141, 143.
- ⁸⁹ Etiemble. *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, 1974, p. 39—63.
- ⁹⁰ Д. С. Лихачев, 1973. С. 157 и далее.
- ⁹¹ Там же. С. 159.
- ⁹² Этот принцип нередко декларируется в творчестве Д. С. Лихачева, см. в частности, 1971. С. 137.
- ⁹³ Д. С. Лихачев, 1973. С. 148.
- ⁹⁴ А. Н. Веселовский. Цит. соч. (см. прим. 2). С. 55.
- ⁹⁵ Цитаты Ж. Гримма взяты из книги: Andre Jolles, *Formes simples* (прим. 81), p. 175—176.
- ⁹⁶ R. Guiette. *D'une poésie formelle en France au Moyen-Age*, in *Questions de littérature, Romanica Gandensia VIII*, Gand, 1960, p. 18.
- ⁹⁷ Там же. С. 31.
- ⁹⁸ Д. С. Лихачев, 1971. С. 59. См. также с. 332.
- ⁹⁹ Там же. С. 291.
- ¹⁰⁰ P. Zumthor. Ук. соч. (прим. 35). С. 65.
- ¹⁰¹ Там же.
- ¹⁰² Например, *Le discours de la poésie orale*, revue *Poétique*, 1982, № 52.
- ¹⁰³ R. Jakobson. *Le folklore, forme spécifique de création*, in *Questions de poétique*, Paris, 1973, p. 71.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 334.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 338—339.
- ¹⁰⁶ Там же. С. 334.
- ¹⁰⁷ Ответ на вопрос редакции «Нового Мира» в кн.: М. М. Бахтин «Эстетика словесного творчества». М., 1979. Цит. по французскому изданию, подготовленному Цветаном Тодоровым (Paris, 1984, p. 169).

- ¹⁰⁸ P. Zumthor. Ук. соч. (прим. 35). С. 7.
- ¹⁰⁹ Как отмечает Mario Roques в *Etudes de littérature française*, Lille et Genève, 1949, p. 124.
- ¹¹⁰ Emile Mâle (см. прим. 13); E. Gilson. *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1932.
- ¹¹¹ Johan Huizinga. *L'automne du Moyen Age*, Paris, 1975. (рус. пер.: Й. Хейзинга «Осень средневековья». М., 1988).
- ¹¹² Edgar de Bruyne. *Etudes d'esthétique médiévale*, Genève, 1974.
- ¹¹³ Д. С. Лихачев. У предыстоков русского реализма // *Вопросы литературы*, 1957, № 1.
- ¹¹⁴ И. П. Ерёмин. «О художественной специфике древнерусской литературы» // *Русская литература*, 1958, № 1.
- ¹¹⁵ Г. А. Гуковский — специалист по русской литературе XVIII в., опубликовал: «Русская поэзия XVIII в.». Л., 1927; «Поэты XVIII века». Л., 1936; «Русская литература XVIII века». Л., 1939 и др.
- ¹¹⁶ Ju. Tynianov et R. Jakobson. *Les problèmes des études littéraires et linguistiques* (1928), in *Théorie de la littérature*. Ук. соч. (прим. 75). С. 139.
- ¹¹⁷ Там же.
- ¹¹⁸ R. Jakobson. Ук. соч. (прим. 29). С. 64.
- ¹¹⁹ Это выражение Ю. Тынянова (см. его статью 1924 г. «О литературном факте», *Левф*, № 2).
- ¹²⁰ Б. Эйхенбаум. *Теория формального метода* (1925) / *Теория литературы*. Ук. соч. (прим. 76). С. 74.
- ¹²¹ Д. С. Лихачев, 1971. С. 51.
- ¹²² Там же. С. 54.
- ¹²³ J. Huizinga. Ук. соч. (прим. 123). С. 321.
- ¹²⁴ Д. С. Лихачев, 1971, С. 268.
- ¹²⁵ Gustave Cohen. *La grande clarté du Moyen-Age*, Paris, 1945, p. 22.
- ¹²⁶ Д. С. Лихачев, 1971. С. 128.
- ¹²⁷ Ю. Лотман. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX вв. // *Материалы к курсу теории литературы*, вып. I. Тарту, 1970. С. 22.
- ¹²⁸ Л. Успенский. Ук. соч. (прим. 73), С. 31.
- ¹²⁹ Ю. Лотман. Ук. соч. С. 22.
- ¹³⁰ И. П. Ерёмин. Ук. соч. С. 79.
- ¹³¹ Д. С. Лихачев, 1971. С. 127.
- ¹³² Там же. С. 109—110.
- ¹³³ Там же. С. 33.
- ¹³⁴ Там же. С. 106.
- ¹³⁵ P. Zumthor. *Ibid.*, p. 34, 33.
- ¹³⁶ Там же. С. 149.
- ¹³⁷ P. Zumthor. *Topique et tradition*, revue *Poétique*, № 7, 1971, p. 355.
- ¹³⁸ Там же. С. 356.
- ¹³⁹ P. Y. Badel. *Pourquoi une poétique médiévale?* in *Poétique*, 1974, № 18, p. 246.
- ¹⁴⁰ Ю. Лотман. Ук. соч. (прим. 139-А). С. 15.
- ¹⁴¹ Ю. Лотман. К проблеме типологии культуры // *Труды по знаковым системам*. Тарту, № 198, 1967. С. 35.
- ¹⁴² Д. С. Лихачев, 1971. С. 129.
- ¹⁴³ P. Y. Badel. Ук. соч. (прим. 151). С. 263.
- ¹⁴⁴ В. Д. Лихачева и Д. С. Лихачев, 1971. С. 54.

