

ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧЕВ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ В ТРЕХ ТОМАХ

ТОМ 3

Избранные работы: В 3 т. Т. 3.

Человек в литературе Древней Руси: Монография;

О «Слове о полку Игореве»;

Литература — реальность — литература;

О садах.

— Л.: Худож. лит., 1987.— 520 с

Издательство «Художественная литература», 1987 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧЕЛОВЕК В ЛИТЕРАТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Вступительные замечания

Глава 1. Проблема характера в исторических произведениях начала XVII в

Глава 2. Стиль монументального историзма XI—XIII вв. (иллюстрировано)

Глава 3. Черты эпического стиля в литературе XI—XIII вв.

Глава 4. Экспрессивно-эмоциональный стиль конца XIV—XV в.

Глава 5. Идеализирующий биографизм XVI в.

Глава 6. Кризис средневековой идеализации человека в житийном жанре.

Глава 7. От исторического имени литературного героя к вымышленному.

Глава 8. Жанровые различия в изображении людей.

Глава 9. Открытие ценности человеческой личности в демократической литературе XVII в.

Глава 10. «Стиль барокко» второй половины XVII в.

Заключительные замечания

О «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Размышления об авторе «Слова о полку Игореве»

«Слово о полку Игореве» как художественное целое

Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве»

ЛИТЕРАТУРА — РЕАЛЬНОСТЬ — ЛИТЕРАТУРА

1

Вместо предисловия

«Крестьянин, торжествуя...»

«Сады лица» (иллюстрировано)

Из комментария к тексту стихотворения родина

Социальные корни типа Манилова

Достоевский в поисках реального и достоверного

«Небрежение словом» у Достоевского

«Предисловный рассказ» Достоевского

Готические окна Достоевского (иллюстрировано)

Лев Толстой и традиции древней русской литературы

«Ложная» этическая оценка у Н. С. Лескова

Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова

Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...»

Ахматова и Гоголь

Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века
Литературный «дед» Остапа Бендера
Поэтическая проза Бориса Пастернака (иллюстрировано)
Борис Леонидович Пастернак

2

Прогрессивные линии развития в истории русской литературы
Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях
Контрапункт стилей как особенность искусств
Об общественной ответственности литературоведения
Еще о точности литературоведения
История - мать истины
Литература как общественное поведение

О САДАХ

Сад и культура Европы
Сад и культура России

ЧЕЛОВЕК В ЛИТЕРАТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Настоящая работа посвящена человеку в литературе Древней Руси.

В ней сделана попытка рассмотреть художественное видение человека в древнерусской литературе и художественные методы его изображения. Читатель не найдет в ней упоминаний «формы» и «содержания» как таковых, но вся она в конечном счете стремится к рассмотрению художественной формы в ее живом единстве с содержанием.

Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества. В соотношении с изображением человека находится и все остальное: не только изображение социальной действительности, быта, но также природы, исторической изменчивости мира и т. д. В тесном контакте с тем, как изображается человек, находятся и все художественные средства, применяемые писателем.

Литература Древней Руси знала несколько стилей в изображении человека*{{Здесь и в дальнейшем я говорю о стиле так, как говорят о стиле искусствоведы: в широком значении этого слова. Я говорю о стиле литературы, а не о стиле литературного языка. Последний входит в первый как часть.}}. В основном они последовательно сменяют друг друга, но иногда существуют и параллельно — в разных жанрах, обслуживающих разные потребности общества.

Конечно, тот или иной стиль в изображении человека в совершенно чистом виде проявлялся более или менее редко. Исключения постоянны. Характеризуя тот или иной стиль, мы имеем в виду лишь преобладающие явления. Системы стилей постоянно нарушаются. В этом есть определенная закономерность; если бы не было нарушений стилистических систем, то не было бы и движения литературы вперед. Восстанавливая ту или иную систему стиля в изображении человека, мы стремимся прежде всего создать у читателя живое представление об этой системе, непосредственное ощущение стиля.

П. Я. Чаадаев писал: «Итак, вот наше правило: будем размышлять о фактах, которые нам известны, и постараемся держать в уме больше живых образов, чем мертвого материала» *{{Чаадаев П. Я. Философические письма Письмо третье // Гершензон М. П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление СПб., 1908. С. 255.}}.

Читатель найдет в работе отсылки к произведениям живописи. Цель их — показать соответствия, существовавшие в изображении человека в литературе и в живописи. Эти соответствия позволяют во многих случаях глубже понять и отчетливее ощутить особенности того или иного стиля в изображении человека, но эти соответствия не следует абсолютизировать.

В иных случаях живопись обгоняет литературу и дает значительно более совершенные изображения человека, в других — литература опережает живопись. Всемирно прославленная живопись Андрея Рублева и его времени превосходит литературу тонкостью психологического анализа и глубиной проникновения во внутренний мир человека. Однако «оправдание человека» и открытие ценности человеческой личности, имевшие место в демократической литературе XVII в., не находят прямых соответствий в живописи того же времени. Наиболее полное слияние художественных принципов изображения человека в литературе и в живописи находим мы в монументальном стиле XI—XIII вв. Для этой эпохи характерен своеобразный полный синтез всех искусств: монументальная живопись (мозаика, фрески) подчинена формам зодчества, зодчество своими простыми поверхностями служит удобной основой для монументальной живописи. Письменность, в значительной мере рассчитанная для чтения вслух во время монастырских трапез (жития святых), для произнесения в храмах (проповеди, жития), для импозантного окружения княжеского быта, отвечает тем же потребностям, что архитектура и живопись, развивает общий с нею монументальный стиль в изображении человека. Впрочем, соотношения литературы с другими искусствами требуют внимательного изучения. В данной работе они только намечаются.

Главы настоящей работы не следуют хронологии историко-литературного процесса. Книги не представляют собой истории изображения человека, хотя и должны давать материалы для этой истории, поднимая некоторые общие вопросы, связанные с изменением формы изображения человека.

Удобнее всего, оказалось, начать работу с перелома в изображении человека, с кризиса средневекового способа изображения человека, наступившего в начале XVII в., и вернуться к эпохе классического расцвета средневекового монументального стиля в изображении человека — к XI—XIII вв. Затем в работе следуют главы, описывающие отдельные стили и затрагивающие отдельные проблемы изображения человека.

Разнородность материала отчасти определила собой разнородность глав. Одни из глав посвящены крупным стилистическим системам, внутренне законченным и отразившимся во многих произведениях (таков стиль монументального историзма или эмоционально-экспрессивный). Другие главы касаются лишь элементов слабо проявившихся стилей (стиля эпического, стиля «психологической умиротворенности»). Естественно, что главы резко различаются по своему наполнению фактическим материалом.

Многочисленные ссылки на летописи и общеизвестные произведения, содержащиеся в книге «Человек в литературе Древней Руси» (1970), в данном издании опускаются.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НАЧАЛА XVII в.

В русской истории — в том виде, как она писалась дворянскими и буржуазными историками XIX в., — есть одно странное и вызывающее недоумение обстоятельство.

Сильные характеры и яркие характеристики этих сильных характеров возникают в изложении ее только с XVI в.

Это особенно ясно уже у Карамзина. Карамзин ставил себе одной из главных задач раскрыть читателю «характер наших древних героев». И при этом он признавался сам: «До сих пор (т. е. до XVI в.) я только хитрил и мудрил, выпутываясь из трудностей. Вижу за собою песчаную степь африканскую» *{{Погодин М. Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Т. II. М., 1866. С. 87 (письмо из Парижа 1790 г.)}}. Первым характером, на котором прерывалась эта «степь африканская» для Карамзина, был характер Грозного. В письме к А. И. Тургеневу он сообщал: «Оканчиваю Василья Ивановича и мысленно уже смотрю на Грозного, какой славный характер для исторической живописи! Жаль, если выдам историю без сего любопытного царствования! Тогда она будет, как павлин без хвоста» *{{Там же. С. 119}}.

Казалось бы, Иван Грозный — первый сильный характер в изложении русской истории. За ним следует ряд других: Борис, Самозванец, Гермоген...

Ту же мысль — об отсутствии до Грозного ярких характеров в повествовательных источниках по русской истории — находим мы и у В. О. Ключевского: «Исторические памятники XIV и XV вв. не дают нам возможности живо воспроизвести облик каждого из этих князей. Московские великие князья являются в этих памятниках довольно бледными фигурами, преемственно сменявшимися на великокняжеском столе под именами Ивана, Семена, другого Ивана, Димитрия, Василия, другого Василия. Всмотревшись в них, легко заметить, что перед нами проходят не своеобразные личности, а однообразные повторения одного и того же фамильного типа. Все московские князья до Ивана III, как две капли воды, похожи друг на друга, так что наблюдатель иногда затрудняется решить, кто из них Иван и кто Василий» *{{Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. II. М.; Пг., 1923. С. 58—59}}.

И у Ключевского, как и у Карамзина, яркие характеристики «древних героев» русской истории начинаются только с Грозного.

Вспомним, что и у других историков, и в исторической беллетристике, и в исторической драматургии, и в исторической живописи главные характеры, привлекавшие наибольшее внимание ученых, поэтов, драматургов, беллетристов, художников, — это Грозный, Борис, Самозванец, Шуйский, Гермоген и т. д. Чем объяснить такое странное положение? Неужели и в самом деле сложные и сильные характеры появляются в русской истории только с половины XVI в.?

Как это было видно из приведенных слов Ключевского и как будет ясно из дальнейшего, многое в этом положении зависело от самих исторических источников. Это особенно ясно у Карамзина, который ставил себе главной задачей художественный пересказ древних источников. Однако и в других случаях, когда мы имеем дело с тем же «художественным» воссозданием исторической действительности (у Соловьева, у Ключевского), мы видим то же следование источникам, их характеристикам. Образы русских исторических деятелей второй половины XVI — начала XVII в. были подсказаны этими источниками главным образом «художественно». Поразительные по своеобразию характеристики, созданные в повествовательной литературе начала XVII в., воздействовали на всю историческую литературу последующего времени. Пересматривались факты, но не пересматривались характеристики. Критически взвешивались все сведения частного характера, но в обрисовке действующих лиц истории ученые и писатели нового времени долго оставались в плену у художественных образов, созданных авторами начала XVII в.

