

## Разное о литературе

По мысли Гейне («Флорентийские ночи», глава первая), в Италии «музыка стала нацией». Я бы сказал, искусства стали нацией. В России же (и это мое) нацией стала литература.

### Древнерусская литература

Западники и славянофилы сходятся между собой: в незнании (простительном для своего времени) древнерусской культуры и в неверном противопоставлении Древней Руси Новой России. Это противопоставление начал сам Петр Великий. Ему нужно было противопоставить свое дело Древней Руси, придать пафосность своим реформам, оправдать свою решительность и жестокость. Но никакого решительного перелома не было. Об этом я писал в специальной статье. Петровские реформы были порождением процесса, шедшего в течение всего XVII века. Сам Петр и его соратники были людьми, воспитавшимися в

Москве. Петр сменил всю знаковую систему в русской культуре — форму военную и одежду гражданскую, знамена, обычаи, увеселения, перенес столицу в новое место, сменил представления о власти монарха, о его поведении, ввел табель о рангах, создал гражданский алфавит и проч., и проч. Все это бросалось в глаза. Он построил флот, но на весах галер и на реях парусных судов работали все ж таки поморы...

Представления о «переломе» утвердились в равной степени у западников и славянофилов, живы и до сих пор.

Значение славянофилов было в русской культуре нового времени очень велико, не только потому, что старшие славянофилы выступали против крепостного права, но потому, что они подготовили правильную оценку древнерусского искусства, способствовали розыску древнерусских рукописей и проч. Всякое движение вперед требует оглядки на старое, в России — на «свою античность», на Древнюю Русь, на те ценности, которыми она обладала. Вспомните Лескова, Ремизова, Хлебникова, а в живописи — Малевича, Кандинского, Гончарову и Ларионова, Филонова и многих других. Их авангардизм наполовину древнерусский и фольклорный. Многие об этом не догадываются, а на Западе увлечение этими художниками шло параллельно увлечению иконами.

Литература Древней Руси фрагментарна. Она сохранилась лишь в осколках. Но разно-

образе осколков позволяет судить об огромных размерах целого.

Древняя литература отличается от новой условиями своего бытования, своего существования в целом. Древняя литература распространяется рукописно, путем списков. В списках она и искажается, и совершенствуется. Произведение может отходить от своего первоначального вида в лучшую или в худшую стороны. Оно живет вместе с эпохой, изменяется под влиянием изменения среды, ее вкусов, ее взглядов. Оно переходит из одной среды в другую. Писец, а не только писатель, создает произведение. Писец выполняет роль исполнителя в фольклоре. В древней литературе есть даже импровизация, и она создает ту же вариативность, что и в фольклоре.

Существует обывательское представление о «несамостоятельности» древнерусской литературы. Однако не только каждая литература, но и каждая культура «несамостоятельна». Настоящие ценности культуры развиваются только в соприкосновении с другими культурами, вырастают на богатой культурной почве и учитывают опыт соседней. Может ли развиваться зерно в стакане дистиллированной воды? Может! — но пока не иссякнут собственные силы зерна, затем растение очень быстро погибает. Отсюда ясно: чем «несамостоятельнее» любая культура, тем она самостоятельнее. Русской культуре (и литературе, разумеется) очень повезло. Она росла на ши-

рокой равнине, соединенной с Востоком и Западом, Севером и Югом. Ее корни не только в собственной почве, но в Византии, а через нее в античности, в славянском юго-востоке Европы (и прежде всего в Болгарии), в Скандинавии, в многонациональности государства Древней Руси, в которое на равных основаниях с восточными славянами входили угро-финские народности (чудь, меря, весь участвовали даже в походах русских князей) и тюркские народы. Русь в XI—XII веках тесно соприкасалась с венграми, с западными славянами. Все эти соприкосновения еще шире разрастались в последующее время. Одно перечисление народов, входивших с нами в соприкосновение, говорит о мощи и самостоятельности русской культуры, умевшей заимствовать многое у них и остаться самой собой. А что было бы, если бы мы были отгорожены от Европы и Востока китайской стеной? Мы остались бы в мировой культуре глубокими провинциалами.

Существует ли «отсталость» древнерусской литературы? А что вкладывается в это понятие «отсталости»? Что мы, наперегонки бегаем? Ведь в таком случае должен быть определенный старт, условия и проч. А если народы Европы принадлежат к разным возрастным группам, да и рождение наше не всегда ясно? Византия и Италия продолжали античность, а мы стали развиваться позднее и в других условиях. Одним словом: мой сосед, которому три года, — отстал от меня?

Другое — «заторможенность». Существовала ли она в культуре Древней Руси? Кое в чем — да, но это особенность развития и под оцен-

ки она не подпадает. Скажем, у нас не было такого молниеносного перехода от Средневековья к Новому времени, как в Италии. В Италии была «эпоха Ренессанса», а у нас были явления Ренессанса, и они затянулись на несколько веков — вплоть до Пушкина. Наш Ренессанс был «заторможенный», и поэтому борьба за личностное начало в культуре у нас была особенно напряженной и трудной и резко сказалась в литературе XIX века. Хорошо это или плохо?

Еще одно понятие — «художественная слабость литературы». Всякая культура в чем-то слаба, в чем-то сильна. Древнерусская культура была очень сильна в архитектуре, в изобразительном искусстве, а теперь выясняется — и в музыке. А в литературе? Литература была своеобразной. Публицистичность, нравственная требовательность литературы, богатство языка литературных произведений древней Руси изумительны.

Картина довольно сложная.

В средние века главное в литературе — создание прочной и устойчивой системы, способной сопротивляться (особенно в условиях чужой государственности и чужой культуры).

Внешний «консерватизм» — это особенность средневековой культуры, и особенно славянской.

Философская особенность древнеславянских мыслителей — следовать этому принципу. Отсюда обилие цитат, утверждающих преемственность мысли, ее традиционность. Отсюда

же в самом построении произведений — следование анфиладному принципу (на один сюжет как бы нанизываются разножанровые произведения).

В средневековых литературах создание новой стилистической и жанровой систем часто основывается на старых слагаемых (образов, метафор, метонимий, стилистических оборотов, элементов «плетения словес» и канонов). В новое время новое создается в основном из изобретения новых слагаемых.

«Стыдливость формы» — явление очень важное для поступательного развития литературы. Это не только боязнь «замороженности» жанров, их однообразия, но это и стремление к правде, к простоте правды. В той или иной степени оно может быть во всякой литературе, но для русской литературы оно особенно типично. «Стыдливость формы» ведет к простым формам (совсем без формы невозможно), к формам документов, писем, вторичным и второстепенным жанрам, к стремлению избежать «гладкого» слога, «гладкописи» (Достоевский, Толстой, Лесков), к постоянному обновлению литературного языка через разговорный (Достоевский, Лесков, Зощенко и мн. др.), через язык стенографических записей (у Достоевского в «Бесах»), через пародирование иностранных выражений, кажущихся иногда напыщенными и претенциозными, и пр. и пр. Я об этом писал несколько раз. Отходя от условных форм («стыдливость формы»), литература все время невольно рождает в самой себе новую условность формы, порожд-

дает новые жанры и т. д. Реализм дальше всех отступает от условных форм и все же таки порождает в себе новые условные формы.

Традиционность типична для всех средневековых литератур — литератур времени феодализма. Первый вопрос, который возникает: с чем это связано?

Думаю, что эта традиционность всех средневековых литератур связана с иерархическим построением феодального общества. Общество, разделенное по иерархическому принципу, различается внутри самого себя по правам, власти, и это разделение, обычно очень сложное, закрепляется обычаями, церемониями, этикетом поведения, одеждой (одежда выполняет функцию знаковой системы, указывая — кто перед людьми предстает).

Все различия иерархического общества настолько дробны и многочисленны, что трудно запоминаются, нуждаются в своем постоянном закреплении. Отсюда склонность к постоянству всей знаковой системы в культуре. И традиционность характерна не только для литературы, но и для всего искусства в целом — для живописи, скульптуры, архитектуры, прикладного искусства и даже для быта, для этикета поведения.

Средневековые церемониально, а церемонии всегда традиционны. Это свойство любых церемоний. Поэтому-то до сих пор церемонии в королевском или университетском быту Западной Европы совершаются в одеждах многовековой давности и со старинными предметами, в современности не употребляемыми

(жезлы, булавы, мечи, нагрудные цепи, майтти и пр.).

Второй вопрос, который возникает в связи с первым: в каких областях литературы традиционность сказывается?

Этих областей в литературе очень много. Прежде всего — традиционность жанровой системы, отличной от одновременно существующей жанровой системы фольклора. Вся система литературы есть некоторая церемониальная система. В свои случаи читаются жития, в свои — хроники, в свои — торжественные слова и проповеди и пр. И каждое «чтение» совершается по-своему: в церквах, в монастырской трапезной или индивидуально в келье, с церковного амвона, или употребляется для справок — как напоминание о том или ином обряде, порядке богослужения. В литературе развита «иерархия жанров»: одни пишутся на «высоком» литературном языке, другие — на более простом и пр. Существуют и традиционные формулы (отдельно для каждого жанра), формулы этикетные, отдельные слова и выражения, употребительные в одних случаях и неупотребительные в других.

Но помимо традиций жанров и их употребления существуют традиции в изображении людей. Есть святые, но и они разные: мученики веры, воины, властители, монахи, высокопоставленные церковные деятели. Каждый из святых изображается по своим правилам, в своих канонах. Но кроме святых есть и простые люди, а среди простых — нищие, крестьяне, чиновные лица. Все они входят в определенные традиции изображения, тем более что



и сюжеты повторяются, могут разворачиваться только одним путем, а не другим. Вот маленький пример. Злодей, разбойник может во всех средневековых литературах стать святым. Тут ему путь свободен. Но вот подлинный святой (если он только не лицемер) никогда отступником от правды не станет. Есть определенная «заданность образа», и вот что удивительно: в этой заданности есть своя логика. Традиция не идет вопреки законам психологии.

Одним словом: есть десятки форм традиции, сотни традиционных формул, тысячи путей формализации. Литература непрерывно вырабатывает традиционность и очень трудно от нее отказывается.

В литературе господствует «обаяние традиционных форм»!

Вопрос третий: как соотносится традиционность и художественность? Не означает ли господство традиционности, что в литературе (да и в искусстве в целом) в средние века отсутствует подлинное творчество?

Нет, в искусстве, и в частности в литературе, есть не только господствующая традиционность, но и борьба с ней. И вот тут-то и возникают «силовые линии» творчества. Искусство всегда есть преодоление «неискусства», но если это «неискусство» выражено слабо, то и восхищающая нас борьба с ним будет тоже слабой. В каждом сильном искусстве ему противостоит сильное же сопротивляющееся «неискусство». В средневековой литературе «неискусством» является традиционность. Боже сохрани подумать, что тем самым я как бы признаю традиционность явлением отрица-

тельным. Скульптору сопротивляется мрамор, и настоящий скульптор это ценит. Не ценят это сопротивление только те лжескульпторы, которые работают с помощью облегчающих их работу устройств, на материале, который позволяет создать что угодно и в каких угодно размерах. Тогда и появляются в искусстве такие монстры, как знаменитая «царь-баба» в Киеве, памятники космонавтике в Москве («Гагарин» или безумная «кривуля» в Останкине) и т. д. Этим «скульпторам» ничего не стоит скрыть гору (с помощью машин, конечно), но включить гору в свои художественные задачи — это по-настоящему могли только средневековые зодчие! То же самое в средневековой литературе. Материал традиций огромен, разнообразен, он сопротивляется; художник ощущает его «тяжесть», многообразие языка, канонов в изображении человека и создает изумительные по красоте вещи, произведения.

Вот в «Сказании о Борисе и Глебе». Глеб ведет себя по традициям, предписываемым жанром житий-мартирий: он не сопротивляется убийцам, но он по-детски просит их не убивать его: «Не дѣйте мене, братия моя милая и драгая! Не дѣйте мене, ни ничто же вы зѣла сътворивъ». И т. д. Этот монолог перед убийством довольно длинен, но при этом оправдан возрастом Глеба. Просьба Глеба не убивать его — именно его, Глеба, а не трафаретная: «Помилуйте уности <юности> моя, помилуйте, господье мои!.. Не пожнете мене отъ жития не съзрѣла, не пожнѣте класа <колоса>, не уже съзрѣвъша» и т. д.

Таких примеров проникновений искусства в трафарет можно было бы привести много, и именно эти проникновения оживляют традиционное искусство. Традиция служит оправой для драгоценных вкраплений подлинного творчества.

Вопрос четвертый. А какова роль именно этого типа «сопротивления материала» в средневековой литературе — в истории литературы? Средневековые литературы принадлежат к нормам литературы начальной, в которой неясно проявляется личность писателя, его индивидуальность. То же самое ведь в отношении традиционности мы встречаем и в фольклоре. И вот важно, что традиционность облегчает творчество. Плотник рубит избу. Ему не надо изобретать ничего нового, — крупно нового, во всяком случае. Размеры бревен и досок, способы рубки — все это определено веками. Он только чуть-чуть что-то изменит, положит лишнее бревно, вытешет новый в чем-то узор. Ему легко работать без ошибок. То же самое в фольклоре при создании новой песни или былины, плача по умершему и пр. Но еще яснее это в средневековых литературах. Традиции, каноны, этикет, готовые формы языка позволяют пишущему (вовсе не ощущающему иногда себя писателем) сосредоточиться на главном и создать произведение новому святому или что-то для новой службы старому. Хроникер уже знает, что записать из происходящих событий, какие факты выделить, сообщить о них читателю. Он добавит в это «традиционное видение» истории что-то свое, отразит свое волнение, свою скорбь... Традиционность увеличивает генети-

ческие способности литературы, облегчает создание новых произведений.

Вопрос пятый. А зачем нужна эта «генетическая легкость»? Пусть будет меньше произведений, но с другими материалами сопротивления. Этот вопрос сложный. Постараюсь объяснить, в чем тут дело. Литература существует, развивается только при условии известного насыщения «пространства литературы» произведениями. Если произведений мало, литература как живое целое перестает существовать. В литературных произведениях есть «чувство плеча», ощущение соседства. Каждое новое талантливое произведение повышает литературную требовательность пишущего и читающего общества. Если вовсе нет фольклора, — невозможно сочинить былинку. В обществе, где никогда не слышали музыки, нельзя творить не только Бетховену, но и Гершвину. Литература существует как среда. «Братья Карамазовы» могли появиться и существовать только в соседстве с другими произведениями.