- 145 Р. Zumthor. Ук. соч. (прим. 35). С. 44.
 146 Там же. С. 143.
 147 Д. С. Лихачев, 1971. С. 75.
 148 R. Jakobson. Questions de poétique, p. 65.
 149 Д. С. Лихачев, 1971. С. 145.
 150 Там же. С. 170.
 151 Н. R. Jauss. Ук. соч. (прим. 80). С. 80.
 152 G. Cohen. Ук. соч. (прим. 137). С. 161.
 153 Ю. Лотман. О типологическом изучении культуры // Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С. 89.
 154 Д. С. Лихачев, 1971. С. 168.
 155 Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Л. 1970.
 156 Д. С. Лихачев, 1969. С. 184.
 157 Д. С. Лихачев, 1979. С. 179.
 158 Д. С. Лихачев, 1971. С. 409—410.
 159 Д. С. Лихачев, 1981. С. 13.
 160 Д. С. Лихачев, 1979. С. 177.
 161 Д. С. Лихачев, 1977. С. 6.
 162 Д. С. Лихачев, 1981. С. 22.
 163 Д. С. Лихачев, 1973. С. 5.
 164 Milan Kundera. Le livre du rire et de l'oubli, Paris, 1979, p. 103.
 165 Ю. Лотман. Культура и информация // Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С. 9.
 166 Д. С. Лихачев, 1979. С. 174.
 167 Там же.
 168 Там же. С. 179.
 169 Д. С. Лихачев, 1971. С. 85.
 170 Д. С. Лихачев, 1969. С. 175.
 171 Там же. С. 166.
 172 Д. С. Лихачев, 1969. С. 180.
 173 Cl. Levi-Strauss. Le regard éloigné, Paris, 1983, p. 334—335.
 174 Там же. С. 368.
 175 Д. С. Лихачев, 1969. С. 182.
 176 Там же. С. 175.
 177 В. М. Жирмунский. Ук. соч. (прим. 32). С. 71.
 178 Etiemble. Ук. соч. (прим. 89).
 179 Д. С. Лихачев, 1969. С. 177.
 180 Д. С. Лихачев, 1973. С. 37.
 181 Д. С. Лихачев, 1981. С. 66.
 182 Ю. Лотман. Ук. соч.
 183 Д. С. Лихачев, 1981. С. 69.
 184 Т. Todorov. Ук. соч. (прим. 52). С. 172.
 185 G. Nivat. «Le nationalisme russe», revue Le Débat, № 28, 1984, p. 128.
 186 Д. С. Лихачев, 1981. С. 20.
 187 Marthe Robert. La vérité littéraire, Paris, 1981.
 188 Д. С. Лихачев, 1969. С. 183.
 189 Там же.
 190 Cl. Levi-Strauss. Ук. соч. (прим. 186). С. 334.

**УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. С. ЛИХАЧЕВА,
ЦИТИРУЕМЫХ ФР. ЛЕСУР**

- 1944 Новгородские летописные своды XII века. — «Изв. АН СССР», ОЛЯ, т. 3, вып. 2-3. М.
- 1947 Русские летописи и их историко-литературное значение. АН СССР. М.—Л.
- 1951 Исторические предпосылки возникновения русской письменности и русской литературы. — «Вопросы литературы», № 12, 1951.
- 1958 Человек в литературе Древней Руси. М.—Л.
- 1966 Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения в кн.: «Вопросы методологии литературоведения». М.—Л.
- 1969 Будущее литературы. — «Новый мир», № 9.
- 1971 Поэтика древнерусской литературы, Л. Художественное наследие Древней Руси и современность (в соавторстве с Верой Лихачевой). Л.
- 1973 Развитие русской литературы X—XVII вв. Эпохи и стили. Л.
- 1973 Развитие русской литературы в Академии Наук за 250 лет ее существования. — «Русская литература», № 2.
- 1975 Великое наследие. М.
- 1977 Предисловие к книге Виктора Жирмунского «Теория литературы». Л.
- 1979 Экология культуры — «Москва», № 7.
- 1981 Заметки о русском. М.
- 1982 Поэзия садов. Л.
- 1983 Текстология. Л.