Начало XVII в. было временем, когда человеческий характер был впервые открыт для исторических писателей, предстал перед ними как нечто сложное и противоречивое*{{Мысль об открытии человеческого характера в литературе начала XVII в. была впервые высказана О. А. Державиной в статье «Анализ образов повести XVII в. о царевиче Димитрии Угличском». Приведу полностью высказывание О. А. Державиной. Говоря о размышлениях дьяка Ивана Тимофеева по поводу характера Бориса Годунова, О. А. Державина пишет: «Такое размышление над характером человека (мы встречаем его в зачаточном виде и у других писателей начала XVII в.) — большая новость в древней русской литературе, где личность обычно была выразительницей божественной воли или сосудом дьявольским. Правда, у писателей XVII в., рядом с этой новой чертой, почти всюду мы читаем и ссылку на сатану, врага рода человеческого, который влагает злые мысли в голову Бориса,— так, новые черты сосуществуют рядом со старым традиционным, средневековым объяснением. Но все же появление этих элементов подлинной характеристики очень знаменательно. Оно указывает на растущий интерес к человеку как личности, к его индивидуальным, отличающим его от других людей, особенностям. В сложном образе Годунова древнерусский писатель впервые столкнулся с нелегкой задачей — дать характеристику живого человека, в котором перемешаны и хорошие и дурные качества, которого, как выдающуюся личность с ярко выраженной индивидуальностью, нельзя уложить в привычную схему. И надо сказать, что лучшие из писателей XVII в. справились со своей задачей неплохо. Мешало делу предвзятое мнение, с которым все они вольно или невольно подходили к личности Годунова, и та дидактическая цель, какую они себе ставили» (Учен, записки МГПИ. Т. VII. Каф. русск. лит.: вып. I. М., 1946. С. 30).}}. До XVII в. проблема характера вообще не стояла в

повествовательной литературе. Литература Древней Руси была внимательна к отдельным психологическим состояниям. Как мы увидим в дальнейшем, эта внимательность в XIV и последующих веках бывала иногда даже чрезмерной. Психологические состояния, отдельные человеческие чувства, страсти рассматривались со столь близкого расстояния, что они заслоняли собой самого человека, казались огромными, преувеличенными и не связанными друг с другом. Жития, хронограф, религиозно-дидактическая литература описывали душевные переломы, учили о своеобразной «лестнице страстей», о саморазвитии чувств и т. д. Этот интерес к человеческой психологии диктовался теми особыми целями, которые ставила перед собой проповедническая и житийная литература. Громадный опыт изучения человеческой психологии не применялся к светским героям русской истории.

Жанровые разграничения в древнерусской литературе, как это мы увидим позднее, были настолько велики, что опыт одного жанра не скоро мог быть перенесен в другой. То, что казалось уместным при анализе психологии рядового грешника, рядового человека, служившего объектом церковной проповеди, или при анализе психологии святого, не сразу могло быть перенесено на лицо вполне светское — на русского князя, русского боярина, военачальника.

Вот почему возможность углубиться в психологию исторического деятеля, анализировать не отвлеченный объект дидактических размышлений, и не идеального святого, и не одно какое-либо человеческое чувство, психологическое состояние и т. д., а конкретного современника явилась целым открытием в литературе. И это открытие настолько поразило воображение исторических писателей, что они в основном устремили свое внимание именно сюда, на сложность человеческой личности, поставили ее в центр своих сочинений и свое отношение к историческим характерам сделали главным объектом своего писательства. Характеристики, данные ими своим современникам, и создали впечатление у историков XIX в., что характеры в русской истории появляются только с Грозного.

Уже в XVI в. постепенно формируется новый тип исторических произведений и новое отношение к самому историческому материалу. Старые летописные принципы работы — составление сводов, исторических компиляций с сохранением в их составе предшествующих исторических сочинений как своего рода документального материала — в XVI в. в значительной мере поколеблены. Авторы исторических сочинений XVI в. стремятся к проведению в основном двух новых принципов: *единства точки зрения* на исторические события и *единства темы* исторических сочинений.

Требование *единства точки зрения* на весь описываемый исторический процесс сказывается прежде всего в отношении авторов к материалу, послужившему источником их работы. Летописцы предшествующих XI—XV вв. подвергали

тексты используемых ими летописей весьма скупой и осторожной переработке. Они пытались *сохранить* тексты своих источников. Поэтому в летописи не было единой авторской точки зрения, а выражались взгляды многих авторов, более или менее поверхностно редактировавшиеся последним из летописцев, объединявшим летописные тексты своих предшественников. В летописи до XVI в. господствует многоголосость. Историки же XVI в., будь то автор «Степенной книги» или автор «Истории о Казанском царстве», усиленно перерабатывают используемый ими материал, стремясь к единству всего повествования: идейному и даже стилистическому. Они стремятся к строгому и постоянному подчинению всего исторического повествования единой авторской точке зрения. Политическая точка зрения авторов исторических произведений никогда прежде не выступала с такою отчетливостью, никогда прежде не была проведена с таким упорством во всем изложении. Авторы исторических произведений XVI в. проявили необыкновенное трудолюбие в преодолении всяческих трудностей на этом пути, в том числе и стилистических (вспомним стилистическую отделку «Степенной книги», «Истории о Казанском царстве» и др.). Появляется последовательно проведенная единая точка зрения автора, развивается индивидуальный авторский стиль — гораздо резче выраженный, чем раньше.

Требование *единства темы* привело к образованию нового типа исторического повествования: сочинений, посвященных ограниченному историческому периоду или одному историческому лицу. Предшествующие летописи, как правило, начинались «от сотворения мира» либо от начала Русской земли. Даже узкоместные летописи открывались обычно с сокращенного изложения событий, описанных в «Повести временных лет», или с кратких выдержек из хронографов. Этот летописный тип изложения сохраняется и в XVI в. (Никоновская летопись, Лицевой свод), но рядом с ним вырастает и новая форма исторического повествования: «Летописец начала царства царя и великого князя Ивана Васильевича», посвященный *только* Грозному; «История о великом князе московском Иване Васильевиче», также посвященная *только* Грозному; «История о Казанском царстве», повествующая только о Казани, и др. Во всех этих произведениях единство темы облегчало пронизывание всего повествования единством точки зрения, и, напротив, единая точка зрения приводила к сужению исторического повествования до одной темы: биографии монарха, описания истории одного города, княжества или до обзора исторических событий ограниченного периода.

Но, кроме этих двух взаимосвязанных новшеств исторического повествования XVI в. — единства точки зрения на исторические события и единства темы исторического повествования, — уже XVI век дает себя знать и в пробуждении интереса к исторической личности. Именно историческая личность становится в центр повествования «Летописца начала царства», «Истории о великом князе

московском», «Степенной книги». В Никоновском летописном своде этот интерес к исторической личности проявляется в риторическом развитии характеристик (особенно некрологических), в снабжении упоминаний об исторических лицах генеалогическими справками, в подробных мотивировках действий тех или иных исторических лиц.

Необходимо отметить, однако, что на первых порах речь может идти только в развитии *интереса* к историческим личностям, к повышению их *веса* в *историческом повествовании*, но не о появлении *нового* отношения к этим личностям, не о новом понимании их характеров. Это достаточно отчетливо видно хотя бы на примере «Степенной книги». «Степенная книга» служит ярким образцом интереса к личности русских исторических деятелей. Вся русская история сводится в ней к биографиям великих князей и митрополитов, к их характеристикам. Но в каждой из этих биографий и характеристик нет еще пока ничего качественно нового. Весь арсенал средств для характеристик заимствован в «Степенной книге», как это неоднократно отмечалось уже, из житийной литературы или реже из «Хронографа». «Степенная книга» была явлением, параллельным макариевским «Четым минеям», и не случайно, что обе эти «энциклопедии» XVI в. вышли из одного и того же кружка книжников. Но житийная похвала не была еще характеристикой в полном смысле этого слова: «Житие — не биография, — говорит В. О. Ключевский, — а назидательный панегирик в рамках биографии, как и образ святого в житии — не портрет, а икона» *{{Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. II. С. 314—315. См. подробнее ниже, гл. 5.}}.

Следовательно, XVI век отмечен ростом интереса к историческим личностям, но этот рост — пока лишь количественный; качественно интерес этот остается все тем же. Новое понимание человеческого характера начинает слагаться лишь в произведениях XVII в., посвященных «Смуте»*{{Здесь и ниже пользуюсь выражением «Смута» постольку, поскольку оно принадлежит самим писателям начала XVII в., так именно определявшим эпоху, послужившую предметом их исследования.}}. Они-то и составят главный предмет нашего дальнейшего рассмотрения.

Исторические сочинения первой половины XVII в., посвященные «Смуте», резко отделяются от предшествующих летописей рядом особенностей и в первую очередь повышенным интересом к человеческому характеру и новым к нему отношением. Характеристики составляют отныне одну из главных целей исторического повествования, они не только увеличиваются количественно, но и изменяются качественно. По сути дела «Временник» дьяка Ивана Тимофеева представляет собою собрание характеристик деятелей «Смуты» и событий «Смуты». Вследствие этого автор не стремится к фактической полноте и

последовательному хронологическому изложению событий. Тимофеев не столько описывает факты, сколько их обсуждает. Его «Временник» не отличается в том, что касается событий после правления Шуйского, последовательной связью изложения: это очерки и характеристики, в особенности последние.

Так же точно и «Словеса дней и царей и святителей московских» Ивана Хворостинина состоят в основном из характеристик деятелей «Смуты», начиная от Бориса Годунова. Во вступлении к своему труду Хворостинин выясняет цели своего труда: он желает описать «пастырей наших детели», подвиги «великодушных муж, и бескровных мучеников, и победоносцев».

То же самое может быть сказано и о «Повести» кн. И. М. Катыреваостовского, в конце которой помещено даже особое «Написание вкратце о царех московских, о образех их, и о возрасте, и о нравех».

В известной мере тем же стремлением к обсуждению характера исторических личностей отмечено и «Сказание» Авраамия Палицына, и «Иное сказание», и «Повесть» С. Шаховского, и мн. др.

Этим интересом к интерпретации событий, а не к их фиксации, и в особенности к характеристикам участников этих событий, отличается вся литература о «Смутном времени». Однако с наибольшей четкостью эта новая черта исторического сознания сказывается в русских статьях «Хронографа» редакции 1617 г. (его обычно называют «Хронографом» второй редакции). Литературные достоинства второй редакции «Хронографа» и значение ее в развитии исторического знания на Руси до сих пор еще остаются недостаточно оцененными.

Самый состав «Хронографа» второй редакции обнаруживает в его авторе человека с незаурядной широтой исторических интересов. Предшествующая всемирная хронография в пределах от XI и до XVII в. в гораздо большей степени, чем русское летописание, была подчинена религиозным задачам. Всемирная история трактовалась по преимуществу как история церкви, как история православия в борьбе с ересями. Вторая редакция «Хронографа» — первый и крупный шаг на пути секуляризации русской хронографии. Это отчетливо выступает в тех дополнениях, которыми распространил автор второй редакции основное содержание «Хронографа». Здесь и новые статьи из Еллинского летописца (преимущественно выдержки из «Хроники Иоанна Малалы», касающиеся античной истории), здесь и сочинения *Ивана Пересветова*, и дополнения из католических хроник *Мартина Вельского* и *Конрада Ликостена*. Из этих последних выписаны статьи географического содержания (например, об открытии Америки), статьи по античной мифологии или общие статьи о магометанстве, по истории пап, по истории западноевропейских стран, по истории Польши. Все это не имело ни малейшего отношения к истории православия и даже противоречило ей *{{См. об этом: *Творогов О. В.* К истории

жанра Хронографа, // ТОДРЛ. Т. XXVII. 1972. С. 220—226.}}. Не меньший интерес имеют и вновь включенные статьи, посвященные описанию наружности богородицы (из слова Епифания Кипрского «О житии пресвятыя владычица наша Богородице») и наружности Христа («Описание же божественныя Христовы плоти и совершеннаго возраста его»). В них сказывается интерес к реальному портрету.