Из глубин «литературной вселенной» идут пронизывающие ее «гравитационные волны», излучения. Они идут от других галактик — например византийской, сирийской, коптской, а некоторые даже откуда-то из-за пределов всех возможных галактик. Это волны-традиции. Как астрономы, мы можем по ним сделать предположения о начале литератур, о начале литературной жизни. Никто еще точно не зафиксировал их возникновение, их начало. Изучая традиции, мы сможем понять воз-

никновение литературного творчества. Близко подошел к решению этого вопроса А. Н. Веселовский.

За пределами русской, армянской, грузинской литератур существуют свои формы устного искусства слова, существует литература Византии, за ней — античность, а за ней что?

Чтобы проникнуть в самые глубины существования искусства слова, мы должны быть астрономами литературы, обладать гигантским научным воображением и гигантской эрудицией.

Не только литературные произведения требуют соседства, но и соседство наук ко многому обязывает. Литературоведение отстало от других наук. Нам многое предстоит сделать.

Современные писатели (писатели нового времени) гордятся меткостью своих сравнений, сходством внешним. А средневековые писатели стремились увидеть за внешним сущностное. Метафоры были для них символами; внутренняя сущность прорывалась через внешнее сходство — цыпленок выходил из скорлупы яйца...

Когда автор «Слова о полку Игореве» сравнивает Ярославну с кукушкой, он видит в ней не просто птицу (тогда уж лучше было бы сравнить ее с чайкой), а мать, у которой сын находится в чужом гнезде — в гнезде Кончака.

Лебедь в «Слове» — всегда видение предсмертное. И тогда, когда бегущие от русских половецкие телеги кричат по-лебединому. И

тогда, когда Дева Обида бьет лебедиными крылами на Синем море — том самом, откуда двигались половецкие полки навстречу Игоревой рати.

Ярославна не случайно обращается с мольбой в своем плаче к Солнцу, Ветру и Днепру, то есть к трем из четырех стихий: свету, воздуху, воде. Ей не надо обращаться к Земле, ибо она сама Земля, то есть родина. Земля не может быть враждебной. Солнце же сперва предупредило Игоря, а потом скрутило жаждою луки Игоревых воинов. Ветер гнал от моря на Русь тучи и подхватывал половецкие стрелы, чтобы донести их до Игоря. Днепр мог бы помочь насадам Святослава достичь места битвы, но не помог.

И вот в ответ на мольбу Ярославны солнце, предупреждавшее Игоря тьмою, этой же тьмою скрывает бегство Игоря. Ветер смерчами идет от моря на станы половцев. Днепр, главная из русских рек, союзными ему реками помогает Игорю в бегстве на Русскую землю.

Средневековые метафоры создаются по сходству действия, а не по сходству внешности: у Кирилла Туровского святые отцы собора — «реки разумного рая, напоивые весь мир спасенного учения и греховную скверну струями вашего наказания смывающе» (Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси, с. 50). Император Цимисхий у Манассии: «другой бьше рай божий, четыре реки источаа: правду, мудрость, мужество, целомудрие» (Русский хронограф,

гл. 177, с. 383). Человек — трава (псалом 102, ст. 14), финик и кедр (псаломы избранные 34). У Пахомия Серба Никон Радонежский — «благородный сад» (Яблонский с. LXIX—LXX). Аввакум в письме Морозовой, Урусовой и Даниловой называет их: «лоза преподобия, стебель страдания, цвет священства и плод богоданен».

Развитая метафора. Символика, ставшая картиной. В «Житии Трифона Печенгского» его устное завещание братии перед смертью: «Не любите мира и яже в мире; сами бо весте, колик окаянен мир сей — яко море неверен, мятежен, пропастей (?) покастьми (?) нечестивых духов, ветрами волнуется губительно, лжами горек, наветы диявольски трясется, пенится, грехами веяния свирепствует и смущается, о погружении <о потоплении> миролюбцев тщится; всюду плачи, пагубы своя простирает, а наконец все смертию осуждает» (Православный собеседник, 1859, ч. 2, с. 113).

В идеологической стороне каждого литературного произведения есть как бы два слоя. Один слой вполне сознательных утверждений, мыслей, идей, которые автор стремится внушить своим читателям и в чем он пытается убедить или переубедить их. Это — слой активного воздействия на читателей. Второй слой — другого характера активности: он как бы подразумеваемый. Автор считает его само собой разумеющимся и общим для него и читателей. Этот второй слой в основном пассив-

вен. Он начинает активно действовать и воздействовать на читателя только тогда, когда произведение переходит в другую эпоху, к другим читателям, где этот слой нов и необычен. Этот второй слой можно было бы назвать «мировоззренческим фоном».

В «Слове о полку Игореве» первый слой — слой действенный — заключен в призывах автора к единению, к защите Русской земли, в попытках автора истолковать всю русскую историю и отдельные исторические факты в духе своей исторической концепции и своих политических убеждений. К этому же слою может быть отнесено «открытое язычество», выраженное, например, в поименном упоминании языческих богов.

Второй слой в «Слове о полку Игореве» скрыт и может быть изучен только путем анализа. К этому второму слою относятся, например, общие языческие представления — о своеобразных аспектах человеческой судьбы, о взаимоотношениях человека и природы, о культе Земли, Воды, Рода, Солнца и Света. К ним же относится вера в приметы, убеждение об особой связи внуков с их дедами и т. д.

«Поучение» Владимира Мономаха обращено именно к князьям: «И седше думати с дружиною, или люди оправливати, или на ловехати, или поездити...» (с. 158).

Ту же, что и в «Слове о полку Игореве», «активность» сравнений отмечает и О. М. Фрейденберг для Гомера. «Так, признаком реа-



лизма развернутого сравнения становится действительность, движение, убыстренность. Что оно передает? Аффект, шум, крик, всякого рода движения: полет птицы, нападение хищника, погоню, кипение, прибой, бурю, вьюгу, пожары и разливы, бурные потоки ливня, кружение насекомых, стремительный бег коня... Даже в камне подмечается полет, в звезде — момент рассыпающихся искр, в башне — паденье. Сравнения наполнены шумом стихий, воем и стоном вод, жужжаньем мух, бляньем овец, ревом животных... Так изображается все, даже вещь: колесо вертится, кожа растягивается, котел кипит и т. д. Перед нами процессы, а не статарно-измененные положения; и среди них — процессы труда, как молотьба, веянье, жатва, охота, ремесло и рукоделье» (О. М. Фрейденберг. Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады). — Труды юбилейной научной сессии. 1819—1944. Ленинградский гос. университет, Л., 1946, с. 113).

То же мы видим и в «Слове»: все описывается в движении, в действии. Как и в «Илиаде», битва сравнивается с грозой, с ливнем. В качестве сравнений приводятся явления космические (князья сравниваются с солнцем, неудача предрекается затмением). Превалируют сравнения с трудовыми процессами: жатва, сеяние,ковка — и с образами охоты и охотничьих зверей (пардусы, соколы). В мир людей входит мир богов — как и в «Илиаде». И вместе с тем «Слово о полку Игореве» — не «Илиада».

---

Мир «Слова» — это большой мир легкого, незатрудненного действия, мир стремительно совершающихся событий, разворачивающихся в огромном пространстве. Герои «Слова» передвигаются с фантастической быстротой и действуют почти без усилий. Господствует точка зрения сверху (ср. «поднятый горизонт» в древнерусских миниатюрах и иконах). Автор видит Русскую землю как бы с огромной высоты, охватывает мысленным взором огромные пространства, как бы «летает умом под облаками», «рыщет через поля на горы».

В этом легчайшем из миров как только кони начнут ржать за Сулою — слава победы уже звенит в Киеве; трубы только начнут звучать в Новгороде Северском, как стяги уже стоят в Путивле — войска готовы к выступлению в поход. Девы поют на Дунае — голоса их вьются через море до Киева (дорога от Дуная была морской). Слышен на далеком пространстве и звон колоколов. Автор легко переносит повествование из одной местности в другую. Он достигает Киева из Полоцка. И даже звук стремени слышен в Чернигове из Тмуторокани. Характерна быстрота, с которой перемещаются действующие лица, звери и птицы. Они несутся, скачут, мчатся, перелетают огромные пространства. Люди передвигаются с необычайной быстротой, волком перерыскивают поля, переносятся повиснув на облаке, парят орлами. Стоит сесть на коня, как уже можно увидеть Дон, — точно не существует многодневного и многотрудного степного перехода по безводной степи. Князь может прилететь «издалеча». Он может высоко парить, ширясь на вет-

рах. Грозы его текут по землям. С птицею сравнивается и птицей хочет перелететь Ярославна. Воины легки — как соколы и галки. Они живые шерешеры, стрелы. Герои не только с легкостью передвигаются, но без усилий колют и рубят врагов. Они сильны, как звери: туры, пардусы, волки. Для курян нет трудностей и не существует усилий. Они скачут с напряженными луками (натянуть лук в скачке необычайно трудно), у них тулы отворены и сабли изострены. Они носятся в поле, как серые волки. Им знакомы пути и яругы. Воины Всеволода могут раскропить Волгу веслами и вылить Дон шлемами.

Люди не только сильны, как звери, и легки, как птицы, — все действия совершаются в «Слове» без особого физического напряжения, без усилий, как бы сами собой. Ветры легко несут стрелы. Только персты лягут на струны, как те уже сами рокочат славу. В этой обстановке легкости всякого действия становятся возможны гиперболические подвиги Всеволода Буй Тура.

С этим «легким» пространством связана и особая динамичность «Слова».

Автор «Слова» предпочитает динамические описания статическим. Он описывает действия, а не неподвижные состояния. Говоря о природе, он не дает пейзажей, а описывает реакцию природы на события, происходящие у людей. Он описывает надвигающуюся грозу, помощь природы в бегстве Игоря, поведение птиц и зверей, печаль природы или ее радость. Природа в «Слове» не фон событий, не декорация, в которой происходит действие, — она сама действующее лицо, нечто вроде антич-

ного хора. Природа реагирует на события как своеобразный «рассказчик», выражает авторское мнение и авторские эмоции.

«Легкость» пространства и среды в «Слове» не во всем похожа на «легкость» сказки. Она ближе к иконе. Пространство в «Слове» художественно сокращено, «сгруппировано» и символизировано. Люди реагируют на события массами, народы действуют как единое целое: немцы, венецианцы, греки и моравы поют славу Святославу и кают князя Игоря. Как единое целое, как «купы» людей на иконах, действуют в «Слове» готские красные девы, половцы, дружина. Как на иконах, символически и эмблематичны действия князей. Игорь высадился из золотого седла и пересел в седло кашея: этим символизируется его новое состояние пленника. На реке на Каяле тьма прикрывает свет, и этим символизируется поражение. Отвлеченные понятия — горе, обида, слава — персонифицируются и материализуются, приобретают способность действовать как люди или живая и неживая природа. Обида встает и вступает девою на землю Трояню, плещет лебедиными крылами, ложь пробуждается и ее усыпляют, веселие понижает, туга полоняет ум, всходит по русской земле, усобицы сеются и растут, печаль течет, тоска разливается.

«Легкое» пространство соответствует человечности окружающей природы. Все в пространстве связано между собой не только физически, но и эмоционально.

Природа сочувствует русским. В судьбах русских людей принимают участие звери, птицы, растения, реки, атмосферные явления

(грозы, ветры, облака). Солнце светит для князя, ему же стонет ночь, предупреждая его об опасности. Див кричит так, что его слышат Волга, Поморье, Посулье, Сурож, Корсунь и Тмуторокань. Трава никнет, дерево преклоняется до земли с тугою. Откликаются на события даже стены городов.

Этот прием характеристики событий и выражения к ним авторского отношения чрезвычайно характерен для «Слова», придает ему эмоциональность и вместе с тем особую убедительность этой эмоциональности. Это как бы апелляция к окружающему: к людям, народам, к самой природе. Эмоциональность как бы не авторская, а объективно существующая в окружающем, «разлита» в пространстве, течет в нем.

Тем самым эмоциональность не исходит от автора, «эмоциональная перспектива» многопланова, как на иконах. Эмоциональность как бы присуща самим событиям и самой природе. Она насыщает собой пространство. Автор выступает как выразитель объективно существующей вне его эмоциональности.

Этого всего нет в сказке, но многое подсказывается здесь летописью и другими произведениями древней русской литературы.

Единственное значительное произведение XII века о «наступательном» походе — «Слово о полку Игореве», но мы знаем, что предпринят он был в оборонительных целях «за землю русскую», и это всячески подчеркнуто в «Слове».

Зато сколько появляется произведений на

чисто «оборонные» темы, особенно в связи с Батыевым нашествием, нашествиями шведов и ливонских рыцарей: «Повести о Калкской битве», «Житие Александра Невского», «Слово о погибели Русской земли», летописные рассказы о защите Владимира, Киева, Козельска, рассказ о гибели Михаила Черниговского, Василька Ростовского (в летописи княгини Марии), «Повесть о разорении Рязани» и т. д. Конец XIV и XV век снова охвачены целым венком повестей об обороне городов: о Куликовской битве, о Тамерлане, о Тохтамыше, об Эдигее, ряд рассказов об обороне от Литвы. Новая цепь повестей о мужественной защите, но не о мужественных походах — в XVI веке. Главная из них — об обороне Пскова от Стефана Батория.

Нельзя сказать, чтобы для литературы в исторической действительности был недостаток в наступательных темах. Только одна Ливонская война, ведшаяся с переменным успехом, в которой были одержаны выдающиеся победы, сколько дала бы возможностей в этом направлении.

Единственное исключение — это «Казанская история», большая часть которой посвящена походам русских на Казань. То же продолжается в XVIII и XIX веках. Ни одна из великих побед над турками в XVIII веке не дала большого произведения, ни походы на Кавказ и в Среднюю Азию. Зато «кавказская тема», как и «Казанская история», привела к своеобразной идеализации кавказских народов, — вплоть до самой кавказской армии, одетой по распоряжению Ермолова в одежду кавказских горцев.

Только оборонительная война давала пищу творческому воображению больших писателей: Отечественная война 1812 года и Севастопольская оборона. Замечательно, что «Война и мир» не касается заграничного похода русской армии. «Война и мир» кончается у границ России. И это очень показательно.

Я не думаю, что это черта специфичная для русской литературы. Вспомним «Песнь о Роланде» и другие произведения средневековья. Вспомним и произведения нового времени.

Героизм обороняющихся всегда привлекал внимание писателей больше, чем героизм нападающих: даже в наполеоновской истории. Наиболее глубокие произведения посвящены битве при Ватерлоо, ста дням Наполеона, походу на Москву — вернее, отступлению Наполеона.

Сразу после второй мировой войны в своих лекциях в Сорбонне по истории русской литературы А. Мазон сказал: «Русские всегда смаковали свои поражения и изображали их как победы»; он имел в виду Куликовскую битву, Бородино, Севастополь. Он был не прав в своей эмоциональной, враждебной ко всему русскому оценке оборонных тем. Но он был прав в том, что народ миролюбив и охотнее пишет об обороне, чем о наступлении, и героизм, победу духа видит в героической защите своих городов, страны, а не во взятии другой страны, захвате чужих городов.