Благодаря всем этим дополнениям, «Хронограф» второй редакции отличается значительно более светским характером, чем «Хронограф» редакции 1512 г., к которому он восходит. Однако наиболее отчетливо этот светский характер второй редакции «Хронографа» обнаруживается в его подробном повествовании о событиях «Смуты».

Как уже давно было отмечено *{{Попов А. Обзор хронографов русской редакции. Вып. 2. М., 1869. С 117 и след.}}, рассказ «Хронографа» 1617 г. о событиях русской истории XVI — начала XVII в. представляет собою единое и стройное произведение. Это ощущается не только в стилистическом и идейном единстве всего повествования, но прямо подчеркивается автором постоянными перекрестными ссылками: «о нем же впереди речено будет в Цареградском взятии»*{{Здесь и ниже цитирую по кн.: Попов А. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции М., 1869.}}, «о нем же впереди речено будет», «о нем же писах в царстве блаженныя памяти Феодора Ивановича», «о нем же писах и прежде» и т. п.

Важно при этом отметить, что и само это произведение, как и вся композиция второй редакции «Хронографа», идет по пути той же секуляризации исторической литературы. В нем нет ссылок на священное писание, нет религиозного объяснения событий. Автор не приписывает «Смуту» наказанию божию за грехи всех русских людей, как это еще делают некоторые другие сочинители исторических произведений первой половины XVII в. Этот светский дух пронизывает собою и всю систему характеристик деятелей русской истории. Перед нами в «Хронографе» второй редакции действительно «система» характеристик: теоретически изложенная в кратких, но чрезвычайно значительных сентенциях и практически примененная в изображении действующих лиц «Смуты». Эта «система» противостоит средневековой, она подвергает сомнению основные принципы агиографического стиля. В ней нет резкого противопоставления добрых и злых, грешных и безгрешных, нет строгого осуждения грешников, нет «абсолютизации» человека, столь свойственной идеалистической системе мировоззрения средневековья.

В предшествующее время человек, особенно в житийной литературе, выступает по-преимуществу либо совершенно добрым, либо совершенно злым. Исследователь творчества Пахомия Серба В. Яблонский пишет, например: «Подвижники родятся у Пахомия такими же святыми, какими и умирают. Эта

несообразность с законом естественного развития всякой человеческой жизни не препятствует трудам Пахомия быть поучительными панегириками: в жизни подвижников мы не находим ни единого темного пятна от раннего детства до блаженной кончины в старости глубокой...» *{{Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908. С. 234.}} Правда, в литературе исторической эта идеализация и абсолютизирование нарушались сплошь и рядом, но эти нарушения были бессознательными, они не входили в художественный замысел автора, они происходили под влиянием воздействия самой действительности, дававшей материал для изображения человека, или под влиянием тех литературных образцов, которые писателю служили. Противоречивые черты могут быть замечены в изображении Дракулы в «Повести о Мутьянском воеводе Дракуле» (он справедлив и одновременно извращенно жесток), в изображении отдельных летописных героев и т. д. В «Повести о Дракуле» — последний «дьявол», но поскольку и в богословских представлениях того времени на дьявола возлагается обязанность возмездия за грехи людей, он одновременно и справедлив: наказывает преступников тем, чем они провинились. Однако противоречивость характера исторического деятеля никогда еще не отмечалась в письменности особо. Она не осознавалась, не декларировалась авторами, хотя невольно уже и изображалась. Никогда исторические писатели сознательно не ставили себе целью описать эту противоречивость. Она слагалась как бы стихийно, слагалась в сознании читателя, а не в намерениях и тем более не в декларациях авторов.

Впервые исторические писатели открыто заговорили о противоречивости человеческого характера только в начале XVII в. Особенно ярко это сказалось в «Хронографе» второй редакции. Человеческий характер объявляется автором второй редакции «Хронографа» сотканным из противоречий, сложным, в известной мере «относительным», соотнесенным со средой, условиями жизни, особенностями биографического порядка. «Не бывает же убо никто от земнородных безпорочен в житии своем», — объявляет автор «Хронографа». «Но убо да никто же похвалится чист быти от сети неприязньственаго злокозньствия врага», — повторяет он. «Во всех земнородных ум человек погрешителен есть, и от добраго нрава злыми совратен», иначе говоря, каждый человек в той или иной степени «совращен» от «добраго нрава», данного ему при рождении. Нет, следовательно, во-первых, людей только злых или только добродетельных, и, во-вторых, человеческий характер формируется жизнью.

Живой пример такого «совращения» доброго нрава на злой — Иван Грозный. Первоначально Грозный — образец доброго, мудрого и мужественного царя: «Он же убо имый разум благообычен, и бысть зело благоумен, еще же и во бранех на супротивныя искусен, велик бе в мужестве, и умеа на рати копием потрясати, воиничен бо бе и ратник непобедим, храбросерд же и хитр конник; той убо

варварския страны аки молния борзо обтече, и вся окрестныя устраши, и прегордыя враги покори. Бысть же и во словесной премудрости ритор, естествословен, и смышлением быстроумен, доброзрачен же и благосерд в воинстве, еще же и житие благочестиво имый, и ревностью по бозе присно препоясая...» Но стоило умереть Анастасии Романовой, поддерживавшей в Грозном его «добрый» от природы нрав, как характер его резко меняется — от старого не остается и следа. Перед нами другой человек, с диаметрально противоположным характером: «Блаженная же и предобрая супруга его не во многих летех ко господу отиде, и потом аки чюжая буря велия припаде к тишине благосердия его, и не вем, како превратися многомудренный его ум на нрав яр, и нача сокрушати от сродства своего многих, такоже и от велмож синклитства своего; во истину бо сбысться еже в притчах реченное: яко парение похоти пременяет ум незлобив. Еще же и крамолу междоусобную возлюби, и во едином граде едины люди на другия поусти, и прочая опричиненныя нарече, другия же собственны себе учини, земщиною нарече. И сицевых ради крамолств сына своего большого царевича Ивана, мудрым смыслом и благодатию сияюща, аки незрелый грозд дебелим воздухом отрясе, и от ветви жития отторгну, о нем же неции глаголаху, як от отца своего ярости прияти ему болезнь, от болезни же и смерть...»

Если в этой характеристике Грозного автор второй редакции «Хронографа» еще зависит от Курбского и, следуя за этим последним, распределяет добродетели и злодеяния Грозного во времени, относя первые к первой половине царствования, а вторые ко второй, то во всех последующих характеристиках автор второй редакции «Хронографа» уже не прибегает к такому механическому разделению свойств характера во времени. Он совмещает их одновременно в одном и том же человеке, впервые в истории русской исторической мысли сознательно создавая жизненно-противоречивые характеристики исторических лиц, создавая образы, полные «шекспировских» противоречий, драматизируя историю душевной борьбой, внося в них коллизии, борьбу и творя характеры, которые впоследствии действительно привлекли внимание драматургов.

Сознательной противоречивостью исполнена характеристика Бориса Годунова; противоположные качества его натуры как бы нарочно сопоставлены, сближены в одной и той же фразе с тем, чтобы подчеркнуть противоречие: Борис «аще и зело прорассудительное к народом мудроправльство показа, но обаче убо и царстей чести зависть излия». Подробная характеристика Бориса, с которой начинается повествование о его царствовании во второй редакции «Хронографа», вся построена на этом совмещении положительных и отрицательных качеств его характера: «Сей убо государь и великий князь Борис Федоровичь Годунов в свое царство в Руском государстве градов и монастырей и прочих достохвалных вещей много устроив, ко мздоиманию же зело бысть ненавистен, разбойства и татьбы и

всякого корчемства много покусився еже бы во свое царство таковое не богоугодное дело искоренити, но не возможе отнюд. Во бранех же неискусен бысть: время бо тому не настояше, оруженосию же не зело изящен, а естеством светлодушен и нравом милостив, паче же рещи и нищелюбив, от него же мнози доброкапленья потоки приемльше и от любодаровитыя его длани в сытость напитавшися, всем бо не оскудно даяния простирашися не точию ближним своим и сыновом руским, но и странным далним и иноплеменным аки море даяния и озеро пития разливашися всюду, яко камения и древа и нивы вся дарми его упокоишася, и тако убо цветяся аки финик листвием добродетели. Аще бы не терние завистныя злобы цвет добродетели того помрачи, то мог бы убо всяко древним уподобитися царем, иже во всячественем благочестии цветущим. *Но убо да никто же похвалитя чист быти от сети неприязньственаго злокозньствия врага, понеже сей перстною плотию недуговаше, зело возлюби, и к себе вся приправливая, и аки ужем привлачаше».*

Из тех же противоречивых черт соткана и характеристика патриарха Гермогена. Признавая, что Гермоген был «словесен муж и хитроречив», составитель второй редакции «Хронографа» тут же добавляет: «но не сладкогласен», и дальше: «а нравом груб и бывающим в запрещенных косен к разрешениям, к злым же и благим не быстро распрозрителен, но ко лживым паче и лукавым прилежа и слуховерствователен бысть».

Соткана из противоположных качеств в «Хронографе» и характеристика Ивана Заруцкого: «Не храбр, но сердцем лют и нравом лукав». Достаточно сложна характеристика Козьмы Минина: «Аще и не искусен стремлением, но смел дерзновением» и т. д.

Вслед за автором второй редакции «Хронографа» эти противоречивость, контрастность человеческого характера подчеркивают и другие авторы исторических сочинений первой половины XVII в.

Прямолинейность прежних летописных характеристик по немногим рубрикам (либо законченный злодей, либо герой добродетели) исчезает в произведениях начала XVII в. Прямолинейность предшествующих характеристик отброшена — и с какою решительностью! Вслед за второй редакцией «Хронографа» наиболее резко сказывается новый тип характеристик во «Временнике» Ивана Тимофеева. Характеристика Грозного составлена Иваном Тимофеевым из риторической похвалы ему и самого страстного осуждения его «пламенного гнева». Все люди причастны греху: «...сиче и сему (то есть Грозному), осрамившюся грехом, ему же причастии вси». Тимофеев дает разностороннюю и очень сложную характеристику Борису Годунову и утверждает, что обязан говорить и о злых, и о добрых его делах: «И я же злоба о Борисе извещана бе, должно есть и благодеяний его к миру не утаити».

Тимофеев как бы считает себя обязанным писать о добродетелях Годунова, поскольку он пишет и о его «злотворных»: «Елика убо злотворная его подробну написати подщажомся, *сице* и добротворивая о нем исповедати не обленимся».

Двойственность, контрастное совмещение скверных и добрых качеств в характеристиках Тимофеев считает знаком их беспристрастности: «И да никто же мя о сих словеса уловит, иже о любославнем разделением: во овых того есмь уничижая, в прочих же яко похваляя». И в другом месте: «...егда злотворная одинако изречена бы, добрая же от инех сказуема, нами же умолкнута,— яве неправдование обнажилось бы списателево; а иже обоя вправду известуема без прилога, всяка уста заградятся», то есть никто не сможет возразить и упрекнуть автора в пристрастии, в односторонности, если он будет отмечать в человеке и злые, и добрые черты. Положительная же или отрицательная характеристика лишь обнажает «неправдование» писателя, его необъективность. Иван Тимофеев не может решить, *какая* из чаш весов перетянет после смерти Бориса: «В часе же смерти его никто же весть, что возодоле и кая страна мерила претягну дел его: благая ли, злая». Так же, как и автор второй редакции «Хронографа», Иван Тимофеев не рассматривает злое и доброе начала в характере человека как нечто извечное и неизменное. Впервые в русской литературе писатели начала XVII в. стремятся выяснить причины появления и роста в характере исторического лица тех или иных качеств, рассматривают влияние одного человека на другого. Автор второй редакции «Хронографа» отмечает доброе влияние Анастасии Романовой на Грозного, с исчезновением этого влияния, после смерти Анастасии, меняется характер Грозного. Иван Тимофеев как один из факторов добродетели в характере Бориса отмечает доброе влияние на него со стороны царя Федора Иоанновича: «Но вем вещи силу сказати, откуда се ему доброе прибысть: от естества ли, ли от произволения, ли за славу мирскую... Мню бо, не мал прилог и от самодержавного вправду Феодора многу благу ему навькнути, от младых бо ногот придержася пят его часто».

Впервые, следовательно, в русской литературе применительно к историческим деятелям был поднят вопрос о факторах, вызывающих появление тех или иных черт в человеческом характере. Вневременная и абсолютная сущность человеческого характера, какой она представлялась в средневековье, поколеблена. Автора уже не смущает изменчивость характеров, как не смущают и контрасты в них.

Иван Тимофеев различает в исторических деятелях следующие слагаемые их характера наряду с «естеством»: «произволение», то есть свободный выбор человека, «за славу мирскую», то есть тщеславие — оглядку на людское мнение, и, наконец, непосредственное влияние других людей — в данном случае царя Федора. Перемена этих слагаемых вызывает изменения в человеческом характере. Так же, как у автора второй редакции «Хронографа» Грозный, у Ивана Тимофеева

Борис Годунов меняет свой характер под влиянием изменения внешней обстановки. Эта перемена картинно изображена Иваном Тимофеевым: «Сице и Борис, егда в равночестных честен бе и по цари вся добре управляя люди, тогда по всему благ являся, во ответех убо обреташеся сладок, кроток, тих, податлив же, и любим бываше всем за обиды и неправды всякия от земля изытелство, яко едину ему такову по цари праведну тогда мняху вси во всецарствии обрестися. Сего, такового правосудства ради, и к церковию помазанию вси людие земля о нем усладившеся предкнущася: в получении жь толика преестественна высотой сана и несвойственна ему такова по всему чина, егда паче естества си совершенно одесе преславнаго царствия превсесветлаго благолепия порфирию, тогда мирови о мнящихся ими благих солган бысть надежду, еже о нем чаянием упования лучшаго, к нему купно и душевне верую. По получении же того величеством абия претворся и нестерпим всяко, всем жесток и тяжек обрется; о людех варив благотворением малем и прельсти державу свою».

Сложная и контрастная характеристика Бориса обошла всех писателей, писавших о «Смуте» после 1617г. Она сказалаь не только во «Временнике» Ивана Тимофеева, но и в «Словесех дней и царей и святителей московских» Ивана Хворостинина. У него мы видим то же совмещение в образе Бориса противоречивых качеств: «Аще бо и лукав сый нравом и властолюбив, но зело и боголюбив; церкви многи возгради и красоту градскую велелепием исполни; лихоимцы украти, самолюбных погубив, областей странным страшен показася, и в мудрость жития мира сего, яко добрый гигант, облечеса и приим славу и честь от царей». А затем без всякого перехода: «И озлоби люди своя, и востави сына на отца и отца на сына, и сотвори вражду в домех их, и ненавидение и леть в рабех сотвори, и возведе работных на свободных, и уничижи господа на начальствующих, и соблазни мир и введе ненависть, и востави рабов на господей своих, и власти сильных отъят, и погуби благородных много, иже нелепо есть днесь простерта слово, да не постигнет нас время, повести деюще».

Контрастная характеристика Бориса предложена читателям и в «Повести» И. М. Катареваостовского: «Бысть же той Борис образом своим и дела множество людей превозшед; ни кто бе ему от царских синклит подобен во благолепие лица его и в разсуждение ума его; милостив и благочестив, паче же во многом разсуждении доволен, и велеречив зело, и в царствующем граде многое дивное о себе творяше во дни власти своя. Но токмо едино неисправление имяше перед богом и всеми людми: во уши его ложное приношаху; радостно тово послушати желаше и оболганных людей без рассуждения напрасно мучителем предаваше. И властолюбив велми бываше, и начальников всего Росийского государства и воевод, вкупе же и всех людей московского народу, а подручны себе учини, якоже и самому царю во всем послушну ему быти и повеленное им творити».

Остались чужды этой характеристике Бориса лишь «Иное сказание», хотя и испытавшее влияние второй редакции «Хронографа», но в своей начальной части более всего зависящее от «Повести, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов», и «Сказание» Авраамия Палицына в основной своей редакции, составленное еще до 1617 г.

Проблема человеческого характера встала, таким образом, перед историческими писателями первой половины XVII в. во всей ее сложности, какая только могла быть доступна в эту эпоху. Постановка этой проблемы повлекла за собой пересмотр многих основ средневековой оценки исторических явлений, средневековых исторических воззрений в целом. Самое зло и добро в применении к человеческому характеру оказались относительными. Эту мысль прямо декларирует автор второй редакции «Хронографа», поясняя, что от зла может произойти добро, а от добра зло: «Бывает бо по случаю и пельнная лютость врачевания ради недуг в достохвалных словесех приобношается, тако же и от сеговыя злобы произыде доброта».

Замечательно, что характеры исторических лиц показаны в произведениях о «Смуте» не изолированно. Они раскрываются в связи со слухами о них, в связи с народной молвой. В летописи не встречается передачи разных точек зрения на события, не согласных с авторской, характеристик неавторских. Между тем авторы исторических произведений о «Смуте» постоянно ссылаются на различные слухи, разговоры, толки, отчетливо осознавая значение «общественного мнения».

Автор второй редакции «Хронографа» ссылается на разговоры о ссылке Нагих в Углич, об убийстве Борисом царевича Дмитрия, о поставлении Филарета Никитича и т. д.

Характеры исторических лиц показаны на фоне народных толков о них. Вот как характеризуется, например, Самозванец: «...*глаголаша же о нем мнози, яко по всему уподобитися ему нравом и делом скверному законопреступнику нечестивому мучителю царю Иулиану*». Передается и мнение народа о сыне Бориса — Федоре Борисовиче: «...о нем же мнози от народа тайно в сердцах своих възрыдаша за непорочное его житие».

Автор второй редакции «Хронографа» не стесняется приводить мнения, резко расходящиеся с его собственными. Он собирает все «за» и «против», подвергая их строгому разбору. Так, например, в Хронографе полностью переданы слова сторонников Тушинского вора о Василии Шуйском, которого автор второй редакции «Хронографа», в общем, идеализирует. Эти «крамольницы» и «мятежницы» так отзывались о Шуйском: «...а ныне его ради кровь проливается многая, потому что он человек *глуп и нечестив, пияница и блудник и всячествованием неистовей, царствования недостоин*». В противовес этому мнению приводится и другое: «Сия же слышавше и мнози от народа рекоша к ним сице: „государь наш царь и великий князь Василей Ивановичь сел на Московское государство не

сильно, выбрали его быти царем большие бояре и вы, дворяне, и все служилые люди, а пиянства и всякого неистовства мы в нем не ведаем; а коли бы таковому совету быти, ино бы тут были большие бояре да и всяких чинов люди"».

То же восприятие характера исторического лица через народную молву, слухи, иногда сплетни опять-таки встречается и во «Временнике» Ивана Тимофеева, и в «Словесех дней» Ивана Хворостинина.

У Тимофеева окружена народной молвой смерть Грозного: «Глаголаху же нецьи, яко прежде времени той, яростнаго ради зельства, от своих раб подъя угашение своя жизни, яко же и чадом его по нем они сотвориша тожде. Смерти же его во странах языческих, яко о празднице светле, много сотворися радость, и весело восплескаша руками».

У Хворостинина в связи с народными толками дана характеристика Гермогена: «...яко же слышахом, етери глаголюще, яко соблазн и смущение патриарх той сотворил есть и возведе люди своя братися на враги, владуща нами...»

Итак, характеры исторических героев не неизменны, они могут изменяться под влиянием других людей или с переменой обстоятельств. В них могут совмещаться и дурные, и хорошие качества. Человек по природе своей ни абсолютно добр, ни абсолютно зол. Беспорочных людей нет. Противоречивость, контрастность авторских характеристик исторических лиц служат как бы удостоверением объективности их изображения, так как только таким и может быть человек в представлениях первой половины XVII в. Характер человека преломляется в толках о нем. Историческое лицо оценивается в исторической перспективе, в его «социальной функции».

Это новое представление о человеческом характере сказывается во всех деталях восприятия исторических лиц. Старые средневековые добродетели уже лишены своего положительного значения. Безусловные добродетели оказываются относительными. Добродетели, заложенные в характере исторических лиц, сыгравших отрицательную роль в русской истории, оказываются только вредными. О Дмитрие Самозванце автор второй редакции «Хронографа» говорит: «...ко книжному прочитанию борзозрителец, но не на благо». Внешность человека уже не соответствует, как раньше, его характеру. Иван Тимофеев так, например, описывает внешность своих современников, легкомысленно предавшихся Самозванцу: «Вместо разума токмо седину едину имуще и брадную власом долгость, юже являху людей и красахуся тою, яко мудрии». Всё большее и большее значение в характеристике исторических лиц приобретают их поведение, их действия. Это отчетливо видно в тех случаях, когда сравнение, образ, применяемый к человеку, имеет в виду его действия, но не его внутреннюю сущность, которая, как мы видели, в известной мере признавалась непознаваемой. Автор второй редакции «Хронографа» вряд ли считает патриарха Гермогена

похожим на птицу и тем не менее пишет, что его «аки птица в закlete гладом умориша».

Вследствие этой манеры применять к историческим лицам различные образные сравнения по их *функции, по их действию*, а не по их сущности, авторы прибегают к таким сравнениям людей, которые, казалось бы, совершенно не шли к ним, с точки зрения эстетической системы нового времени: историческое лицо может быть уподоблено реке, буре, молнии, горе, раю, ограде и т.д.; оно может быть, сравниваемо с различными дикими зверями, внешне мало похожими на человека. Автор второй редакции «Хронографа» сравнивает Бориса Годунова с «морем», с «езером»; Дмитрия Самозванца он называет «злодыхательной бурей». Тушинский вор — «злобесный и кроволакательный пес, или человекоядный зверь, иже лукавое око отверзе и злое рыкание испусти». Федор Иоаннович, говорит автор второй редакции «Хронографа», «*ограда бысть многих благ, яже водами божиими напояема, или рай одушевлен, иже храня благодатная садовия*». Его же он называет «*свеща страны Руския*».