Психология защитников глубже, глубже может быть показан патриотизм именно на защите. Народ и культура народа по существу своему миролюбива, и в широком охвате

тем литературы это видно с полной ясностью.

Рецидивов научного спора о древности «Слова» быть не может, но различного рода дилетантов набирается достаточно, а за них никогда поручиться нельзя... «Слово», как и всякие известные прославленные памятники, любимый объект, чтобы «себя показать». Любители — дело другое. Любящие «Слово» могут открыть много нового, могут войти в науку. Но любители и дилетанты — это разных категорий люди.

Документы всегда входили в состав летописи. Вспомним о договорах с греками 911 и 941 годов, тексты которых включены в «Повесть временных лет». Да и в дальнейшем в летопись наряду с литературными материалами (исторические повести, воинские повести, жития святых и проповеди) очень часто попадали письменные документы, не говоря уже о документах «устных» — речах князей на вече, перед выступлением в поход или перед битвой, на княжеских снечах: они также передавались по возможности с документальной точностью. Однако только в XVI веке летопись сама в полную силу начинает осознаваться как документ — изобличающий или оправдывающий, дающий права или их отнимающий. И это накладывает отпечаток на стиль летописи: ответственность делает изложение летописи более пышным и возвышенным. Летопись приближается к стилю второго монументализма. И



этот пафосный стиль представляет собой своеобразный сплав ораторства с государственным делопроизводством.

То и другое развилось в высокой степени в XVI веке и сплелось между собой в вершинах, то есть в литературных произведениях.

Но летопись — разве она вершина литературного искусства? Это очень важное явление русской культуры, но как будто бы, с нашей точки зрения, наименее литературное. Однако, поднятая на колоннах ораторского монументализма и монументализма делопроизводственного, летопись вознеслась до самых вершин литературного творчества. Она стала искусством искусственности.

Как наставления по отношению к правителям государств могут рассматриваться не только «Тайная тайных», «Стефанит и Ихнилат», «Повесть о царице Динаре», многие произведения Максима Грека, послания старца Филофея и «Сказание о князьях владимирских» — последние с изложением теорий (не всегда сходных) права русских государей на престол и на их роль в мировой истории, но и хронографы и хроники, летописи и летописцы. По-разному трактуемая государственная власть все же всегда ставится высоко, повсюду утверждается авторитет государя, всюду утверждается ответственность государей перед страной, подданными и мировой историей, право на вмешательство в судьбы мира. С одной стороны, это разрушало старые представления о великом князе как о простом собственнике людей и земель, но, с другой, воз-

вышая власть государя до единственного представителя и защитника православия после падения независимости всех православных государств, создавало предпосылки для уверенности московских государей в своей полной непогрешимости и праве вмешиваться даже во все мелочи частной жизни.

Поучения, наставления, советы, концепции происхождения рода и власти московских государей — не только ставили власть под контроль общественности, но и одновременно внушали московским государям мысль об их полной бесконтрольности, создавали идеологические предпосылки для будущего деспотизма Ивана Грозного.

О «негромкости голоса» древнерусской литературы. Это вовсе не в укор ей сказано. Громкость иногда мешает, раздражает. Она навязчива, бесцеремонна. Я всегда предпочитал «негромкую поэзию». А о красоте древнерусской «негромкости» вспоминается мне следующий случай. На одной из конференций сектора древнерусской литературы Пушкинского Дома, где были доклады по древнерусской музыке, выступил Иван Никифорович Заволоко — ныне покойный. Он был старообрядец, кончил Пражский Карлов университет, прекрасно знал языки и классическую европейскую музыку, манеру исполнения вокальных произведений. Но и древнерусское пение он очень любил, знал, сам пел. И вот он показал, как надо петь по крюкам. А надо было не выделяться в хоре, петь вполголоса. И, стоя на кафедре, он спел несколько произведений

XVI—XVII веков. Он пел один, но как участник хора. Тихо, спокойно, самоуглубленно. Это был живой контраст манере исполнения древнерусских произведений некоторыми из хоров сейчас.

И в литературе авторы умели себя сдерживать. Не сразу и разглядишь такую красоту. Вспомните рассказ «Повести временных лет» о смерти Олега, рассказ о взятии Рязани Батыем, повесть о Петре и Февронии Муромских. И сколько еще этих скромных, «тихих» рассказов, так сильно действовавших на своих читателей!

Что касается до Аввакума, то он на грани нового времени.

Поразительно «сопереживание» протопопа Аввакума. По поводу потери сына боярыни Морозовой Аввакум пишет ей: «Тебе уже неково чётками стегать и не на ково поглядеть, как на лошадки поедет, и по головки погладить — помнишь ли как бывало?» До физиологичности четко передано ощущение отсутствия сына: неково по головке погладить! Тут и виден Аввакум-художник.

Литература нового времени восприняла (отчасти незаметно для самой себя) многие черты и особенности литературы древней. Прежде всего — ее сознание ответственности перед страной, ее учительный, нравственный и государственный характер, ее восприимчивость к литературам других народов, ее уважение и заинтересованность в судьбах других

народов, вошедших в орбиту Русского государства, ее отдельные темы и нравственный подход к этим темам.

---

«Русская классическая литература» — это не просто «литература первого класса» и не литература как бы «образцовая», ставшая классически безупречной благодаря своим высоким чисто литературным достоинствам.

Все эти достоинства, конечно, есть в русской классической литературе, но это далеко не все. Эта литература обладает и своим особым «лицом», «индивидуальностью», характерными для нее признаками.

И я бы прежде всего отметил, что творцами русской классической литературы выступали авторы, обладавшие громадной «общественной ответственностью».

Русская классическая литература — не развлекательная, хотя увлекательность ей свойственна в высокой мере. Это увлекательность особого свойства: она определяется предложением читателю решать сложные нравственные и общественные проблемы — решать вместе: и автору и читателям.

Лучшие произведения русской классической литературы никогда не предлагают читателям готовых ответов на поставленные общественно-нравственные вопросы. Авторы не морализируют, а как бы обращаются к читателям: «Задумайтесь!», «Решите сами!», «Смотрите, что происходит в жизни!», «Не прячьтесь от ответственности за все и за всех!» Поэтому ответы на вопросы даются автором вместе с читателями.

Русская классическая литература — это грандиозный диалог с народом, с его интеллигенцией в первую очередь. Это обращение к совести читателей.

Нравственно-общественные вопросы, с которыми русская классическая литература обращается к читателям, — не временные, не сиюминутные, хотя они и имели особое значение для своего времени. Благодаря своей «вечности» вопросы эти имеют такое большое значение для нас и будут его иметь для всех последующих поколений.

Русская классическая литература вечно живая, она не становится историей, «историей литературы» только. Она беседует с нами, ее беседа увлекательна, возвышает нас и эстетически, и этически, делает нас мудрее, приумножает нашу жизненную опытность, позволяет нам пережить вместе с ее героями «десять жизней», испытать опыт многих поколений и применить его в своей собственной жизни. Она дает нам возможность испытать счастье жить не только «за себя», но и за многих других — за «униженных и оскорбленных», за «маленьких людей», за неизвестных героев и за моральное торжество высших человеческих качеств...

Истоки этого гуманизма русской литературы — в ее многовековом развитии, когда литература становилась иногда единственным голосом совести, единственной силой, определявшей национальное самосознание русского народа, — литература и близкий ей фольклор. Это было в пору феодальной раздробленности, в пору чужеземного ига, когда литература,

русский язык были единственными связующими народ силами.

Русская литература всегда черпала свои огромные силы в русской действительности, в общественном опыте народа, но помощью ей служили и иноземные литературы; сперва византийская, болгарская, чешская, сербская, польская, античная литературы, а с петровской эпохи — все литературы Западной Европы.

Литература нашего времени выросла на основе русской классической литературы.

Усвоение классических традиций — характерная и очень важная черта современной литературы. Без усвоения лучших традиций не может быть движения вперед. Нужно только, чтобы не было пропущено, забыто, упрощено в этих традициях все наиболее ценное.

Мы ничего не должны растерять из нашего великого наследия.

«Книжное чтение» и «почитание книжное» должно сохранить для нас и для будущих поколений свое высокое назначение, свое высокое место в нашей жизни, в формировании наших жизненных позиций, в выборе этических и эстетических ценностей, в том, чтобы не дать замусорить наше сознание различного рода «чтивом» и бессодержательной, чисто развлекательной безвкусицей.

Суть прогресса в литературе состоит в расширении эстетических и идейных «возможностей» литературы, создающихся в результате «эстетического накопления», накопления

всяческого опыта литературы и расширения ее «памяти».

Произведения большого искусства всегда допускают несколько объяснений, одинаково правильных. Это удивительно и не всегда даже понятно. Приведу примеры.

Особенности стиля, миропонимания, отраженные в произведениях, могут быть одновременно и со всею полнотою объяснены, истолкованы с точки зрения биографии писателя, с точки зрения движения литературы (ее «внутренних законов»), с точки зрения развития стиха (если это касается стихов) и, наконец, с точки зрения исторической действительности — не только одномоментно взятой, но «развернутой в действии». И это касается не только литературы. Аналогичные явления я замечал в развитии зодчества и живописи. Жаль, что я плохо знаком с музыкой и историей философии.

Более ограничено, по преимуществу в идеологическом аспекте, литературное произведение объясняется в плане истории общественной мысли (здесь меньше объяснений стиля произведений). Недостаточно сказать, что всякое произведение искусства следует объяснять в «контексте культуры». Это можно, это правильно, но не все к этому сводится. Дело в том, что произведение в одинаковой мере может быть объяснено и в «контексте самого себя». Иначе говоря (и я не боюсь произнести этого) — имманентно, подвергнуться объяснению как замкнутая система. Дело в том, что «внешнее» объяснение произведения ис-

куства (исторической обстановкой, влиянием эстетических воззрений своего времени, историей литературы — ее положением в момент написания произведения и пр.) — в известной мере «расчленяет» произведение; комментирование и объяснение произведения в той или иной мере дробит произведение, упускает из внимания целое. Даже если говорить о стиле произведения и при этом стиль понимать ограниченно — в пределах формы, — то и стилевое объяснение, упуская из виду целое, не может дать полного объяснения произведения как эстетического феномена.

Поэтому всегда остается потребность рассматривать любое произведение искусства как некое единство, проявление эстетико-идеологического сознания.

В литературе движение вперед совершается как бы в больших скобках, охватывающих целую группу явлений: идей, стилистических особенностей, тем и т. п. Новое входит вместе с новыми жизненными фактами, но как определенная совокупность. Новый стиль, стиль эпохи, — это часто новая группировка старых элементов, входящих между собой в новые сочетания. При этом доминирующее положение начинают занимать явления, державшиеся ранее на второстепенных позициях, а то, что считалось ранее первостепенным, отступает в тень.

Когда крупный поэт пишет о чем-либо, — важно не только что он пишет и как, но и



то, что пишет именно он. Текст не безразличен к тому, кто его написал, в какую эпоху, в какой стране и даже к тому — кто его произносит и в какой стране. Поэтому-то крайне ограничена в своих выводах американская «критическая школа» в литературоведении.

В Завете святого Ремигия Хлодвигу: «*Incende quod adorasti. Adora quod incendisti*». «Сожги то, чему поклонялся, поклонись тому, что сжигал». Ср. в «Дворянском гнезде» в устах Михалевича:

«И я сжег все, чему поклонялся,  
Поклонился всему, что сжигал».

Как это дошло от Ремигия до Тургенева? А ведь не выяснив этого, нельзя об этом даже писать в литературоведческих комментариях.

Темы книг: действительность как потенциальная литература и литература как потенциальная действительность (последняя тема требует научного остроумия).

## Пушкин

В заметках «„История поэзии” С. П. Шевырева» Пушкин пишет: «Россия по своему положению географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы. — *Nous sommes les grands juges*. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно

того, что делается не у нас, удивительны — примеры тому».

Как жаль, что Пушкин не до конца высказал свою мысль: не привел примеров. Что называл он судилищем? Какой суд имел Пушкин в виду? Присматриваясь к произведениям Пушкина, мы замечаем, какое большое место в них занимают опыты освоения иностранной поэзии, не просто переводы — но «подражания», извлечение наиболее ценного. Здесь лучшее, что было создано на Западе и на Востоке: тут и подражания древним авторам — Овидию, Сафо, Гомеру, Катулле, и средневековым, и возрожденческим, и Шекспиру, и Гете, и Байрону, и Вольтеру, и сербским народным песням, и русскому фольклору, и Корану, Гафизу. И во всех своих «подражаниях» Пушкин не подражает, а судит, показывает в авторах главное, стремится осветить опыт. Сцена из «Фауста» — это суть «Фауста». И то же можно сказать о пушкинских подражаниях Гомеру или Гафизу.

Пушкин судья и тогда, когда стремится разобратся в наиболее драматических коллизиях русской истории, где народ сталкивается с государством, и тогда, когда обращается к наиболее своеобразным личностям русской истории — Борису Годунову, Петру, Пугачеву.

Он не только следует другим, — он создает образцы для следования. Тема «Евгения Онегина» стала в русском классическом романе одной из важнейших. Русскую прозу создали «Капитанская дочка», «Станционный смотритель», «Пиковая дама».

Пушкин теснее любого другого писателя или поэта связан со всей русской культурой.

Без Пушкина — нет основных тем русских романов, нет основных русских опер, нет русского романса — самой характерной формы русской музыкальной лирики. Пушкин — это действительно наше все.

В огромной картотеке Б. Л. Модзалевского, где зарегистрированы все, даже самые мелкие, писатели, нет карточки на Пушкина. Высшая честь!

Павловцы гордились, что на парадах только они маршировали с ружьями наперевес. Они так храбро шли в атаку в каком-то сражении в Пруссии, что Наполеон приказал собрать с убитых каски, простреленные в бою (впереди у павловцев был медный начищенный высокий верх, заканчивающийся кисточкой), и послал их с восхищением Александру I, к которому питал какие-то доброжелательные чувства. После павловцы носили эти каски на всех парадах, и именно их имел в виду Пушкин, когда писал: «...сиянье касок этих медных, насквозь простреленных в бою». Это были каски, снятые с убитых...

У Пушкина «Отрывок из письма к Д.» кончается словами: «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? или воспоминание самая сильная способность души

нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?»

Пушкин сам здесь обратил внимание на то, сколь большое значение имеет для него воспоминание, память. Воспоминаниям и прошлому, вновь переосмысленному и воспринятому, посвящено у него множество произведений — преимущественно лирических; истории — проза и эпические формы.

На роль памяти в пушкинской лирике впервые обратил внимание Иннокентий Анненский.