Все эти несовместимые с нашим эстетическим сознанием сравнения объясняются тем, что человек подвергается характеристике по «функции», по своим «делам». Об этом прямо однажды и заявляет автор второй редакции «Хронографа», характеризуя Тушинского вора: «...се другое зло прииде, друтий зверь подобен первому явился *не образом, но делы*».

Внешне этот способ характеристики человека еще очень близок к средневековой системе, к системе «Хронографа» 1512 г.— самые образы старые, но функция их в значительной мере новая, поскольку новым оказывается самое *видение* человеческого характера, восприятие человеческой личности, ее оценка. И то, и другое, и третье оказываются бесконечно более сложными, чем в предшествующий период, и вместе с тем более реальными, более близкими действительности.

В чем же исторические корни новых воззрений на человеческую личность, нашедших себе место в литературных произведениях начала XVII в.?

Новое отношение к человеческому характеру отразило общее накопление общественного опыта и отход от теологической точки зрения на человека, начавшийся в XVI в. и усиленно развивавшийся в XVII в.

Период крестьянской войны и польско-шведской интервенции способствовал огромному накоплению опыта социальной борьбы во всех классах общества. Именно в это время вытесняется из политической практики, хотя еще и остается в сфере официальных деклараций, теологическая точка зрения на человеческую историю, на государственную власть и на самого человека.

Чтобы представить себе конкретно влияние нового социального опыта на литературу, обратимся к некоторым фактам. Мы видели выше, что обсуждению в

литературе подвергались в первую очередь характеры монархов. Это далеко не случайно. Здесь сказалась новая практика поставления на царство «всею землею». Если в XVI в. Грозный в своих посланиях к Курбскому отрицал право подданных судить о действиях своего государя, утверждал богоизбранность монаршей власти, а в посланиях к Стефану Баторию насмешливо отзывался о его поставлении по «многомятежному человеческому хотению», то вскоре после его смерти это положение резко изменилось: в 1598 г. состоялись первые выборы русского государя «всею землею». Теологическая точка зрения на происхождение царской власти и идея неподсудности монарха человеческому суду впервые возбудили очень серьезные сомнения.

Утвержденная грамота Бориса Годунова 1598 г. хотя внешне и опирается еще на идею божественного происхождения царской власти, но практически объясняет необходимость власти государя чисто «земскими» причинами. Государь необходим для благосостояния своих подданных, и об этом выразительным жестом заявил сам Годунов во время своего венчания на царство: он взял за ворот свою рубашку и потряс ею, обещая и эту последнюю в случае нужды разделить со всеми для *блага* своих подданных.

Предвыборная горячка, несомненно, разжигала споры о достоинствах того или иного претендента на престол. Характер будущего монарха подвергался обсуждению в боярской думе, на соборе, среди ратников, в толпе народа у стен Новодевичьего монастыря, где народ, подгоняемый приставами, «молил» Годунова на царство.

Уже упомянутая нами Грамота, утвержденная 1598 г., одним из доводов в пользу избрания Годунова на царство выдвигала личные черты его характера: его государственную мудрость, его добродетели и его заботу о «воинском чине».

Черты нового отношения к власти царя мы можем найти и в крестоцеловальной записи Василия Шуйского, и в грамотах патриарха Гермогена, и в июньском приговоре 1611 г., и в Грамоте, утвержденной 1613 г., и т. д.

Крестьянская война постепенно вытравливала из народного сознания старое отношение к монарху как к наследственному, богоизбранному и человеческому суду не подсудному главе государства. Человеческий суд совершился и над Годуновым, и над Василием Шуйским, и над многими самозванцами. Этот суд был сперва судом народного мнения, а затем и судом действия. Характеры монархов обсуждались людьми «юнными», «малыми», «простыми» не в меньшей, может быть, степени, чем в среде боярства и дворянства.

Вслед за монархами обсуждение личных достоинств коснулось и всех руководителей ратного и «земского» дела. Июньский приговор 1611 г. отчетливо отразил мысль о том, что начальниками должны быть люди способные, а не только бояре и княжата. История выдвинула тому конкретный образец — «говядаря» Кузьму Минина.

Черты человеческого характера стали, следовательно, предметами всеобщего обсуждения. Вопрос о них в отдельных случаях приобретал государственное значение. Вот почему и в литературе так часто начало упоминаться народное мнение.

Меньше всего в этом новом критерии для избрания «всенародным единством» монарха или военного руководителя было заинтересовано боярство. Поэтому-то характеру русских правителей относительно мало уделяют места боярские писатели начала XVII в.: Авраамий Палицын, Катыревостовский и некоторые другие. К ним, напротив, весьма внимательны писатели — обличители бояр: дьяк Тимофеев, автор второй редакции «Хронографа» и некоторые другие.

Итак, дело не в том, что сильные и сложные характеры в русской истории начинают якобы появляться только с XVI в., как думал Карамзин, а в том, что сложность человеческого характера становится предметом особого внимания писателей — современников начала XVII в. Сильные и сложные характеры были в русской истории всегда, но лишь с начала XVII в. перед историческими писателями встала особая задача их замечать и описывать. Эта задача была выдвинута перед литературой самой политической жизнью, и вместе с тем она ответила внутренним потребностям развития самой литературы. Еще многое в литературе XVII в. в приемах составления характеристик исторических лиц восходит к житийной литературе, к «Хронографу», но многое уже видится по-иному. Еще форма остается старой, но уже глаз воспринимает острее и наблюдательнее прежнего. Но самое замечательное в литературе начала XVII в. — это сознательность введения новых принципов характеристик исторических лиц. Авторы XVII в. не только по-новому описывают характер исторических лиц, но высказывают принципиальные суждения о том, каким он им представляется. Недалеко то время, когда и самые приемы изображения человеческого характера изменятся, улягутся в новую литературную систему.

Изменение в отношении авторов XVI—XVII вв. к человеческому характеру может быть изображено в такой последовательности: первоначально растет интерес к психологии исторических личностей, и рост этот отмечен чисто количественным увеличением числа и объема характеристик в произведениях XVI в.; затем авторы исторических произведений начала XVII в. научаются по-новому изображать характер исторических лиц, замечают в нем многое такое, что не было доступно их предшественникам, и одновременно начинают высказывать новые суждения о человеческих характерах, осознавая их сложность. Каждый новый этап в этом обнаружении характера непосредственно вызывался исторической действительностью.

Само собой разумеется, что русской литературе предстояло пройти очень длительный путь развития, прежде чем достигнуть в изображении человеческого характера той сложности, которая отличает русскую литературу XIX в. Путь

развития русской литературы в изображении человека так же сложен от начала XVII до XIX в., как и от XI до XVII в. Начало XVII в. являет нам только первые предвестники литературы нового времени.

Перелом начала XVII в. указывает, что в изображении человека не было застоя. Изображение человека претерпевает резкие изменения. Но этими изменениями полна вся древняя русская литература, начиная с XII в. Каждая эпоха, а иногда и каждый жанр в отдельности развивают свои стили в изображении человека.

ГЛАВА 2. СТИЛЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСТОРИЗМА XI—XIII вв.

Итак, начало XVII в. показало нам тот перелом, который произошел в изображении реальных исторических лиц под влиянием воздействия действительности. Чтобы понять сущность этого перелома и его значение в литературе, необходимо вернуться к начальным этапам развития русской литературы.

Первый вполне развитый стиль в изображении человека, стиль, сильнейшим образом сказавшийся в литературе XI—XIII вв., — это стиль монументального средневекового историзма, тесно связанный с феодальным устройством общества, с рыцарскими представлениями о чести, правах и долге феодала, о его патриотических обязанностях и т. д. Стиль этот развивается главным образом в летописях, в воинских повестях, в повестях о княжеских преступлениях, но пронизывает собой и другие жанры. Он более отчетлив в летописях, составлявшихся по указаниям князей, чем в летописях епископских, монастырских и городских, — в светских произведениях, чем в церковных. Характеристики людей, характеристики людских отношений и идейно-художественный строй летописи составляют неразрывное целое. Они подчиняются одним и тем же принципам феодального миропонимания, обусловлены классовой сущностью мировоззрения летописца.

В своем отношении к историческим событиям летопись прямолинейно официальна. Ритм истории в летописи — это ритм официальных событий. Связь между событиями также всегда официальна. История для летописца не имеет второго плана — скрытой экономической или даже просто психологической подоплеки. Князья поступают так, как они сами об этом объявляют через послов или на съездах. Если они и обманывают, то мотивы их обмана также на первом плане, за ними не кроется причин иного рода, чем те, о которых они сами заявляют или могли бы заявить. Летописец не заносит в свои записи событий частного характера, не интересуется жизнью людей, низко стоящих на лестнице феодальных отношений. Попасть в летописные записи — само по себе событие значительное. Летописец пишет только о лицах официальных, распорядившихся судьбой людей; при этом частная жизнь этих официальных людей летописца не интересует. Если он и пишет о рождении детей у князя, об их свадьбах и пирах, то

потому только, что все это — официальные события в жизни княжества, события «династического порядка».

Человек был в центре внимания искусства феодализма, но человек не сам по себе, а в качестве представителя определенной среды, определенной ступени в лестнице феодальных отношений. Каждое действующее лицо летописи изображается только как представитель определенной социальной категории. Князь оценивается по его «княжеским» качествам, монах — «монашеским», горожанин — как подданный или вассал. Личность князя подчиняет себе события, интерес к князю поглощает интерес к событиям народной жизни. Каждый человек представляет для летописца свою ступень в феодальной иерархии. Все общество состоит из «лестнично» расположенных над простым, трудовым народом различных групп феодалов. Все людские отношения подчинены этой иерархии вассальных связей. Этот иерархизм дает себя сильнейшим образом знать и в летописи, и в других литературных произведениях.

Принадлежность к определенной ступени феодальной лестницы ясно ощутима в характеристиках действующих лиц летописи. Для каждой ступени выработались свои нормы поведения, свой идеал и свой трафарет изображения. Индивидуальность человека оказывалась полностью подчиненной его положению в феодальном обществе, и изображение людей в русской летописи XI—XIII вв. в сильнейшей степени следовало тем идеалам, которые выработались в господствующей верхушке феодального общества.

Эти идеалы ясно определимы. Их несколько, и они очень четко обозначены социально. Идеальный образ князя — один, идеальный образ представителя церкви — другой. Слабо намечены идеалы боярства — «бояр думающих» и «дружины хоробрствующей». В основном два идеальных образа доминируют в жизни, а вслед за нею и в литературе: светский и церковный.

Это не идеализация человека, это идеализация его общественного положения — той ступени в иерархии феодального общества, на которой он стоит. Человек хорош по преимуществу тогда, когда он соответствует своему социальному положению или когда ему приписывается это соответствие (последнее — чаще).

Эти идеалы, выработавшиеся в жизни и игравшие в ней значительную роль, повлияли и на письменность. Умерших, а иногда и живых литература (в первую очередь летопись и жития святых) стремится изобразить в духе этих идеалов (если автор сочувствует изображаемому) или показать их несоответствие этим идеалам (если автор не сочувствует изображаемому). Этим обуславливается относительная бедность характеристик действующих лиц летописи и житий. Но этим же обуславливается и точное соответствие характеристик нуждам господствующего класса феодального общества.

Идеалы не всех ступеней иерархической лестницы равноправны. В светской области наиболее отчетливо определился княжеский идеал. Герои летописи — по

преимуществу князя, ибо их действия, как мы уже сказали, с точки зрения летописца, составляют суть исторического процесса. Вот почему княжеский идеал — наиболее разработанный светский идеал.

Характеристики духовенства в летописи — монахов, епископов, митрополитов, белого духовенства — и людей просто благочестивых целиком подчиняются идеалам церкви.

Особую группу составляют «святые». Внешне они не входят в систему феодальных отношений — светских и духовных — и не принадлежат крестьянству. Они как бы внесловны. Они вышли из жизни, но встали над ней — между земным и божественным. Трафареты в их характеристиках иные, они целиком зависят от общехристианской литературы — своей, местной и переводной. В святых подчеркиваются их странности, отрешенность от мира и его интересов.

Строгое соответствие изображения людей с иерархией феодального общества имело свои глубокие основания в самом строе феодального общества и в потребностях верхушки этого общества сохранить этот строй, удержать за собой господствующее положение. В связи с этим вырабатывается понятие феодальной чести. Над сложной иерархией политических отношений вырастает не менее сложная иерархия чести.

Уже в «Русской Правде» размер наказаний изменяется в зависимости от положения пострадавшего, от того, на какой ступени феодальной лестницы он находится, причем защищается прежде всего честь пострадавшего, его достоинство.

Согласно «Правде» Ярослава, различались побои в зависимости от того, чем они нанесены, причем за более опасные удары мечом и ранение пальца взыскивалось 3 гривны, а за удары менее опасными предметами (палкой, жердью, тыловой частью меча, ножнами меча) в четыре раза больше — 12 гривен. Это объясняется тем, что последние удары были более оскорбительными, так как выражали крайнее презрение к оскорбляемому.

Если обиженный попытается смыть нанесенное ему оскорбление и обнажит меч, то такого рода действие ненаказуемо. В «Пространной Правде» говорится: «Не терпя ли противу тому ударить мечемь, то вины ему в томь нетуть»*{{Пространная Правда, статья 26 (Правда Русская. Т. 2. М.; Л, 1947. С. 344—345).}}, «Аже ли кто вынет мечь, а не утнеть, то гривна кун»*{{Там же, статья 24 (Т. 2. С. 341). Ср в «Краткой Правде» статью 9 (Т. 2. С. 80—81).}}, «Аще ли ринеть мужь мужа, любо от себе, любо к себе, 3 гривне»*{{Краткая Правда, статья 10 (Т. 2. С. 82—86).}} и т. д. Классовое расслоение общества сказалось также и в церковном уставе Ярослава Владимировича. Здесь особо оговаривается оскорбление жен великих и меньших бояр, градских и сельских людей. Оскорбление словом каждой из этих категорий жен строго различается по налагаемой санкции. Характерно, что речь идет

именно об оскорблении словом. Следовательно, вырабатываются строгие представления о феодальной чести*{{Греков Б. Д. Крестьяне на Руси. М., 1946. С. 91—92.}}. В цифрах этих штрафов социальное расстояние между большим боярином и сельским человеком определяется отношением 1 к 14. Строже всего охранялась законом честь князя. За бесчестье князя, по «Русской Правде», полагалось обезглавление: «Князю великому за бесчестье главу снять». Смертная казнь полагалась и за восстание против князя. Князь Изяслав казнил организаторов восстания 1068 г. Князь Василько Ростиславич казнил в 1097 г. мужей князя Давида Святославича, по наущению которых он был ослеплен. Ипатьевская летопись под 1177 г. приводит следующее обращение князя Святослава Всеволодовича к князю Роману Ростиславичу: «Брате, я не ищю под тобою ничего же, но ряд наш так есть, оже ся князь извинить, то в волость, а мужь в голову». Таким образом, оскорбление чести феодала, как и измена ему, карались смертной казнью — так же точно и на Западе. При этом надо принять во внимание, что смертная казнь в раннефеодальном древнерусском государстве применялась исключительно редко.

Процесс образования сложной лестницы феодальных отношений закончился в основном к XII в.: великий князь, местные князья, бояре, боярские слуги. Междукняжеские отношения строятся к этому времени на основании развитого сюзеренитета — вассалитета.

Вот эта-то сложная иерархия феодальных отношений отчетливо дает себя знать в художественной литературе — в характеристиках действующих лиц летописи, житий, исторических повестей. Она налагает ясно ощутимый отпечаток на систему художественных обобщений. И это прежде всего сказывается в том, что для каждой ступени феодальной лестницы вырабатываются, как мы уже сказали, свой идеал, свои нормы поведения, в зависимости от которых и расценивается тот или иной представитель этой ступени. Сравнительно с общинно-патриархальной формацией феодализм предоставлял большие возможности для развития личности, но эти возможности открывались по преимуществу для представителей феодального класса. Согласно представлениям феодализма, история движется отдельными личностями из среды феодалов: князьями, боярами, духовенством, и это наложило свой отпечаток на образы людей в литературе. Вот почему и обобщение в литературе XI — XIII вв. основывается на отдельных конкретных исторических личностях. Литература — летопись или житие, все равно — в основе своих образов имеет только исторические личности. Вымышленно-обобщенных образов людей литература феодализма не знает. Вместе с тем каждое историческое лицо, как мы уже сказали, вводится в круг идеалов, располагающихся по ступеням феодальной лестницы.

Особое положение в этой «лестнице идеалов» занимал трудовой народ. Сельское население, городские ремесленники не входили в состав феодальной иерархии.

Они составляли только ту основу, над которой высилась феодальная лестница. Трудовой народ находился вне этой лестницы, а следовательно, и вне лестницы феодальных идеалов. Ф. Энгельс указывал: «Всё, что не входит в феодальную иерархию, так сказать, не существует; вся масса крестьян, народа, даже не упоминается в феодальном праве»*{{Архив Маркса и Энгельса. Т. X. [М.], 1948. С. 280.}}. Не упоминаются в литературных произведениях и отдельные представители крестьянства, трудового народа.

Весь феодальный класс, несмотря на свою сложную многоступенчатую структуру, составляющую основу его неоднородности, в отношении трудового населения выступает как сплоченное единое целое. В первую очередь это касается княжеского рода — особенно спаянной, несмотря на все свои внутренние раздоры, части феодального класса. Постоянные раздоры в среде князей не мешали их сплоченности по отношению ко всем не князьям, в том числе и к другим представителям класса феодалов.

Тесное соприкосновение феодальной литературы и действительности, феодальной литературы и политики нашло свое отражение в строгом подчинении изображения людей идеалам феодальной верхушки.

Литература феодального периода была теснейшим образом связана с жизнью — с нуждами и требованиями феодального общества. Как мы увидим в дальнейшем, именно жизнь, а не литература, не литературная традиция выработала те идеалы, которые и в действительности, и в литературе служили мерилami людей. В литературном изображении реальные люди либо подтягивались к этим идеалам, признавались соответствующими им, либо отвергались именно с точки зрения этих идеалов. Литература в основном знала только две краски — черную и белую; определение же того, какой краской писать то или иное действующее лицо, принадлежало реальной политической действительности и месту в ней самого автора. Противников своего лагеря летописец или автор исторической повести писал темной краской, сторонников — светлой. Летописец, автор, и себя подчинял этикету феодального общества, вводил себя в иерархию феодализма: свое служение феодалу он переносил в свою писательскую деятельность. Летописец того или иного князя, того или иного монастыря, епископа выражал в своих творениях верность сюзерену. В большей мере, чем какой бы то ни было автор других веков, он подчинял задачи своего труда задачам служения своему сюзерену, оценивал события и людей так, как это ему подсказывали его обязанности подданного — человека, стоящего на одной из низших ступеней феодальной лестницы и связанного ее принципами. Отсюда уже отмеченная нами официальность литературы.

Как в изображениях на мозаиках и фресках XI— XIII вв., князь в летописи всегда официален, всегда как бы обращен к зрителю, всегда представлен только в своих

наиболее значительных поступках. Его речи при переговорах и на съездах князей, перед дружиной или на вече всегда лаконичны, значительны и как бы геральдичны. Порой они звучат как призывы, обращают на себя внимание своею образностью, удачно найденными формулами, сжато отражающими всегда одну и всегда основную мысль.

Геральдичность и церемониальность не требуют пространного выражения. Они обращены во вне — к зрителю и читателю. Поступки, дела, действия, слова и жесты — основное в характеристиках князей. В летописи описываются эти действия и поступки, но не психологические причины, их вызвавшие.

Князья в летописи не знают душевной борьбы, душевных переживаний, того, что мы могли бы назвать «душевым развитием». Князья могут испытывать телесные муки, но не душевные терзания. На всем протяжении своей жизни, как она фиксируется в летописи, князь остается неизменным. Даже в тех случаях, когда летописец и говорит о душевных колебаниях князя, кажется, что он больше взвешивает все «за» и «против», чем испытывает нерешительность. В таких случаях сама несмелость предстает как черта политических убеждений, а не характера. Старчески слабый князь Вячеслав Владимирович выглядит в изображении летописца мудрым князем, отрешившимся от политики, хотя и продолжающим находиться на княжеском столе. Для летописца не существует «психологии возраста». Каждый князь увековечен в своем как бы идеальном, вневременном состоянии. О возрасте князя мы узнаем только тогда, когда возраст (как и болезнь) мешает его действиям. Если в летописи говорится о детстве князя, то летописец стремится и здесь изобразить его как бы в его сущности князя. Ребенок-князь начинает битву, бросая копьё (Игорь), или защищает мать с мечом в руках (Изяслав), или совершает обряд посажения на коня. С момента «посага» (обычно в восьмилетнем возрасте) летописец по большей части уже не упоминает о возрасте князя, оценивая его поступки как поступки князя вообще. О юности князя летописец вспоминает только тогда, когда юноша-князь умирает и окружающие оплакивают его безвременную кончину*{{Повесть временных лет. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 144: «Ростислава же искавши обретоша в реце; и вземше принесоша и Киеву, и плакася по немь мати его, и вси людье пожалиша си по немь повелику, уности его ради». Здесь, очевидно, имеется в виду *народный плач*, следовательно, и неофициальная летописная точка зрения.}}.

В характеристиках князей нет никаких оттенков и переходов, создающихся противоречиями внутренней жизни. Все добродетели князя точно определены, все пороки его исчислены, их может быть больше или меньше, но качественно они все одни и те же. Характеристика князя в летописи, если она дается отдельно, состоит обычно из *перечисления* его достоинств, внешних примет и, реже, недостатков. Все свойства его ясны, отчетливы, просты. Их скорее мало, чем много. Летописцы как бы избегают всего расплывчатого, неясного, создают как бы

эмблемы и символы феодального порядка. Они пишут так же, как и иконописцы, — изображения для поклонения или, напротив, для осуждения. Их главное внимание уделено личностям феодалов, но самые эти личности служат как бы только олицетворениями существующих порядков — сложной феодальной лестницы и ее незыблемости.