Почему именно Пушкин стал знаменем русской культуры, как Шевченко — украинской, Гете — немецкой, Шекспир — английской, Данте — итальянской, Сервантес — испанской. И если бы пришлось определять день Праздника русской культуры, то лучшего дня, чем день рождения Пушкина, и искать бы не пришлось!

В истории русской культуры можно было бы назвать десятки имен не менее гениальных, но среди них нет имени более значительного для нашей культуры, чем имя Пушкина. Хотя понять русский характер нельзя без Пушкина, но этот характер нельзя понять и без Л. Толстого, без Достоевского, без Тургенева, а в конце концов и без Лескова, без Есенина, без Горького.

Так почему же все-таки первым из первых возвышается в нашей культуре Пушкин?

Пушкин — это гений, сумевший создать идеал наций. Не просто «отобразить», не просто

«изобразить» национальные особенности русского характера, а создать идеал русской национальности, идеал культуры.

Пушкин — это гений возвышения, гений, который во всем искал и создавал в своей поэзии наивысшие проявления: в любви, в дружбе, в печали и в радости, в военной доблести. Во всем он создал то творческое напряжение, на которое только способна жизнь. Он высоко поднял идеал чести и независимости поэзии и поэта.

Пушкин — величайший преобразователь лучших человеческих чувств. В дружбе он создал идеал возвышенной лицейской дружбы, в любви — возвышенный идеал отношения к женщине-музе («Я помню чудное мгновенье...»). Он создал возвышенный идеал самой печали. Три слова «печаль моя светла» способны были утешить тысячи и тысячи людей. Он создал поэтически-мудрое отношение к смерти («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Он открыл возвышающее значение памяти и воспоминаний. Поэзия его полна высоких воспоминаний молодости. Воспоминания молодости сливаются с памятью истории. Никто из поэтов не уделял русскому прошлому столько произведений — и эпических, и драматических, и лирических в стихах, и лирических в прозе. Именно в воспоминаниях рождается у Пушкина притягательный, горький образ прошлого и мудрые объяснения настоящего. Он создал основные живые человеческие образы русской истории, в представлениях о которых мы сохраняем некоторую традиционность, идущую от него. Это образы Бориса Годунова, Петра, Пугачева... Он создал их, как бы угадав в них

основную коллизию русского исторического прошлого: народ и царь-деспот.

Он дал основное направление русскому роману XIX века — «усадебному роману», как бы распределив в нем и основные роли: Онегин и Татьяна — это своего рода конфликтные центры, которые мы найдем у Гончарова, Тургенева.

Пушкин в кратчайшей и выразительной форме выразил основные достижения поэзии мировой, дал как бы символы наивысших достижений мировой литературы: «К Овидию», «Из Катулла», «Подражание Корану», «Суровый Дант не презирал сонета...», «Из Гафиза», «К переводу Илиады», «Из Анакреона», «Подражание арабскому», «Отцы пустынники и жены непорочны...», «Песни западных славян» и гениальные по проникновению в самую суть художественных произведений «Сцена из «Фауста», «Каменный гость» и многое другое. Не случайно он считал Россию «судилищем» европейской культуры — ее истолкователем и ценителем.

Возвышение духа — вот что характеризует больше всего поэзию Пушкина.

Могут спросить, как это согласуется с тем, что порой сам он мог быть «ничтожен» среди ничтожных? Всегда ли сам он в собственной жизни был так возвышен? Не нужно спрашивать. Это не должно нас интересовать. Цветы растут, и они прекрасны. Разве должны мы пачкать их огородной землей. Он сам творил свой человеческий образ, заботился о его простоте и обыденности. Это не следует забывать. Он хотел быть «как все».

И даже если бы Пушкин оказался застегнут в редингот проповедника на все пуговицы и крючки, — уверен, его поэзия лишилась бы известной доли своей притягательности. Поэт в какой-то мере должен быть «ничтожен» в жизни, чтобы поэзия его приобрела подлинное обаяние возвышенности. Как человек он не мог ходить на котурнах, ибо это создало бы непреодолимую дистанцию между ним и нами. Он играл в наши игры, чтобы суметь овладеть нами в чем-то самом значительном. Поэт непременно должен быть обыкновенен в жизни, чтобы его поэзия приобрела подлинное обаяние возвышенности. Творчество всегда преображение, всегда рождение из сора. На чистом мраморе не растут цветы. И «обыкновенность» Пушкина-человека среди обыденности других людей — другое, таинственное, носящее печать вневременности.

Нам необходимо пройти хоть немного вместе с Пушкиным по путям, оставленным им для нас в своей поэзии. Он служит нам и в любви, и в горести, и в дружбе, и в думах о смерти, и в воспоминаниях. Это первый поэт, который открывается нам в детстве и остается с нами до смерти.

«Пушкин это наше все», — сказал о нем Аполлон Григорьев. И он был прав, потому что преобразующая и возвышающая сила поэзии Пушкина находит нас во все ответственные мгновения нашей жизни.

Собственная гениальность убила Гоголя, измучила Достоевского, но сделала лучезарной личность Пушкина.

В «Отрывке из письма к Д.» Пушкин пишет: «Я думал стихами...» — и далее приводит свои стихи «К чему холодные сомненья?..». Вот именно: поэту надо думать стихами, а не облачать в стихи свои думы.

В Пушкине удивительно то, что любое человеческое чувство (любовь, грусть, тоска, бессонница — это тоже особое чувство, дружба, неприязнь и т. д.) он умел поднимать до своего высочайшего поэтического уровня. К живой Керн он совсем не испытывал того, что испытывал к ней в поэзии, то же к любой женщине — для него все они были музами. То, что Пушкин не мог поэтически поднять, так как это лишало бы стих поэтической индивидуальности, связанной с определенным творцом (Дант, Гафиз, Гете и пр.), или с определенным религиозным моментом (молитва), он концентрировал, подвергал чрезвычайному, почти метафизическому сжатию и предлагал читателю в этом сжатом виде. Особенно поражает меня «Сцена из «Фауста». И ведь это есть и в его прозе. Что можно выбросить в его «Капитанской дочке» или «Пиковой даме»? Все создано под высоким давлением духа.

Удивительно — какую огромную роль в жизни и поэзии Пушкина играла дружба. Дружба была вдохновительницей большинства его стихотворений, самых высоких переживаний. Исследовать роль дружбы в творчестве Пушкина и в его жизни (по письмам, например)



было бы крайне важно, так как именно это было одним из отличий пушкинской поэзии от предшествующей.

Даже его отношения с женщинами по большей части носили этот характер дружбы (я не говорю, что дружба вытесняла любовь, но нельзя видеть в этих отношениях только любовь, как стремятся многие).

И другое, что было вдохновителем и содержанием поэзии Пушкина, — это воспоминание. Об этом писал сам Пушкин, и об этом напомнил в «Книге отражений» Иннокентий Анненский. В письме к Дельвигу Пушкин писал: «Чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости, как не воспоминаниями?» (П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 96).

«Под старость нашей молодости»: здесь интересны два оттенка мысли, первый — молодость «наша», общая, ибо состоит в общении молодых; и второй — каждый возраст, очевидно, имеет на исходе дней свою старость. Старость имеет и молодость.

Многие считают лицейские стихотворения Пушкина слабыми. Но без лицейских стихов и без воспоминаний о лицейских товарищах не было бы его апофеоза дружбы в последующих стихах. Ведь поэзия поэта имеет свою собственную память. Поздние стихи «помнят» о ранних.

Человек не должен всегда быть в мундире своих мнений. Он должен быть внутренне свободным и, если это необходимо, не стыдиться отказываться от своих старых суждений. Пу-

шкин говорил: «Меня упрекают в изменчивости мнений. Может быть: ведь одни глупые не переменяются» (это по П. В. Анненкову — Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 159, а в пушкинской статье «Александр Радищев» чуть иначе: «Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют»). Сходные мысли высказывал Ф. М. Достоевский. И при этом читатель должен чувствовать в писателе самостоятельность мнений, а не «хорошие манеры» камердинера.

Я считал своим достижением, когда высказал мысль, что стиль Грозного — как бы продолжение его поведения в жизни. То же я говорил и о Курбском — о его «Истории о великом князе московском». Но оказалось, что сходную мысль высказал уже Пушкин: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях; умилительная кротость, младенческое и вместе мудрое простодушие, набожное усердие к власти царя, данной Богом, совершенное отсутствие суетности дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших, между коими озлобленная летопись кн. Курбского отличается от прочих летописей, как бурная жизнь Иоаннова изгнанника отличается от смиренной жизни безмятежных иноков» (Из письма к издателю «Московского вестника» 1828 г.).

Эта мысль о стиле писания как о продолжении стиля поведения может быть продолжена на примере Аввакума. Но не есть ли

стиль поэзий — трансформация стиля поведения: Маяковский, Есенин. Даже Пушкин с его культом дружбы в жизни отразил его в стиле своих дружеских посланий, в обращениях к друзьям.

Кстати, не потому ли так близок нам Пушкин, что его культ дружбы нам очень и очень импонирует, и именно в наше время. Мы, современники, как-то малодружны. А дружба приносит нравственное очищение. Даже прикосновение к чужой дружбе — дружбе Пушкина.

Я вспоминаю «театр одного актера» — Владимира Яхонтова. С каждого его чтения я уходил потрясенным; долго звучали в душе яхонтовские интонации. И одно из самых больших моих впечатлений от чтения Яхонтова было чтение им всего текста «Евгения Онегина». Два вечера он читал «Онегина» в Эрмитажном театре. Было это перед самой войной.

Конечно, он не просто читал Пушкина. Он играл Пушкина. И особенно поразительна была его игра Татьяны. Какой идеально женственной, умной, скупой на выражение своих чувств предстала Татьяна! Можно было влюбиться в Татьяну Ларину в истолковании Яхонтовым, в ее изображении Яхонтовым. По-моему, еще никто и никогда не замечал, что мужчина может влюбиться в образ женщины, созданный актером. А ведь это так бывает.

К чему я это говорю? Загадка театра Пушкина разгадывается, как мне кажется, тем, что это театр слова и мысли. Есть театр си-

туаций, театр сюжетов, театр настроений, театр мысли, театр театра (вспомним мысли Николая Николаевича Евреинова). Театр слова — один из самых трудных видов театра. Пушкина читать невероятно трудно, ибо его надо читать с предельной простотой, ни на минуту не забывая музыки стиха и драматизма мысли, заложенной во всем произведении и в каждом его отдельном слове.

Владимир Рецептер тоже представляет «театр одного актера». Его опыт чисто словесного изображения крайне важен. И его предложение создать театр Пушкина — театр, где ставился бы Пушкин, один Пушкин по преимуществу, — не только «интересно» и «своевременно» (эти два слова обычны в одобрениях подобных предложений), но и умно, ибо на Пушкине лучше всего учиться читать поэзию — в драматургической, лирической или эпической форме. Опыт пушкинского театра был бы крайне важен для всех театров. На игре Пушкина проверялся бы актер и постановщик. Удачи и неудачи в пушкинских произведениях были бы показательны и поучительны. В. Рецептер не предлагает воссоздать «театр одного актера». Он предлагает нечто иное, но в чем-то близкое: создать театр одного автора, чтобы актеры учились на труднейшем тексте, а зрители сравнивали, вникая тем самым и в слово Пушкина и в игру разных актеров, учились бы слушать, а не просто ожидать развязки.

Театр пушкинского слова насущно необходим.

Б. В. Томашевский называл «паразитическими ассоциациями» попытки видеть за любовными стихами Пушкина узко биографические факты (о какой именно женщине идет речь в том или ином стихотворении — о Ризнич, Керн, Воронцовой или еще о ком-то). Бывает и литературоведение, работающее на эти «паразитические ассоциации» — литературоведение сплетников. Любимые темы этого литературоведения — смерть Пушкина, любовь Пушкина, Наталия Николаевна и ее сестра Александрина и пр. Увы, этим интересовалась и Ахматова, но Ахматова-дама (при этом ревнующая Пушкина), а не Ахматова-поэт. Второстепенными писателями эти ученые-сплетники обычно не занимаются: важно низвести до себя только великих.

Сколько раз Пушкину пришлось бы вступаться за честь Наталии Николаевны и вызывать на дуэль различных любителей копать в его семейной жизни. А ведь хуже всего то, что стихов-то Пушкина не знают. На «встрече» со мной во Дворце молодежи в Ленинграде я рискнул и спросил собравшихся (зал был полон): «А кто написал «Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда...»?» Вопрос мой был задан после того, как минут десять перед тем я сказал, что поэзии Пушкина не знают, интересуются только «личностью» Пушкина, то есть его биографией. Из зала посыпались ответы: Плещеев, Державин и т. д.

---

Если бы Шекспир ожил, он был бы поражен обилием вполне глубокомысленных толкований его драм («Гамлета», например). Но истинно гениальное произведение всегда допускает различные толкования, иные из которых, возможно, идут гораздо дальше осознаваемого автором замысла. Каждая эпоха дает нового Пушкина. Каждый крупный поэт России имеет своего Пушкина.

### Случай в Тригорском

Экскурсовод в Тригорском у дуба читает пушкинские слова: «...повесил я цевницу...». Девочка спрашивает: «А где цевница теперь?». И вдруг мальчишеский голос: «Что ты, дура, не знаешь? Тут немцы были, — они и вывезли».

А сейчас С. С. Гейченко обмотал дуб анодированной (под золото) цепью: очевидно, чтобы не спросили: «Кто спер «златую цепь на дубе том»?» и мальчишка бы не ответил: «Спросите Пушкина».

---

В «Горе от ума» неподвижное искусно противопоставлено подвижному. Чацкий — воплощение подвижности, и к Фамусовым он попал из путешествия. Репетиллов — пародия на Чацкого. У него «мелкая подвижность»: шум без дела, неподвижность, имитирующая подвижность. Друг Чацкого в прошлом — Платон Михайлович — воплощение неподвижности в настоящем (подчинение жене; Софья может

стать в будущем такой же женой, как и у Платона Михайловича, — поэтому и конфликт с Софьей).

Настоящая неподвижность — это Фамусов. Это воплощение неподвижности во всех аспектах. Фамусов — идеолог неподвижности. Опора Фамусова в его неподвижности — Скалозуб. Ему бы только в генералы. Москва для Скалозуба — артиллерийская дистанция. Ясно — для подавления волнений и учинения порядка. Даже свою боевую награду он получил за неподвижный подвиг («засели мы в траншею»).

Очень важно было бы проанализировать все построение «Горя от ума» с этой точки зрения.

Плюшкин говорит: «Хороший гость всегда пообедавши!» В прямой речи действующих лиц всегда нужна характеризующая их черточка. А кроме того, прямая речь всегда должна быть в произведении обращена к собеседнику, никоим образом — к читателю. Это как в художественной фотографии — фотографируемое лицо не должно чувствовать присутствия фотографа, даже чуть-чуть — и то не годится. По тому, как автору удастся создать в произведении речи действующих лиц, не поясняющие что-то для читателей, а произносимые только в пространстве произведения, определяется настоящий писатель. Мастер такого «забывания» в прямой речи о читателе — Достоевский. Хотя ведь большинство его произведений обращены своим текстом (через

«рассказчиков», «хроникеров» и т. д.) именно к читателю.

Поразительные и странные представления у Гоголя о женщинах. Особенно в «Риме». Он пишет, например: «Женщины казались подобны зданиям Италии, они... дворцы».

Все меняется в наших представлениях о красоте. А вот женщина-соблазнительница остается во все века одной и той же. Вот как ее описывает протопоп Аввакум: «А прелюбодеица белилами-румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны niskи, словеса гладки, вопросы тихи, ответы мямки, приветы сладки, взгляды благочинны, шествие по пути изрядно, рубаха белая, риза красная, сапоги сафьянные...»

М. М. Бахтин безусловно прав, давая характеристику реалистическому роману, но он не прав, когда свойства реализма вообще распространяет на жанр романа как таковой. Вспомним окостенелые формы рыцарского романа или романа эллинистического. М. М. Бахтин с большими натяжками приписывает им то, что является особенностью реалистического романа; указываемые же им признаки последнего идут от реализма, а не от романа как такового. В концепции М. М. Бахтина, подчеркивающего неизменность «изменяемо-



сти» романа вообще, есть известная доля неисторичности.

В литературном произведении только с самой примитивной точки зрения непременно должен быть положительный герой. Пушкин писал о «Горе от ума»: «Теперь вопрос: в комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов» (П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 135).

«Воспитывает» читателя точка зрения автора, сам автор и то, что читатель о нем знает. Вот почему автор и в личной жизни, и в своих частных взглядах, в своем повседневном поведении должен быть безупречен. Ничего скрытого. Все скрытое станет явным и разрушит созданное им, как сель — прорвавшийся с гор грязевой поток.

## Достоевский

В Ленинграде произошел следующий интересный случай. Стоял вопрос о создании в нашем городе скромного памятника-знака Достоевскому. И вот ответственное лицо говорит: «У Достоевского нет положительного героя». И ведь верно! Кого мы можем назвать из действующих лиц в произведениях Достоевского, которому хотелось бы подражать? А между тем воспитательная сила произведений Достоевского исключительно велика: она в нравственной позиции самого Достоевского, умеющего глубоко проникнуть в суть нравст-

венных проблем, — извечно нравственных. Ибо «буржуазная мораль» — это не настоящая мораль, а искривление морали. В буржуазном обществе (то есть в обществе капиталистов) моральные проблемы решаются, но решаются неправильно. Есть мораль вечная. И это особенно ясно сейчас. Когда наша страна обращается ко всему миру с требованием мира, разве она не апеллирует к вечной общечеловеческой морали? И литература должна решать извечные моральные проблемы — их бесконечное множество и они бесконечно сложны. «Положительному герою», будь даже он атлантом, не вынести решения всех нравственных проблем. Поэтому нужны не только положительные герои, но и более выносливая и более необходимая (читателю) нравственная позиция писателя. Кстати, вот почему личное моральное поведение писателя, особенно поэта, имеет такое большое значение. Писатель, беззащитно карабкающийся вверх, не удержимо падает вниз.

Честертон имел в виду примитивно морализирующих авторов. Морализирование — не путь писателя. Писатель должен только подводить читателя к решению нравственных проблем. Читатель и в нравственных вопросах должен быть сотворцом автора. А если прямо морализировать, то не надо писать художественных произведений: становись проповедником, и все тут!

Первое «заострение», которое я себе позволю, заключается в следующем.

В мире произведений Достоевского существенную роль играет психология — художественная психология, противоречащая, а от-

нюдь не тождественная той, которая существует в мире действительности.

В самом деле, сказать, что психология действующих лиц Достоевского верно отражает психологическую сложность действительного мира, верно описывает нервные и душевные заболевания, — значит ничего не сказать об этом гигантском этаже возводимого Достоевским своего здания мира.

Достоевский просто не противоречит в своей психологии законам человеческой психики, однако отбирает он из этой психики только определенные черты. Он берет из действительности только строительный материал, но строит он из него другой мир, не всегда похожий на тот мир, в котором мы живем. В этом мире концентрируются определенные черты, делающие возможным разрешение тех философских задач, которые перед ним стоят.

Какие же особенности характеризуют психологический мир Достоевского? Ответить на этот вопрос кратко отнюдь не просто. Нам поможет, однако, художественный мир сказки: неожиданные поступки — неожиданные и для автора, и для читателя, и для самого действующего лица; непредвиденное в поведении человека; непредусмотренное.

Душевная болезнь важна для Достоевского своими нарушениями психологических закономерностей.

Подросток говорит (глава VIII): «У человека умного высказанное им гораздо глупее того, что в нем остается».

Многое в действии произведений Достоевского остается невыясненным. Неизвестно почему (и эту неизвестность подчеркивает ав-

тор) приезжает Алеша к отцу в начале романа «Братья Карамазовы».

Н. И. Чирков в своем труде «О стиле Достоевского» (1964, с. 58) говорит: «Писатель о движущих мотивах поведения Мышкина не говорит четко и ясно, не характеризует того или иного мотива полностью, намеренно не ставит точки над «і».

В литературном произведении есть определенные слагаемые, по которым легко определить — опытен автор или неопытен, талантлив он по-настоящему или посредствен. Только настоящий писатель, например, умеет вести диалог. В диалоге не должен «присутствовать» читатель. То есть не должно быть ощущения, что автор озабочен — поймет диалог читатель или не поймет, будет ли диалог или даже разговор нескольких лиц во всем и до конца ясен. Изумительнейший мастер диалогов — Достоевский. Перечтите, например, ну хоть бы начало его главки «За коньячком» в «Братьях Карамазовых». Здесь каждое слово нужно, необходимо, характеризует действующих лиц и одновременно подвигает вперед действие романа.

А затем. Как Достоевский умеет предварять будущие события. Перечтите первое появление Грушеньки в главе «Обе вместе». Это появление у ее же соперницы — Катерины Ивановны прежде всего невероятно по своей неожиданности: «Поднялась портьера, и... сама Грушенька, смеясь и радуясь, подошла к столу».

Достоевский, описывая появление Грушеньки, часто повторяет одни и те же слова и выражения, постепенно меняя их смысл. Он пишет «радуясь», но когда он снова пишет «радуясь», он берет это слово в кавычки, как бы ставя его под сомнение. А затем под сомнение берется весь облик Грушеньки, все ее поведение, настораживая читателя и подготавливая его к столь неожиданному все же скандалу. Алеша смотрит на Грушеньку: «И, однако же, пред ним стояло, казалось бы, самое обыкновенное и простое существо на взгляд...», «полная, с мягкими, как бы неслышными даже движениями тела, как бы тоже изнеженными до какой-то особенной слащавой выделки, как и голос ее». И далее постоянно: «как бы слишком широко, а нижняя челюсть выходила даже капельку вперед», «несколько выдававшаяся», «и как бы припухла». И далее сомнение в правдивости ее поведения все больше входит в описание Грушеньки: «Она глядела как дитя, радовалась чему-то как дитя, она именно подошла к столу, «радуясь» и как бы чего-то ожидая с самым детским нетерпеливым и доверчивым любопытством. Взгляд ее веселил душу, — Алеша это почувствовал. Было и еще что-то в ней, о чем он не мог или не сумел бы дать отчет, но что, может быть, и ему сказало бессознательно, именно опять-таки эта мягкость, нежность движений тела, эта кошачья неслышность этих движений...» Я не привожу далее этого описания внешности Грушеньки, описания все более и более проникающего в ее суть, как надвигающееся в объективе кинокамеры изображение. Противоречия во внеш-

ности Грушеньки все углубляются, делаются заметнее для Алеши, который в этом описании как бы представляет читателя (для Достоевского это характерно: читатель всегда имеет своего «представителя» в самом тексте его произведений). А затем разражается знаменитый скандал, столь тщательно подготовленный этим портретом Грушеньки.

В произведениях Достоевского очень часто будущее определяет настоящее (нормальный порядок в жизни, как известно, только обратный — прошлые события определяют будущие, последующие).

При перечитывании «Братьев Карамазовых» я нашел несколько таких моментов. В главе «Тлетворный дух»: «Обходя скит, отец Паисий вдруг вспомнил об Алеше и о том, что давно его не видел, с самой почти ночи. И только что вспомнил о нем, как тотчас же и заметил его в самом отдаленном углу скита, у ограды, сидящего на могильном камне...» Или далее в той же главе: «Он <Паисий> остановился и вдруг спросил себя: «Отчего сия грусть моя даже до упадка духа?» — и с удивлением постиг тотчас же <но после>, что сия внезапная грусть его происходит, по-видимому, от самой малой и особой причины: дело в том, что в толпе, теснившейся сейчас у входа в келью, заметил он между прочими волнующимися и Алешу, и вспомнил он, что, увидав его...» и т. д. Иными словами причина оказывается последствием (телега впереди лошади). Сравните в более широком плане: что испытывает

князь Мышкин, увидев портрет Настасьи Филипповны у генерала Епанчина, — до того, как он увидел саму Настасью Филипповну, и до того, как произошли все события. В этих всех «вторжениях будущего» в настоящее большую роль играет их непредвиденность, внезапность, определяемая у Достоевского словечком «вдруг». Сколько было уже написано об этом «вдруг» у Достоевского, но никто только не разъяснил точного значения у него слова «вдруг». А «вдруг» имеет несколько значений, и для Достоевского самое важное одно: не просто «порывисто», «внезапно», а «необъяснимо внезапно», ибо слово «вдруг» появляется тогда, когда нарушается естественный ход событий, когда будущее вторгается в настоящее, «дает обратный ход».

В конце главы «Внезапное решение» Ракин вопреки своему желанию уйти «вдруг» начинает стучать в ворота, и это определяет дальнейшие события. «Подойдя к воротам <дома Грушеньки>, он <Ракин> постучался, и раздавшийся в тишине ночи стук опять как бы вдруг отрезвил и обозлил его. К тому же никто не откликнулся, все в доме спали. «И тут скандалу наделаю!» — подумал он с каким-то уже страданием в душе, но вместо того, чтобы уйти окончательно, принялся вдруг стучать снова и изо всей уже силы». Второе «вдруг» в этом пассаже «мое», то есть явно идущее в плане моего объяснения значения слова «вдруг» у Достоевского.

Великолепный переход от одной лекции к другой в «Публичных чтениях о Петре Вели-

ком» С. М. Соловьева. Лекция («чтение») третья кончается: «Необходимость движения на новый путь была создана <в XVII веке>; обязанности при этом определились: народ поднялся и собрался в дорогу; но кого-то ждали; ждали вождя; вождь явился». Лекция («чтение») четвертая начинается, подхватывая конец третьей: «Народ собрался в дорогу и ждал вождя», — сказал я в заключение прошедшего чтения. Это ожидание вовсе не было спокойное...» Такой переход част в романах Достоевского: конец одной главы подхватывается началом следующей.

В «Скверном анекдоте» Достоевского «генерал» Иван Ильич Пралинский говорит: «Нет, строгость, одна строгость и строгость». «Значительное лицо» в «Шинели» Гоголя говорит: «Стrogость, строгость и строгость». У Салтыкова-Щедрина Вася Чубиков из «Нашей общественной жизни» говорит сходно: «Дисциплина, дисциплина и дисциплина!» Такие зывания к «строгости» и «дисциплине» говорят об отсутствии воли у действующих лиц.

Самая лучшая проза та, которую читаешь всю подряд, в которой нельзя ничего пропустить, — все значительно, важно и интересно. Так у Достоевского — несмотря на его кажущееся многословие (но многословия у него нет!).

В черновиках и планах Достоевского к «Идиоту» прототип Настасьи Филипповны но-



сит условное имя «Геро». Никто, как кажется, не давал объяснения — почему. А многие думали — «Геро» сокращенное от «героиня». Но таких сокращений у Достоевского не было. Вместе с тем в черновиках у Достоевского часто условная связь его действующих лиц с их прототипами подчеркивается именами и фамилиями. Геро — это персонаж комедии Шекспира «Много шума из ничего». Связь здесь следующая. Геро у Шекспира невинная невеста, которую ославили как распутную. Скандал происходит в момент венчания в церкви (ср. бегство Настасьи Филипповны из-под венца). Условная смерть Геро примиряет виновников с ее мнимым распутством. Настасья Филипповна, по существу, невинна. Ее смерть примиряет Мышкина и Рогожина.

О. Э. Мандельштам сказал о Ключевском: «Ключевский, добрый гений, домашний дух-покровитель русской культуры, с которым не страшны никакие бедствия, никакие испытания». Это — в заметке о Блоке «Барсучья нора». Это удивительно верно, но почему? Я думаю, что события, какими бы ужасными они ни были, освещаются и освящаются их включением в историю, в осмысленную историю, в историю-повествование, хорошо написанную. Вообще любая гуманитарная концепция, касается ли она истории, искусства, литературы, отдельного произведения или отдельного творца (писателя, скульптора, живописца, архитектора, композитора), делает жизнь «безопасной», оправдывает существование несчастий, сглаживает в них всю их «колючесть».

Достоевский без специалистов по Достоевскому был бы просто непереносим. Он жалил бы своих читателей со страшной жестокостью. Но «объясненный» Достоевский уже не тот — это русский тоже «домашний дух». А с другой стороны, Пушкин не был бы Пушкиным, тем кого мы так остро любим, без пушкинистов...

Историческое знание врачует.

### Л. Толстой

Л. Н. Толстой ценил древнюю русскую литературу. Он писал в 1874 году специалисту по древней русской литературе, издателю многих ее произведений, архимандриту Леониду: «Мне сообщили радостное известие, что дело составления для народа книги чтения из избранных житий не только одобрено вами, но что вы обещаете даже и личное ваше содействие этому делу. Я догадываюсь (далее я выделяю текст), *какие сокровища — подобных которым не имеет ни один народ — таятся в нашей древней литературе. И как верно чутье народа, тянущее его к древнему русскому...*» (это контаминация из писем Толстого к Леониду от 22 ноября 1874 г. и 16 марта 1875 г.).

Льву Толстому, наверное, было скучно наедине со своей «философией». Не могло быть не скучно автору «Двух гусар»...

Философские системы бывают не только верные или неверные, но интересные, богатые

и неинтересные, бедные, скучные. То же религии. К ним может быть и эстетический подход.