Во второй половине XIII или в начале XIV в. неизвестный автор, рязанец по происхождению, вспоминая рязанских князей минувших времен могущества и независимости Руси, следующим образом охарактеризовал этот уже уходящий к тому времени в прошлое идеал князей: «Сии бо государи рода Владимира Святославича — сродника Борису и Глебу, внучата великаго князя Святослава Олговича Черниговьского. Бяше родом христолубивый, благолюбивый, лицом красны, очима светлы, взором грозны, паче меры храбры, сердцем легкы, к бояром ласковы, к приеждим приветливы, к церквам прилежны, на пированье тщывы, до осподарьских потех охочи, ратному делу велми искусны, к братье своей и ко их посолником величавы. Мужествен ум имеяше, в правде-истине пребывае, чистоту душевную и телесную без порока соблюдаста. Святого корени отрасли, и богом насажденаго сада цветы прекрасный. Воспитани быша в благочестии со всяцем наказании духовней. От самых пелен бога возлюбили. О церквах божиих велми печашеся, пустошных бесед не творяще, срамных человек отвращашеся, а со благыми всегда беседоваша, божественых писаниих всегода во умилении послушаше. Ратным во бранех страшена ивляшеся, многия враги, востаючи на них, побежаша, и во всех странах славна имя имяща. Ко греческим царем велику любовь имуща, и дары у них многи взимаща. А по браце целомудрено живяста, смотряючи своего спасения. В чистой совести, и крепости, и разума предержа земное царство и к небесному приближался. Плоти угодие не творяще, соблюдаючи тело свое по браце греху непричасна. Государьский сан держа, а посту и молитве прилежаста; и кресты на раме своем носяща. И честь, и славу от всего мира приимаста, а святыя дни святого поста честно храняста, а по вся святыя посты причащастася святых пречистых бессмертных тайн. И многи труды и победы по правой вере показаста. А с погаными половцы часто бяшася за святыя церкви и православную веру. А отчину свою от супостат велми без лености храняща. А милостину неоскудно даяше, и ласкою своею многих от неверных царей, детей их и братью к себе приимаста, и на веру истинную обращаете» *{{Лихачев Д. С. Повести о Николе Заразском (тексты).// ТОДРА. Т. VII. 1949. С. 300—301.}}. В этой «Похвале» роду рязанских князей все собрано, все сосредоточено, до предела сжато и выпукло, как в каменной резе владимиросудальских соборов. Каждая черта резко обобщена и продумана, каждая деталь — следствие работы мысли многих поколений, создавших свой идеал князя, его поведения, его внешнего облика. В этой монументальной характеристике рязанские князья обрисованы такими, какими они должны казаться людям: своей

братье, их посламы, дружине, боярам и врагам. Куда ни обратится князь, всюду он лучший из лучших, для всех он такой, каким он должен быть, с точки зрения древнерусского автора. Для одних он грозен, для других ласков, к третьим щедр, для четвертых боголюбив, к пятым приветлив. Он весь в деятельности, он представитель своего положения, он как бы обращен во вне — к зрителю, к окружающим. И замечательно, что в «Похвале» роду рязанских князей исчислены почти все те зрители, к которым обращена эффектная внешность князя: это бояре, приезжие, своя братья князя и греческие цари, «супостаты» — враги, «неверные цари», послы, духовенство. Ко всем этим зрителям — князь красен лицом, грозен и светел очами, всюду он первый в выполнении своих обязанностей: на пиру и в церкви, в битве и при приеме послов. Его облик легко обозрим, прост и значителен. В многоликом идеале князя, то грозном, то приветливом и величавом, находят себе место и церковные добродетели. Качества князя соединены в его облике механически: рязанские князья и «на пировании тщивы», и в посте прилежны, грозны и приветливы, до господарских потех «охочи» и «срамных человек» отвращаются, «пустошных» бесед не творят. Качества князей, их добродетели могут присоединяться к его характеристике бесконечно. Это звенья в цепи. Иногда эти качества лишены настоящей внутренней, психологической связи. Добродетелей в князе может быть столько, сколько колец в его кольчуге. Каждая «добродетель» обращена к зрителю, надета на нем, как доспех, механически соединена с соседней. Он окружается ими, как броней. Они — как бы его парадная одежда. Это хорошо подметил Даниил Заточник: «Паволока бо испестрена многими шолки и красно лице являеть: тако и ты, княже, многими людьми честен и славен по всем странам» *{{Зарубин Н. Н. Слово Даниила Заточника. Л., 1932. С. 16—17.}}.

Еще отчетливее сравнение добродетелей князя с его одеянием в пространной посмертной характеристике волынского князя Владимира Васильковича. «Ты правдою бе *оболчен*, — обращается к нему летописец, — крепостью *препоясан* и милостынею яко гривною утварью златою *украсяся*, истиною *обит*, смыслом *венчан*» *{{Ипатьевская летопись, под 1289 г. С. 607.}}. К каждому из своих зрителей князь обращается как бы в отдельности, полностью растворяясь в окружающей его феодальной среде и становясь до предела абстрактным. «Ты бе, о честная главо, — продолжает летописец, — нагим одеяние, ты бе алчющим корьмя и жажющим во въртыпе оглашение, вдовицам помощник и страньным покоище, беспокровным покров, обидимым заступник, убогим обогатение, страны приимник» *{{Ипатьевская летопись, под 1289 г.}}.

То обстоятельство, что добродетели механически присоединяются к другим добродетелям без внутренне объединяющей их связи, привело к легкому совмещению идеалов светского и церковного. В произведениях светской литературы к дружинным добродетелям князя, рисуящим его добрым воином и

добрым главой дружины, тщивым на пиры, щедрым и храбрым, присоединяются духовные добродетели аскетического характера: нищелюбие, смирение, постничество и благочестие. С другой стороны, в житийных характеристиках дружинные добродетели легко присоединяются к церковным и осеняются венцом святости. Так было в характеристиках князей, погибших от татар, так было и в «Житии Александра Невского».

Христианское мировоззрение при изображении людей было поставлено на службу укреплению феодального строя. Оно вступало в силу по преимуществу там, где речь заходила о правовых преступлениях: об убийстве, ослеплении, вероломстве, нарушении крестного целования и т. д. Убийство Игоря Ольговича побудило летописца обратиться к житийным образцам, то же можно сказать об убийстве Андрея Боголюбского и о многих других преступлениях периода феодальной раздробленности.

Характерно проникновение церковного элемента по преимуществу в изображение отрицательных персонажей светских произведений — врагов внешних и внутренних. Положительный идеал был главным образом светский; церковные добродетели лишь механически присоединялись в характеристике светских героев к основным светским, феодальным добродетелям. Но коль скоро речь заходила о дурных поступках, о врагах, летописец становился целиком на церковную точку зрения и приписывал отрицательному персонажу по преимуществу церковные грехи и недостатки. В церковной литературной традиции светский автор находил сильные слова осуждения, яркие краски и твердую почву для морализирования.

В изображении отрицательных персонажей сказывался и христианский психологизм, когда делались попытки проникнуть во внутреннюю жизнь действующего лица. Летописец в гораздо большей степени, чем в изображении положительных героев своего повествования, стремился психологически объяснить поступки врага, описать внутренние побудительные причины его дурных поступков. Правда, этих побудительных причин немного: гордость, зависть, честолюбие, жадность.

Внешний враг устремляется на Русь «в силе тяжце», «пыхая духом ратным», под влиянием зависти, которую вложил ему в сердце дьявол, «устремившись прияти град и землю», «надеяся объяти землю, потребити море». Владимир Мстиславич нарушает крестное целование, так как был к братии своей «верьтлив» и «не управливаше к ним хрестьного целования».

Однако и в отношении к отрицательным персонажам писатель XI—XIII вв. не в меньшей степени официален, чем в отношении к положительным героям своего повествования. Отрицательный герой летописи — это внешний враг, всякий противник того князя, которому сочувствует летописец. Отрицательные персонажи летописца найдены им не по их внутренним отрицательным

свойствам, а по тому внешнему положению, которое они занимали в феодальной и классовой борьбе своего времени. Характерно, что многие отрицательные психологические свойства противника определены летописцем также с этой официальной, служебной позиции. Один из самых отрицательных персонажей Ипатьевской летописи — князь Владимир Галицкий. Его главная черта — жадность; он действует не прямо, не войной, а подкупом, деньгами. В этом изображении Владимирки сказалась ненависть представителя беднеющего Киевского княжества к гораздо более богатому в XII в. княжеству Галицкому. Беднеющий Киев презирал молодой и богатый Галич. Это презрение воплотилось в отрицательном образе «многоглаголивого» Владимирки Галицкого, действовавшего деньгами, а не оружием, жадного к добыче и беспощадного в своей жадности*{{«И вда Всеволоду Володимирко за труд 1000 и 400 гривен серебра, переди много глаголив, а последи много заплатив», — говорит о нем летописец (Ипатьевская летопись, под 1144 г. С. 226). В противоположность Владимирке, Всеволод Киевский роздал все серебро «кто же бьшеть с ним был». Об ограблении Владимиркой жителей Мьческа см.: Ипатьевская летопись, под 1150 г. С. 289: «Они же не имейхуть дати чего у них хотяше, они же емлюче серебро из ушью и с шию, сливаюче же серебро даяхуть Володимеру. Володимер же поймав серебро и поиде, такоже емля серебро по всим градом, оли и до своей земли».}}.

Литературные портреты князей XII—XIII вв. так же лаконичны, энергично выписаны и просты, как и их портреты живописные. На иконе XII в. Третьяковской галереи из Новгородского Юрьева монастыря Георгий Победоносец стоит со щитом за спиной, с копьём и мечом в руках, с кесарским венцом на голове. Все атрибуты власти при нем; оружие при нем; вспоминаются слова из «Изборника» Святослава 1076 г.: «красота воину — оружие» *{{Изборник 1076 года: Тексты и исследования. Изд. подгот. В. С. Голыщенко, В. Ф. Дубровина, В. Г. Демьянов, Г. Ф. Нефедов. М., 1965.}}. Одежды Георгия тщательно выписаны и поражают богатством. Он обращен к зрителю, как бы позирует перед ним и прямо смотрит на него. Все в нем различимо, ясно. Он изображен не в один из моментов своей жизни, а таким, каким он должен представляться зрителю всегда. Художник стремился изобразить все присущие ему признаки, а не какое-то из его временных состояний. Таков же Дмитрий Солунский на иконе XII в. (в Третьяковской галерее) или Ярослав Всеволодович на фреске новгородской церкви Спаса на Нередице. Художник и писатель стремятся к эмблематическому изображению, к передаче признаков и знаков достоинства.



Храмовая икона Георгиевского собора Юрьева монастыря под Новгородом. Икона находится в Государственной Третьяковской галерее. Размер иконы 142x230.