Анна Каренина, когда ее ищет в театре Вронский, находится в пятом бенеуаре. Скандал — княжна Варвара. Анна постукивает веером по *красному* бархату. Значит, это не петербургский Мариинский театр, а Большой театр в Москве. Последний имеет красную обивку. Мариинский всегда имел голубую. А может быть, Лев Толстой не знал Петербурга?

---

Чехов дал неверное название своей пьесе — «Вишневый сад». Варенье — «вишнёвое», а сад «вишневый». Кроме того, дворянские усадебные сады никогда не были вишневыми. Да и вид у вишневых садов мелкий. Были липовые, дубовые — много было больших и долголетних деревьев для усадебных садов. Имение-то ведь родовое — долголетнее. Ну что поделаешь: Чехов был из Таганрога.

Подобно тому как бесконечно большая или бесконечно малая величины могут находиться одна в другой (одна бесконечность в составе другой), так и в индивидуальном многообразии творческих возможностей художника находится «однообразие» его личности, самой по себе бесконечно богатой (человек — это одна из форм бесконечности), а затем в эстетическом богатстве настоящего (подлинного) ху-

дожественного произведения есть его «организованность» стилем. Художественный стиль организует и ограничивает безграничные художественные возможности художественного творчества. Наконец, есть и еще одна важная особенность «эстетики художественного произведения»: при общей ограниченности художественных средств (как в балете, в фольклоре и пр.) эти средства в соединении стиля совершенно различны по эстетическим функциям. Это безграничность в ограниченности!

Новые перспективы открывают не столько те или иные книги, сколько их авторы и предмет изучения. Вечно новые перспективы открывают работы А. Н. Веселовского, М. Бахтина, А. Ф. Лосева, а из живых советских ученых (зарубежных я не беру) работы Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, С. С. Аверинцева, В. В. Бычкова.

А стимулирующими «предметами изучения» являются Достоевский, Лесков, Толстой, разумеется — Пушкин, надеюсь — Державин. Проблемой изучения, наиболее актуальной сейчас ввиду необходимости найти подход к построению истории культуры, является, на мой взгляд, исследование соответствий и несоответствий (последнее не менее важно, чем первое) между различными видами искусства и культуры.

Бессилие литературоведения ярко сказывается в «анализе» литературного произведения путем пересказа — более или менее подроб-

ного. Художественное произведение «говорит» только в своей форме. Пересказ всегда искажение, упрощение и «оскучение».

Мелочи играют в научных исследованиях исключительно большую роль. Повторение печатки оригинала позволяет установить копию. Первоначальное имя героя будущего романа открывает замысел. Фамилия и имя говорят об образе действующего лица. Та или иная стилистическая общность свидетельствует о литературном влиянии, о принадлежности к литературному направлению и т. д. В этом огромная роль частных исследований — они доказательны, чаще всего бесспорны и открывают путь обобщениям. Широкие темы, как бы ни заманчиво выглядели их названия, обычно ограничиваются журналистикой и рассеиваются, тают в воздухе, как туман. Поэтому поход против «узких тем», каковы бы они ни были, наносит существенный ущерб науке.

## Лесков

### *Письмо проф. Эджертону*

Дорогой коллега,  
спасибо Вам большое за прекрасную книгу переводов из Н. С. Лескова. Подбор произведений и самые переводы сделаны с большим вкусом.

Мне хочется поделиться с Вами некоторыми своими мыслями о Лескове. Может быть, они

будут Вам интересны как непосредственные впечатления его русского читателя.

1. Лесков был самым читаемым автором средней русской интеллигенции конца XIX и первой четверти XX века. В среде средней интеллигенции и в провинции его читали больше, чем Толстого, Тургенева и Достоевского. Я вырос в среднеинтеллигентской семье. Мой отец был рядовой инженер. Дома у нас тоже очень любили Лескова. Это было у нас самое любимое чтение. Прочитанное часто обсуждали за чаем. Иногда читали вслух две-три странички, которые особенно понравились. Праведники Лескова были друзьями нашей семьи. Они часто упоминались в разговорах. Особенно, помню, любили Ахилу из «Соборян». Другой автор, которого мы очень любили, много читали, но обсуждали гораздо меньше, был Всеволод Соловьев.

2. Популярность Лескову особенно создавали его чудачки и праведники. В России всегда любили чудаков, и чудачки не были редкостью в нашем быту. Это трудно понять иностранцу. Но на этом строилась и популярность юродивых. А насколько часты были чудачки и праведники, я могу дать Вам представление хотя бы на примере опять-таки нашей семьи. Сестра моего отца была очень некрасива и удивительно просто и добродушно переносила свое несчастье. Всю свою жизнь она помогала окружающим и слыла блаженной. Она умерла во время блокады Ленинграда, отдавая другим все, что получала сама. Она отдала одной бедной еврейской семье даже свою комнату, а сама переселилась в холодную и сырую пристройку. И все это делалось ею без

всякого надрыва и сознания своей праведности. Напротив, она считала добрыми не себя, а всех окружающих. А лесковский «Однодум» ко мне заходит не реже, чем раз в месяц. Заходит, чтобы решить со мной какой-нибудь вечный вопрос. Ему за восемьдесят лет. Одет он самым бедным образом, хотя зарабатывает много. Все, что он получает, он раздаст и считает, что на себя надо тратить как можно меньше. Он кончил Московский университет, но, глядя на него, Вы подумаете, что он простой чернорабочий. Одно из его чудачеств — не признавать трамваев и автобусов. Он ходит пешком, ест главным образом сырые овощи и черный хлеб. Приходит он за десяток километров, чтобы разрешить какой-нибудь вопрос, спросить, что я думаю по тому или иному поводу. И сам над собой посмеивается. Окружающие его любят и уважают и не сердятся, когда он им делает выговор за какой-нибудь проступок. Обаяние чудака! А в Пскове живет еще один чудака — известный археограф и знаток древнерусских древностей. Это Л. А. Творогов. Когда он идет по улице, окруженный собаками и детьми, хромой, но очень красивый несмотря на свой почтенный возраст, то движение останавливается.

3. Русская литература XIX века очень многим обязана культуре устного рассказывания, к которому в старой России предрасполагал медлительный быт, длинные, многодневные путешествия на пароходе или по железной дороге. В путешествиях процветали задушевные беседы, ценились хорошие рассказчики. Был еще обычай «сумеречничать». Дело в том, что переход от дневного света к ночной тьме со-

вершается на севере очень медленно. Еще в моем детстве, когда не было электричества, экономили керосин и свечи. И вот в сумерки, когда нельзя было уже работать, но еще не было совсем темно, женщины садились и начинались рассказы. В результате вокруг было много изумительно одаренных рассказчиков. С одним таким рассказчиком я познакомился в больнице. Это был старый военный моряк, не раз ходивший вокруг света. Он мне много рассказывал из того, что когда-то слышал в кают-компании своего корабля. Некоторые истории ему рассказывала еще в детстве бабушка. Слушая его рассказы, я понял истоки мастерства Лескова, Станюковича и др. Лесков весь вышел из таких рассказов. Да Лесков этого и не скрывает.

Лесков удивительно русский писатель, так как он связан своим мастерством с русским бытом и писал он о том, что русские люди действительно любили, чем мучались, что обсуждали и о чем изливали душу в своих долгих беседах в купе поезда, на почтовой станции, на пароходе, в кают-компании, на постоялом дворе, в трактире или просто сумеречная в своей семье или у знакомых. К этому располагал и самовар, в котором часами не остывал чай, и зимняя стужа, и длинные зимние вечера, и обилие друзей и знакомых, создававшихся былым патриархальным гостеприимством.

Каждый русский человек будет Вам бесконечно благодарен за то, что Вы так хорошо рекомендуете одного из наших самых любимых авторов.

Извините, пожалуйста, за длинное письмо,



но я не виноват, что присланная Вами книга возбудила у меня желание написать Вам обо всем этом.

Собираетесь ли Вы приехать в Ленинград?

Искренне Ваш — Д. Лихачев.

Лесков поразительный писатель, но... Лесков искал фабулу, а Толстой — смысл жизни.

Лесков был сам в плену предрассудков и ошибок. Так любил Пролог, но считал его отреченной книгой. В одном из своих писем называл Пролог — «книга отставная».

Взгляд Н. С. Лескова на литературу выражен в его статье «Испания и испанцы» — писатель «записчик», а не «выдумщик».

---

Старый литературный опыт накапливается не только скрыто, но и вполне открыто. У Салтыкова-Щедрина и у Достоевского (не знаю — у кого первого) есть общий литературный прием: они ведут некоторых своих второстепенных персонажей прямо от персонажей Гоголя и Грибоедова (потомки Молчалина, Коробочки и пр.) Не надо объяснять и рисовать «образ»: образ дан старый, но в новой ситуации. Это непременно надо было бы внимательно исследовать. Прием чисто русской литературы и свидетельствующий о великой литературной культуре русских читателей. А у Ключевского целое исследование о предках Евгения Онегина.

---

Мы свободны в своих движениях. Мы можем идти вперед, назад, влево, вправо, на восток и запад. Куда нам угодно. Но земной шар совершает с неизмеримо большей скоростью свое движение. Так и в истории литературы. Мы свободны писать что вздумаем, и, тем не менее, незаметно для нас мы движемся с неотвратимостью в одном направлении. Только в одном!

Русские формалисты в литературоведении открыли замечательное явление литературы — «остранение», то есть «делание странным», необычным, удивительным. Термин не очень удачный — не знаешь, отчего он произведен; на слух он путается со словом «отстранение», а даже правильно услышав, не сразу понимаешь, что существительное, от которого он произведен, — «странность», а не «страна» (может быть, правильнее было бы писать этот термин через два «н» — «остраннение»? ). Но все равно — это явление, открывающее многое в искусстве. Искусство же, как оказывается, действительно раскрывает глаза на явление, когда смотрит с необычной, «странной» точки зрения.

Однако вот что следует отметить. Формалисты открыли «остранение» на основе изучения литературы нового времени. Для средневековых же читателей главное эстетическое наслаждение было в обнаружении знакомого в незнакомом, использование привычной формы для нового содержания. Искусство древнерусское, например, — это искусство «художественного обряжения» действительности. Пи-

сатель — церемониймейстер, создающий традиционное, парадное действо. Поэтому средневековое искусство главным художественным элементом имеет канонические формы.

И далее. Всегда ли средневековое искусство вводит рассказываемое или изображаемое в канонические формы? И всегда ли искусство нового времени стремится к «остранению» обычного? Если это «остранение», то с какой точки зрения? Любое ли «остранение» художественно? На все эти вопросы я сейчас ответить не могу, но вот на какую сторону вопроса хочется обратить внимание. Помимо «остранения», а отчасти пересекаясь с ним, в русской литературе — и средневековой, и новой, — существует другое явление, которое я в какой-то своей статье назвал «стыдливостью формы». И это почти национальная черта русской литературы, хотя я уверен, что не столь последовательно она существует и в других литературах.

«Стыдливость формы» — это стремление авторов для лучшего выражения своей мысли избавиться от слишком законченной, чисто литературной формы. Это стремление писать не литературным языком, а языком разговорным или языком деловых документов. Это стремление нарушать традиции жанров. Это стремление нарушать обрядность литературы. «Остранение» — но особого вида — Аввакум. Но ведь то же у Льва Толстого, который испытывает необходимость «точнее» выразить свою мысль в длинной фразе с оговорками и «контроверзами». То же и у Лескова, который обращается не только к разговорному языку, но и к нелитературным жанрам или жанрам

второстепенным — письмам в редакцию, рассказам по случаю и т. д. (я об этом писал во втором издании книги «Литература — реальность — литература»). И вся древняя литература, часто ищущая обновления в деловых жанрах письменности, в жанрах фольклорных, в языке документов и т. д.

Мне кажется, что в «плетении словес», развившемся в нашей литературе с XIV века, есть иногда стремление нарочито создать темные по смыслу сочетания, игру слов, лишенную четкого смысла, но обладающую сложными ассоциациями, строго и точно не переводимую. Однако доказать это очень трудно. Вообще при анализе стиля очень трудно доказать намеренность. Намерение автора почти всегда недоказуемо, если нет текстологического анализа черновиков, правки произведения и их текстологического анализа. В этом огромная роль текстологии — исследования истории текста.

Самым актуальным, самым «новым» остается то направление в нашем литературоведении, которое берет свое начало еще в эпохе европейского Ренессанса, — текстологическое. Изучение текста составляет основу литературоведения, ибо что значит любое историческое или литературоведческое изучение не только произведения, но и любого документа, когда самый текст зыбок и неопределенен? Но изучение текста в разные эпохи совершалось различно, вернее не «совершалось», а

постоянно совершенствовалось, становилось и более надежным, и более тонким, проникающим, дающим все более широкую основу для различного рода истолкований текста — и с точки зрения его содержания, и с точки зрения его формы во всех их многообразных сочетаниях. В советское время так называемая критика текста получила подлинно научное обоснование в результате проникнутого историзмом подхода к своим задачам и особое название, принятое сейчас в большинстве стран мира, — «текстология» (термин, созданный замечательным нашим пушкинистом — Б. В. Томашевским).

Советская текстология главной своей задачей начала ставить не просто «установление текста» каким-либо из многочисленных предлагавшихся в разные эпохи и в разных странах способов, а изучение истории текста, чем и приобрела право признаваться особой наукой, занимающейся не простым «установлением текста» для издания, а имеющей свой предмет изучения с многочисленными применениями своих результатов: для истории творчества какого-либо автора, для исторической науки, для юридического обоснования правомочности документа, его исторического значения, и среди всего прочего — для издания изучаемого текста, «выбора текста». Именно текстология делает литературоведение наукой, позволяет достигать прочных результатов в любой области литературоведения, включая стиховедение, лингвистическое изучение текста, стилистический его анализ и т. д., и т. п.

Что же достигнуто в этой области сейчас? Возьмем такую область, как пушкинистика.

Совершенно неправильно обычное, распространенное мнение о том, что здесь уже нечего изучать и все возможное сделано, или сделано главное в научном отношении, и разнообразие достигается между отдельными работами по пушкинским произведениям только за счет различного эмоционального отношения к тексту и к самому Пушкину. Это эмоциональное разнообразие, конечно, тоже нужно, но самое важное, что кое-что меняется в основах пушкиноведения. Кто не знает огромного значения в рукописном наследии Пушкина его так называемых рабочих тетрадей. Они изучались и перед последним большим академическим изданием Пушкина, но изучались «потребительски», то есть издатель того или иного произведения каждый раз извлекал из рабочих тетрадей Пушкина те тексты, которые имели отношение к интересующему его произведению. Сейчас изучение рабочих тетрадей Пушкина поставлено на новые основы, которые, конечно, предугадывались и раньше, но которые получили свое принципиальное выражение в двух недавно появившихся работах: С. А. Фомичева «Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832» и Я. Л. Левкович «Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841». Обе работы помещены в издании «Пушкин. Исследования и материалы», т. XII, 1986, и обе посвящены важнейшей теме — истории заполнения рабочих тетрадей. Это переворот в изучении пушкинского наследия. Переворот, который вряд ли сразу может быть осознан и оценен. К рукописям Пушкина устанавливается не «потребительское» отношение, а как к предмету целостного изучения. Когда будет выяснена ис-

тория заполнения Пушкиным своих тетрадей и отдельных листков, можно будет с уверенностью судить об истории текста отдельных произведений и истории творчества Пушкина в целом. Перед нами грандиозные перспективы пушкиноведения, требующие притока молодых научных сил.

Но историзм в текстологии сказывается и в самых разнообразных областях литературоведения. Уже давно он занял передовые позиции в изучении древнерусской литературы. Блестящие успехи могут быть продемонстрированы на книге Р. И. Дмитриевой, посвященной одному из самых привлекательных произведений Древней Руси — «Повести о Петре и Февронии Муромских» (Л., 1979 г.). Благодаря изучению всех многочисленных рукописей повести (списков, сделанных в разное время) удалось установить с полной бесспорностью и время написания повести, и имя ее автора. Любопытно: при принятых ранее способах и приемах «установления текста» обилие списков всегда было серьезным затруднением. Теперь же обилие списков хотя и удлиняет работу исследователя, но зато приводит к бесспорным и точным результатам.

Значит ли сказанное мною, что текстология должна в основном занимать литературоведа? Нет, конечно. Текстология — дает прочную основу. Она одно из оснований научности литературоведения, его точности. Но на основе выводов по истории текста и на основании самих текстов (одного, допустим, произведения, но на различных этапах своего создания) можно изучать текст в самых различных ас-

пектах и самыми различными науками (лингвистически, стиховедчески, источниковедчески, исторически, с точки зрения истории общественной мысли, истории философии и т. д.).

Один из возможных подходов — структуральный. Но характерно, что в русской советской структуральной системе изучения все настойчивее пробивается исторический подход, который делает в конечном счете структурализм неструктурализмом, ибо историзм разрушает структурализм, позволяя вместе с тем усваивать в нем лучшее. Структурализм открыл много нового в изучении формы в ее связи с содержанием. Я считаю (это мое мнение, которое я никому не навязываю), что работы Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, Б. Ф. Егорова и других очень много дают для расширения изучения литературы. Меня не пугает (а многих она отпугивает) усложненная структуралистская терминология. Из этой терминологии многое исчезнет, но что-то и останется, и это уже очень важно. Слова, термины не только выражают, означают, но они и открывают... Обозначить явление словом — это заметить его. А это настолько важно, что стоит потратить на это некоторые усилия. Неприязнь к структурализму иногда объясняется трудностью чтения структуральных работ. Трудность эта создает психологическое сопротивление, внутреннюю неприязнь к структуральным работам, а заодно и к их авторам. Не будем поддаваться этому чувству.

Объяснение «белого венчика из роз» у Христа в конце «Двенадцати» Блока. В символи-



ке православия и католичества нет белых роз, но это могли быть те бумажные розы, которыми украшали чело «Христа в темнице» в народной среде — в деревенских церквях и часовнях. Ведь солдаты в «Двенадцати» — это бывшие крестьяне. См. иллюстрацию на с. 49 в книге «История первоклассного ставропигиального Соловецкого монастыря» (СПб., 1899) — «Вид резного изображения Спасителя, находящегося в Филипповской пустыни».

Для характеристики обращения А. Ремизова с народным и древнерусским материалом и, больше того, творчества его в целом, крайне важно его «Письмо в редакцию» журнала «Золотое руно» (1908, № 7—9, с. 145—148), написанное по поводу обвинения его в плагиате у... народного творчества. Ремизов, между прочим, пишет там: «Только так, коллективным или преемственным творчеством, создается произведение, как создались великие мировые храмы, мировые великие картины, как написались бессмертная „Божественная комедия“ и „Фауст“». Ремизов пишет, что он ставит себе задачей «воссоздание нашего народного мифа». Современное ему творчество А. Ремизов называет «одичалым и мучительно-одиноким творчеством, пробавляющимся без истории, как попало, своими средствами из себя, а попросту из ничего, и в результате — впустую». «Работая над материалом, я ставил себе задачей воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях,

приметах, поговорах, загадках, заговорах, апокрифах». А. Ремизов называет свой способ работы «художественным пересказом», «амплификацией», то есть развитием в избранном тексте подробностей или дополнений, чтобы в конце концов дать сказку в ее возможно идеальном виде. Что и как прибавить или развить и в какой мере дословно сохранить текст, в этом вся хитрость и мастерство художника».

В сущности, А. Ремизов работал методом древнерусского книжника, и поэтому не может быть даже назван стилизатором. Он не стилизатор, а продолжатель в условиях нового времени.

Нельзя писать густой прозой: густой от острот (см. Ильф и Петров), густой от деревенского диалекта (иногда с выражениями из разных диалектов — лишь бы были подремучее), густой от изысков (А. Белый, ранний Леонов), густой от старинных выражений или выражений «под старину» (все почти исторические романы наши — что бы их писать попроще, не «наполняя» старыми речениями, а «исключая» слишком современные, — как писал Пушкин свои исторические вещи).

Вот Василь Быков: у него крестьяне говорят как люди, а поэтому и проблемы у него не деревенские, а человеческие. Я сказал об этом В. Быкову, а он мне ответил, что это оттого, что переводит сам свои произведения с белорусского на русский. Кабы все так! В этом, подумалось, великая сила прозы пе-

реводо́в с иностранного: они делают локальные произведения общечеловеческими. Прав ли хоть немного?

Склоняется ли «Нотр-Дам»? У Ю. В. Бондарева в статье «Критика — категория истины?» есть такая фраза: «Сколько раз повторялись, варьировались в искусстве темы Христа, богоматери, мадонны, темы старой Москвы с ее бесподобным городским уютом, Петербурга с закатными набережными, Парижа с его Нотр-Дамом, Сеной и бульварами (Марке, Писсарро, Коровин)». Самое главное в прозе — ее точность и ясность. Как-то неясно в этой фразе, считает ли написавший ее «богоматерь» и «мадонну» чем-то одним или двумя разными персонажами, что такое «закатные набережные»? — набережные, освещенные закатывающимся солнцем, или набережные, находящиеся на западной стороне Невы — там, где закатывается солнце? Эмоциональность прозы отнюдь не уменьшилась бы, если бы она была более точной. Но самое главное — точность грамматическая. Надо знать, какие из иностранных имен, фамилий, наименований можно склонять, а какие склонять нельзя. Можно ли сказать, «я был в соборе Нотр-Даме», «видел Нотр-Даму», «интересовался Нотр-Дамой». Ошибка непростительная для русского писателя.

Об Илье Эренбурге можно было бы сказать, что он «служил в семи ордах при семи королях». В наше время это было уже своего рода заслугой, ибо, служа, он исправлял и смягчал, но себя, конечно, портил.

Я не понимаю, как можно от большой литературы требовать «ленинградской темы», показа героя из рабочих или милиционеров и пр. Нельзя мельчить литературу. Рабочий наш живет не только интересами своего производства, своего города и пр. Если бы такие требования, которые часто критики предъявляют к современным авторам, предъявлялись к Достоевскому, к Пушкину и др., то мы бы не имели мировой литературы. «Прощание с Матерой» — это произведение не о судьбе сибирского села, затопляемого ради великой стройки. Это произведение на мировую тему, ибо тема отношения к родным местам интересует всех во всем мире, а у Распутина есть ведь в «Прощании с Матерой» множество и других «проклятых вопросов», которые, надо думать, не исчезнут быстро.

В. Б. Шкловский сказал как-то: «Пишущий администратор подобен поющему пожарному в театре».

Член-корреспондент АН СССР известный литературовед Леонид Тимофеев в молодости сочинил чрезвычайно популярную в подонках общества у шпаны песенку:

Купите бублички,  
Горячи бублички,  
Гоните рублички  
Ко мне скорей.

И в ночь ненастную  
Меня, несчастную  
Торговку частную,  
Ты пожалей.

Отец мой пьяница,  
Он этим чванится,  
Он к гробу тянется  
И все же пьет!

А мать гулящая,  
Сестра пропащая,  
А я курящая —  
Смотрите — вот!

Под музыку «Бубличков» в 20-е годы танцевали фокстрот, а в Соловецком театре отбивала чечетку парочка — Савченко и Энгельфелдт. Урки ревели, выли от восторга (тем более, что С. и Э. были «свои»). Но в частушечном размере Леонид Тимофеев перевел «Слово о полку Игореве»: «смотрите — вот!».

В произведениях Владислава Михайловича Глинки я больше всего ценю их талантливую достоверность. Исторические произведения непременно должны быть достоверны в мелочах и в главном: в изображении быта и обычаев, интерьеров и всей окружающей обстановки, в изображении событий, исторических лиц и т. д. Но больше всего они должны обладать достоверностью в изображении людей той или иной эпохи. Люди меняются больше, чем их костюмы и формы. Для изображения достоверных людей той или иной эпохи недостаточно знаний, — к знаниям нужен еще большой талант понимания людей иного времени и различных социальных положений.

В. М. Глинке веришь как свидетелю, как «мемуаристу», как человеку описываемой им эпохи. Он был старомоден в хорошем понимании этого слова. Весь его облик и все его

манеры внушали совершенное доверие и к его произведениям. Невозможно себе вообразить, что он в чем-то недодумал или недоисследовал (извините за такое монструозное слово) изображаемое им. Он был талантлив и добросовестен, не жертвовал одним в угоду другому.

Настоящий исторический писатель, писатель, которому веришь, — большая редкость и большая ценность в наши дни. Мы ведь годами стремились очернить наше прошлое и очень осовременить характеры своих исторических героев.

Один из редчайших исторических романистов, знавших изображаемое им время как современник и создававший у читателя ощущение соприсутствия, — Марк Алданов. В его «Истоках» Александр II или Бисмарк показаны так, что потом уже образы их остаются в сознании читателей навсегда. То же и эпоха Наполеона. Недаром Алданова *французы* приглашали быть консультантом в фильмах о Наполеоне.

Каким должен быть исторический роман? Прежде всего без ошибок. На историческом романисте лежит огромная ответственность. Пикуль в передаче для телевидения сам хорошо объяснил причину своего успеха: недостаток исторической литературы. Но это не прощает его крупных ошибок. Надо чаще общаться с профессионалами и не пользоваться общеизвестными подделками, принимая их за документы (например, поддельный дневник Вырубовой). Надо пользоваться не только литературой по тому или иному вопросу, но и архивными данными. И нельзя допускать пош-

лостей, потакать дурным вкусам, внося элементы сенсационности и пр. Нельзя жертвовать истиной ради «интересности». Вот Владислав Михайлович Глинка: он знал эпоху, о которой писал почти как очевидец. Но мы мало ценим его произведения.

Не хочу называть старого поэта, о котором можно было бы сказать: это любимый поэт всех тех, кто не любит поэзию.

Не берусь судить о критике, но в науке о литературе все проблемы «главные», или, по крайней мере, их много. Наука развивается широким фронтом. Очень опасно сосредоточиваться на узком участке, забывая о других.

Если мы будем стремиться продвинуть только одну область, то в первые моменты сможем добиться в этой одной области успехов, но за первыми успехами придут разочарования: захиреют не только области, которые мы запустили, но и те, которые мы объявили «главными».

Я сам специалист по древней русской литературе. Это уж не такая узкая область: как-никак семь веков, и при этом каких! — полных исторического драматизма, очень разных и многожанровых. Но я не считаю проблемы древней русской литературы главными, хотя и очень ими интересуюсь. Напротив, больше всего меня радует, когда изучение древней русской литературы приносит пользу для понимания других областей русской литературы: новой и советской. Изучение русской литера-

туры во всем ее тысячелетнем объеме способно дать существенные результаты, особенно в вопросе о национальном своеобразии русской литературы (этот последний вопрос волнует меня больше всего).

И еще один аспект изучения первых семи веков русской литературы представляется мне важным. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, мало-понятной для неподготовленного читателя. А развивать свою эстетическую восприимчивость — крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности современного человека. Она противостоит чувству национальной исключительности и шовинизму, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох. Умение понимать древнюю русскую литературу — это умение ценить литературу европейского средневековья, средневековья Азии и мн. др.

Ведь то же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему способен понимать художественные ценности древнерусской иконописи, не может не понимать искусства Византии, Египта, Европы раннего средневековья и многого другого.

Что такое интеллигентность, культурность человека? Знания, эрудиция, осведомленность? Нет, нет и нет! Избавьте человека от всех его сведений, лишите его памяти, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства,



широкий круг чужих идей, если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни, — вот это и будет интеллигентный и культурный человек.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать людей с широкой «умственной восприимчивостью». Вот почему еще сосредоточение литературоведов на немногих объектах, на одной только эпохе или одной национальной культуре противоречит основному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями и стремится сократить преграды между людьми, народами и веками.

Вот почему недопустимы «специалисты» по одному автору в наших литературоведческих институтах. Я понимаю еще существование пушкинистов, ибо Пушкин исключительно широк. Но «некрасоведение», неграмотно называемое у нас «некрасоведением» (точно изучают какого-то неизвестного никому писателя «Некраса»), или «шолохововедение», или даже «леонововедение» (да простит меня Леонид Максимович: я не против монографий, ему посвященных) — сплошной нонсенс, лишаящий этих специалистов по одному автору необходимого кругозора.

Если говорить о методике добывания новых фактов, то с этой научно-методической точки зрения я бы подчеркнул значение работ акад. М. П. Алексеева, Б. Я. Бухштаба (я имею в виду его последнюю книгу — «Библиографические разыскания по русской литературе XIX

века», М., 1966), С. А. Макашина, С. А. Рейсера, И. Г. Ямпольского и многих других.

С точки зрения методики литературоведческой археографии я бы подчеркнул значение работ В. И. Малышева, И. С. Зильберштейна, И. Л. Андроникова и мн. др.

Методика очень близка к методологии. Методика исследования — часть методологии исследования. Разработка конкретных вопросов методики — исследования — одна из насущнейших задач нашей методологии.

Литературу захлестывает журнализм. В литературе у нас очень часто места писателей занимают журналисты. Это нечто прямо противоположное.

«Хороший тон» в науке. В моей юности (когда я учился в университете) ученые щеголяли знаниями, а «идеи» оставались на втором плане. Сейчас в науке развилось стремление выдвигать идеи — самые невероятные и в большом количестве. Это выражено в книге Эдварда Боно «Рождение новой идеи» (1976): «Возможно... имеет бóльший смысл располагать значительным числом идей, не боясь, что часть из них окажется ошибочной, нежели всегда быть правым, не имея вообще никаких новых идей» (с. 84).

Как часто бывает — истина посередине, но не просто посередине, а с заимствованием преимуществ той и другой стороны: обоснованность от первой и инициативность от второй.

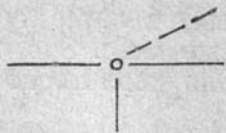
В филологической науке наиболее долговечны факты, а не идеи. Издания памятников, текстологическая работа, выясняющая историю текста тех или иных произведений, — это бесспорно необходимая на столетия работа, но она никак не может быть признана «лишенной новых идей». Обнаружить авторский текст, определить взаимоотношение редакций, видов списков текстов — это все «идеи». Достаточно вспомнить споры вокруг ефросиновского списка «Задонщины», чтобы понять, что развиваемые здесь идеи имеют колоссальное значение не только для изучения самой «Задонщины», но и для выяснения подлинности «Слова о полку Игореве». А идеи, связанные с определением отношения русской культуры XVI века к западному Ренессансу, если они не основываются на вновь выявленных фактах, документах, произведениях, — устаревают через несколько лет и по большей части не годятся даже для создания новых концепций, новых «комбинаций» фактического материала, ибо материал в такого рода работах обычно получен из вторых рук.

В науке вторичность губительна. Концептуальные же работы по большей части именно вторичны, основаны на материалах, добытых предшественниками.

Методические традиции «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского кажутся мне наиболее «современными». Впрочем, современное литературоведение ни в коем случае не должно ограничиваться традициями собственной науки. Традиции истории искусств и искус-

ствоведения, языкознания и истории философии могут представить для современного литературоведения не меньший интерес, чем собственные. Литературоведы должны быть широко образованными людьми, берущими и учитывающими все самое интересное и значительное в методологическом отношении у соседних наук.

Литературное произведение окружено «поперечными связями». Оно находится в определенной среде, с которой согласуется и от которой зависят ее художественная сторона и идейное содержание. Позади произведения — горизонтальная связь с прошлым, традиции, наследие, канонические нормы и пр. Под литературным произведением — уходят вниз глубинные связи: социальная основа, экономическая, классовая, сословная и прочая определенность литературы. Три измерения: ширина, длина и высота. Если нарисовать эти связи, получится самая общая схема самолета:



(пунктирная линия в схеме — это линия, перпендикулярная плоскости листа).

Поперечные связи изучаются преимущественно типологически, если только к типологическим изучениям присоединить изучение общего не только с другими литературными произведениями, но и с другими искусствами

(общность стилей, объединяющих все искусства, а в определенные периоды истории литературы — науку своего времени, философию, тип богословствования и пр.). Глубинные связи изучаются социологически, а горизонтальный «хвост», тянущийся за этой «схемой самолета», — это изучение традиций, влияний и пр.

Чем же держится в «воздухе» эта схема, похожая на схему самолета? Вопреки примитивным обывательским представлениям о том, что самолет «опирается» крыльями на воздух, он «подсасывается к небу» образующейся над крыльями пустотой. Так и литература «подсасывается к небу» своим стремлением повлиять на окружающий мир, исправить его, заглянуть в будущее, внести в жизнь добрые («небесные») начала.

«Эпоха литературных манифестов». Конец XIX и вся первая половина XX века отмечены чрезвычайным обилием различных деклараций, манифестов, мелких объединений (а иногда и крупных) в литературе, живописи, скульптуре и даже кино. Это явление далеко не случайное. Оно характерно не для одной России.

Если взглянуть на историю развития всех искусств с высоты тысячелетий (а такой взгляд становится все более и более необходимым), то заметим некоторые закономерности. Для русской литературы я определил восемь направлений развития (см. мою статью «Будущее литературы как предмет изучения»).

Остановимся на некоторых из этих направлений, не называя их точно, существенных для нашей темы.

Можно считать, что фольклор исторически предшествует литературе. И вот что для нас важно. В фольклоре господствует традиционность и очень слабо отражается личность творца того или иного произведения. Традиционность облегчает творчество новых произведений (они создаются как бы по «накатанной дорожке»); а скромность индивидуального начала исключает возможность крупных ошибок в искусстве. Произведение фольклора (не только словесного, но и музыкального, живописного, ремесленного и всякого иного) может быть богаче или беднее, но оно не может быть безвкусным, пошлым, банальным и т. д. В результате всякое произведение народного искусства ценно.

Первые два века русской литературы — одиннадцатый и двенадцатый — начинают собой эпоху принадлежности литературы к тому, что я бы назвал великими стилями. Первый из великих стилей в русской литературе — стиль монументально-исторический. Он охватывает собой не только литературу, но и зодчество, ремесла, по-видимому музыку, изобразительное искусство, даже некоторые явления мировоззрения, поведения людей (их идеал человека), церемониального быта, политического уклада и т. д. Ближе всего этот стиль к европейскому романскому стилю (в Англии он называется еще норманским).

Этот великий стиль сменяется в XIII веке стилем, близким к западноевропейскому стилю Предвозрождения (однако в России Пред-

возрождение не породило собой эпохи Возрождения, а лишь явления замедленного Возрождения, растянувшегося на ряд столетий). Следом за эпохой Предвозрождения идет прямо эпоха барокко, которое в России приняло на себя ряд функций Возрождения.

Проследившая развитие этих великих стилей, мы замечаем, как постепенно нарастает в них индивидуальное начало и как все больше сказываются в них стилистические черты, характерные только для одного из искусств. И все же мы можем еще говорить о барокко в литературе, музыке, зодчестве, науке, философии и человеческом типе, как о великом стиле.

Однако уже на последних этапах развития барокко для автора все свободнее и свободнее возможен переход к другим стилям в творчестве. Рядом с барокко появляется классицизм, который мы смело можем отнести не к великим стилям, а к *направлениям* в искусстве. Художник мог выбирать между барокко XVIII века и классицизмом XVIII века. Затем следуют такие направления в литературе как сентиментализм, романтизм, реализм...

Характерно, что реализм возможен в живописи и литературе, но невозможен в зодчестве, музыке, балете. В этой суженности поля применения ярко сказывается отличие реализма как направления от великих стилей, пронизывавших собою гораздо более широкий круг явлений культуры. Кроме того, в реализме индивидуальный стиль сказывался более глубоко и сильно, чем во всех предшествующих направлениях и великих стилях.

В этом одна из причин того, что при реализме начинает развиваться критика и история литературы. Реалистическое искусство ищет свое критическое и историко-литературное истолкование.

Вслед за реализмом других отчетливых направлений в искусстве не развивается. Есть индивидуальные стили, есть индивидуальный подход к искусству, и эти стили и подходы иногда более, иногда менее близки к предшествующим стилям и направлениям. В реализме заложены огромные возможности для дальнейшего развития благодаря роли, которую играют в нем индивидуальные стили и подходы. Поэтому он не требует своей смены другими направлениями, — только обогащение индивидуальными стилями.

Однако обратим внимание на следующую особенность в развитии искусства. Всякое действие встречает в искусстве и свое противодействие, движение вперед вызывает встречное движение, которое может быть принято за тормозящее, но по существу таковым не являющееся. Так, например, наблюдающийся в искусстве отход от традиционных форм, от тех или иных канонов встречается с обратным стремлением к выработке новых канонов, а иногда и возвращением к уже оставленным. Отказ от традиций, как и выработка традиций, действуют одновременно. То же самое происходит и с исчезновением направлений. В искусстве конца XIX и всего XX века (прежде всего в литературе) появляется чрезвычайно сильное стремление преодолеть индивидуальную разобщенность, отсутствие направленных связей и объединений. И это неиз-



бежное следствие распада связей ведет авторов к организации новых объединений: к появлению творческих групп, клубов, ассоциаций и к выработке общих идейных платформ. Отсюда-то в конце XIX и в XX веке такое обилие различных деклараций, манифестов, теоретических выступлений и пр. Авторы объединяются в попытках преодолеть разъединенность и творческое одиночество, а отчасти и с целью занять в искусстве лидирующие позиции.

Естественно, что наиболее «индивидуализированные» искусства, как например поэзия, более всего порождают различного рода объединения и манифесты. Но надо иметь в виду, что все литературные объединения в какой-то мере связаны между собой и с другими искусствами, где происходят аналогичные процессы, — живописью, музыкой, кино.

Все это имеет и свои положительные, и отрицательные стороны. Это и естественно, так как жизнь никогда не складывается только из чего-то положительного или чего-то отрицательного. И понять искусство XX века, не считаясь с этими подобиями прежних направлений, невозможно.

Пастор Андроу Мортон в Эдинбурге применил компьютер для установления авторства. Простой подсчет слов ничего не дал, и не мог дать. Дало только подсчитывание пар слов, целых идиоматических выражений, сочетаний слов. Так, например, ему удалось доказать, что Бекон не мог быть автором пьес Шекспира. Такие же бесспорные результаты.

достигнуты им в установлении авторства других произведений. Даже благодаря его подсчетам был оправдан в суде один обвиняемый (четыре наиболее преступных письма оказались не его).

В истории литературы проявляется своеобразная *синергия*: согласованность свободы воли с проявлениями закономерностей, с движением по законам развития литературы (эти законы направления развития, их примерно 8, указаны мною в работе «Будущее литературы как предмет изучения» (работа эта впервые опубликована в ж. «Новый мир», 1969, № 9. В последний раз — в книге «Прошлое — будущему», 1985). Свобода воли проявляется в биографических особенностях, определивших характер творчества писателя. Закономерности развития того же творчества писателя проявляются в его зависимости от развития литературы, от особенностей процесса историко-литературного развития, вынуждающего писателя придавать своему творчеству то или иное направление. Замечательно и до сих пор не разгадано то, что писатель зависит от своей жизни и от общей жизни литературы без особых конфликтов между той и другой.

Для моей статьи «Литература будущего» хорошо бы написать еще один раздел после раздела о развитии личностного начала. Суть его в том, что вместе с развитием личности, индивидуального начала в литературе идет развитие самоопределения личности в

историческом процессе. Отсюда все более глубокий интерес к истории. Человек не только воспринимает себя, свою эпоху в собственном ряду, но начинает улавливать то, что он сначала определяет как «дух времени», как черты эпохи, а потом как смену эстетических формаций, мировоззренческих комплексов и т. д. Историзм проникает в литературу все больше: от малоисторичных Тургенева и Чехова к «историчному» Бунину, а затем и сугубо историчным советским писателям — как Булгакову и др. Современность начинает восприниматься для истории! Уже сейчас можем сказать, что интерес к истории возрос чрезвычайно и пронизывает собой и восприятие современности. Этот интерес к истории смыкается с интересом к историческим памятникам, к прошлому вообще. В интересе к истории литература находит выход из «литературной замкнутости». Литература перестает быть литературой в себе, вещью в себе, а сливается с живым интересом к действительности. Границы между жизнью и литературой постепенно размываются и в прорыв этот между литературой и историей постепенно начинают вливаться «второстепенные» жанры: появляется в равной степени интерес к биографическому жанру, жанру научной фантастики, причем фантастика постепенно становится все реальнее и место фантастического начала заступает начало научной популяризации. Границы художественной литературы и научной литературы также размываются. Происходит именно в этой форме слияние литературы с жизнью, но с жизнью, включающей в себя науку, технику, историю, филологию,

литературоведение (напр. В. Б. Шкловский сделал литературоведение объектом литературы) и т. д. Понятия «жизни», «реальности» начинают включать в себя не только «личную жизнь», как она понималась в романе XIX века, но и жизнь человека в науке. Это замечательное явление становится все заметнее. Все заметнее становится интерес к познавательному началу в литературе, причем познавательность все расширяется, захватывает различные отрасли.

Одним из традиционно-познавательных жанров в литературе всегда являлся жанр мемуаров. В XX веке жанр этот становится все более важным, значительным, общественно действенным. Если раньше читателя интересовала прежде всего жизнь писателей, то затем появился интерес к жизни художников (живописцев, скульпторов), затем к жизни полководцев (жанр наиболее близкий к истории государств), а теперь — к жизни ученых, актеров, балерин и танцоров, режиссеров, выдающихся инженеров, конструкторов и организаторов производства, к «показательной» жизни того или иного представителя любой профессии.

Не «научно-популярная», а просто научная литература в ее широко доступной форме — становится все весомее и все больше занимает читателей. При этом роль «посредников» (журналистов, профессиональных популяризаторов) между ученым и читателем постепенно снижается. Сам ученый обращается к читателям, ибо и читатель требует точности и непосредственного общения с ученым, минуя «посредников», которые могут исказить

и упрощать мысль ученого, научную истину. Вместе с тем не только читатель ищет встречи с ученым, но и ученые все чаще обращаются к встрече с читателями, ибо наука становится все определеннее общественной деятельностью.

Слова блаженного Августина: «Единственным признаком благородства скоро станет знание литературы!» Сейчас — знание поэзии, во всяком случае.

Присматриваясь к поведению многих сотрудников литературных институтов, можно полностью разувериться в воспитательной роли литературы... Но нет! Иммунитет к литературе создает «профессионализм», да и просто ремесленное отношение многих литературоведов к своему труду. Они живут полностью отгороженные от литературы. И аморальность их создается именно отсутствием литературы в их духовном кругозоре. Они же лишаются эстетической восприимчивости. А ведь много мешает в восприятии книг и родственная профессия — редакторов. Надо быть очень крепким, чтобы выдержать натиск рутины в своем собственном труде.

Заметить появление закономерностей можно лишь в больших явлениях, но не в маленьких. Существует порог появления закономерностей. В литературе он очень высок. Можно заметить, однако, что в средневековье этот по-

рог ниже, чем в новое время, и поэтому наблюдать закономерности на основе древнерусской литературы удобнее, чем на основе новой русской литературы.

В интервью А. А. Каменского с М. З. Шагалом («Огонек», 1987, № 27, с. 25) я прочитал следующую очень верную мысль М. Шагала: «Большие художники — это те мастера, которые разрывают рамки направлений, оказываются выше их, не скованы правилами и нормами направлений. В рамках направлений полностью умещаются только посредственности». Шагал дальше иллюстрирует свою мысль только живописцами, и то — близкими ему по времени или «по противостоянию». Но мысль Шагала относится и к архитекторам (Н. А. Львов, Ринальди), и к писателям (Пушкин, Гоголь, Достоевский), и к древним иконописцам. Чем выше искусство иконописца, тем он больше выпадает из «школы» и времени. Вот почему так противоречивы суждения о «Троице» Рублева или о «стиле» произведений Феофана Грека.

А, возвращаясь к писателям, — стиль Аввакума? Его не втиснешь ни в какие нормы и признаки эпохи, как не вставишь в историю литературы евангелистов. Последних даже не подчинишь жанровой системе I века н. э.