Ярослав Всеволодович. Фреска церкви Спаса на Нередице церковь близ Новгорода . Около 1246.



Дмитрий Солунский, на троне. Вторая половина XII - начало XIII в.

И в литературе, и в живописи перед нами, несомненно, искусство монументальное. Это искусство, способное воплотить героизм личности, понятия чести, славы, могущества князя, сословные различия в положении людей. Бесстрашие, мужество, феодальная верность, щедрость, поскольку все они выражались в поступках и речах, были «доступны для обозрения» читателя, не скрывались в глубине личности, были выражены явно — словом, делом, жестами, положением, могли быть переданы летописцем без особого проникновения в тонкости психологии.

В образах князей этого времени отразился идеал мужественной красоты. Этот идеал приобретал особую торжественность и парадность под пером летописца, будучи поставлен им на службу интересам феодалов.

Литературные портреты князей выступают перед нами как бы высеченными из камня, подобно каменным барельефам владимиро-суздальских соборов: с той же мерой обобщения и с тем же минимумом жизненно наблюдаемых деталей. Литературные способы характеристики князей согласуются со способами описания их действий, поступков, подвигов. И в этих описаниях писатели XII—XIII вв. также полны заботы о соблюдении этикета, о максимальном обобщении эпизодов, о зрительном, внешнем их эффекте в первую очередь.



Храм во имя святого Дмитрия Солунского (Дмитриевский собор). 1197 г. (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник)

Говоря о князе, о *своем* князе, летописец постоянно изображает его в парадных и официальных положениях: князь во главе своего войска; князь въезжает в свой город, его радостно встречают жители; князь «думает» с боярами; князь принимает и отражает послов; князь первым кидается в битву и «ломает копьё»; тело князя с плачем хоронят жители, называя его защитником «сирых», «кормителем» и «нищелюбцем». Перед нами несколько церемониальных положений, каждое из которых прямо годилось бы для печати князя как его эмблема. В каждом из этих положений князь предстает перед читателем прежде всего как князь, в ореоле княжеской власти и княжеской славы. Именно такие положения встречаются на иконах, на стенах храмов или на монетах (монета Владимира с изображением его сидящим на престоле в иератической позе и выразительной подписью: «Володимер на столе, а се его серебро»).

Князь предстает перед читателем или зрителем во всем блеске его княжеского достоинства. Летописец ловит его слова, фиксирует их, передает их в наиболее обобщенной форме — почти как сентенции, подчеркивает их мудрость и дальновидность, рисует князя только в значительные и торжественные моменты его жизни.

Вот Михалко и Всеволод въезжают во Владимир со славою и честью великою. «Узревше князя своя», выходят им навстречу владимирцы и духовенство с крестами. В иных случаях народ, встречая возвращающихся с победой князей, поет им славу.

Вот изображение победившего врагов Мстислава Мстиславича Галицкого. Он въезжает в Галич, встречается там с Даниилом Романовичем. «Вси бо угре и ляхове убьени быша, а инии яти быша, а инии бегающе по земле истопоша, друзии же смерды избьени быша, и никому же утекши от них; тако бо милость от бога Руской земле». Победенный враг — Судислав — обнимает колени Мстислава: «Обуимая нозе его, обещаюся работе быти ему». Мстислав же прощает врага «и честию великою почтив его, и Звенигород дасть ему».

Еще более эффектно и импозантно картины парада княжеского войска с князем во главе. Парад войск Даниила Романовича описан под 1251 г. Воины Даниила представлены во всем их блеске: «Щите же их яко зоря бе, шолом же их яко солнцю вссходящу, копиемь же их дрѣжащим в руках яко трѣсти мнози, стрелцемь же обапол идущим, и держащим в руках рожанци свое, и наложившим на не стрелы своя противу ратным. Данилови же на коне седящу и вое рядящу». В следующем году Даниил Романович показывает войско свое немцам. В описании этого смотра еще большая роль принадлежит самому Даниилу. «Данила же приде к нему (к венгерскому королю. — *Д. Л.*), исполчи вся люди свое. Немьци же дивящеся оружью татарьскому: беша бо кони в личинах и в коярех кожаных, и людье во ярыцех, и бе полков его светлость велика, от оружья блистающася. Сам же еха подле короля, по обычаю руску: бе бо конь под нимь дивлению подобен, и седло от злата жьжена, и стрелы и сабля златом украшена, иными хитростьми, якоже дивитися, кожую же оловира грецького и круживы златыми плоскыми ошит, и сапозы зеленого хъза шити золотом. Немцем же зрящим, много дивящимся». Фигура князя привлекает внимание летописца и в битве, когда князь обнажает меч, когда он ранен, когда оружие его в крови или пострадало от ударов врага: «И сулицы его кроваве суци и оскепищу изсечену от ударенья мечеваго», — говорит летописец о Данииле в битве с венграми.

Большинство положений князя, в которых описывает его летописец, связаны с княжеским этикетом, они в какой-то мере церемониальны. Церемониальны не только встречи князя и его посажение на столе, но и такие, как езда «у стремени», что символизировало собой вассальную службу князя, его стояние «на костях» после битвы, «обличающее» победу *{{См., например: Ипатьевскую летопись, под 1249 г. С. 534: «И Льв ста на месте, воиномь посреде трупья являюща победу свою».}}, и т. д. Важно отметить, что во всех этих церемониальных положениях большое значение придавалось общественному признанию князя. Въезды князя в город после победы, для посажения на стол, встречаются сочувственно народом. Князь въезжает в город «с великою славою и честию», а иногда летописец упоминает, что князю пелась слава, что народ встречал его, как пчелы встречают матку.

«Геральдические» положения найдены летописцем не только для своих, но и для врагов — например, для Севенча Боняковича, стремившегося ударить своим

мечом в Золотые ворота Киева, как ударил в них когда-то его отец, хан Боняк, или для Владимирки Галицкого, обманувшего русских послов, лежа в постели, и посмеявшегося над другим послом, стоя на переходах из своего дворца в божницу. Слова того и другого выражают в лаконичной и почти «геральдической» форме смысл их действий: «Хочу сечи в Золотая ворота,— говорит Севенч Бонякович,— якоже и отец мой»; «поеха мужь русский, обуимав вся волости»,— говорит Владимирко Галицкий. Свежесть и сила этих эпизодов не в том, что в них отражен какой-то новый подход к событиям, а в том только, что самые события для изображения взяты в них не совсем заурядные.

Враг изображается обычно в момент своего выступления в поход «в силе тяжце», или в момент своего поражения, когда он бежит с позором, «дав плечи», или обнимает ноги победителя, «обещаяся работе быти ему». Боярин Доброслав выезжает «с великою гордынею», «во одной сорочце, гордящу, ни на землю смотрящу».

В этих изображениях внутренняя жизнь князя подчинена его внешнему изображению. Князь мудр, храбр, справедлив — в той мере, в какой это полагается ему там, где это нужно по «этикету». Все совершается им в своем месте и в свое время. Князь поступает так, как нужно по воззрениям своего времени. Его личным привязанностям, вкусам, привычкам летописец уделяет место только тогда, когда это отражается на его судьбе. Болезнь князя описывается тогда, когда он болен смертельно. Въезд князя в город описывается тогда, когда он приезжает с победой из похода или для того, чтобы сесть на столе. Совет князя с боярами описывается тогда, когда принимается какое-либо мудрое решение. Князь не принадлежит самому себе. Он изображается только как представитель своего сословия, во-первых, и как исторический деятель, во-вторых.

Миниатюры Радзивилловской летописи выдержаны в едином стиле с текстом летописи XII—XIII вв. Они этикетны и геральдичны в самом точном смысле. В них иллюстрируются главным образом те положения, которые связаны с церемониалом и которые необходимо упомянуть по этикету. Посажение князя на стол, въезд его в город, победа над врагами, прием послов, сцены инвеституры, осада князем или врагами города, подвиг князя в битве, похороны князя, выезд в поход, переговоры о мире и т. д., и т. п.— все эти действия воспроизведены до предела лаконично. Войско изображается условной группой, город — воротной башней, мирные переговоры — трубачами и т. д. *{{Интересные особенности передачи в миниатюрах Радзивилловской летописи ряда сюжетов, отражающих феодальную идеологию «с диаграммной четкостью» и «плакатной выразительностью», вскрыты в работе А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник» (М., 1944).}}



Хотя миниатюры Радзивилдовской летописи и относятся к концу XV в., но по выбору сюжетов, по проникающему их духу феодального этикета они ближе всего стоят к XII и XIII вв., подтверждая тем самым гипотезу М. Д. Приселкова*{{Приселков М. Д. История русского летописания XI—XV вв. Л., 1940. С. 58}}, А. В. Арциховского*{{Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. См. также рецензию Н. Н. Воронина на эту работу в «Вестнике Академии наук СССР» (1945, № 9).}} и других о том, что они копировали миниатюры более древние — владимирского свода 1212 г.

Подобное изображение людей было, конечно, близко к их прославлению. Там, где древнерусский автор сознательно стремился дать читателю представление о том человеке, о котором он писал, обычно ясно ощущается и стремление прославить его, или, напротив, унижить. О задаче искусства как о задаче прославления прямо писал в своем «Слове на седьмую неделю по Пасце» Кирилл Туровский: «Историцы и ветиа, рекше летописци и песнотворци, прикланяють своа слухы в бывшая между царей рати и опол-чения, да украсять словесы слышащая и възвеличать крепко храбровавшая и мужествовавшая по своем цари, и не давших в брани плещи врагомь, и тех славяще похвалами венчают».

Общественное признание, слава князя, его честь — спутники феодальных добродетелей князя в писательском представлении того времени. Авторы XII—XIII вв. не знают коллизий между тем, что представляет собой князь, и тем, как воспринимают его окружающие: его вассалы и народ. Как мы уже сказали, добродетели князя все обращены во вне, доступны для оценки; авторы XII—XIII вв. не изображают скрытой, внутренней духовной жизни, которая могла бы быть неправильно понята окружающими. Вот почему добрая слава неизменно сопутствует доброму князю и служит как бы удостоверением его феодальных добродетелей. Вот почему в похвале князю, живому или мертвому, так часто говорится о его славе, о любви к нему народа.

Когда умер Владимир Мономах, «весь народ и вси людие по немь плакахуся, якоже дети по отцю или по матери». По Изяславе Мстиславиче «плакалась» «вся Руская земля и вси Чернии Клобуци». По Мстиславе Ростиславиче плакали все новгородцы—«все множество новгородское, и силнии, и худии, и нищий, и убозеи, и черноризьске», и т. д. Плач по умершем — это и прославление князя, его заслуг, его доброты, его храбрости, обещание не забыть его доблести и его «пригодубления». «Уже не можем, господине, — плачут новгородци по Мстиславе Ростиславиче, — поехать с тобою на иную землю, поганых поработити во область Новгородскую: ты бо много молвяшь, господине наш, хотя на все стороне поганья; добро бы ныне, господине, с тобою умрети створшему толикую свободу новгородцем от поганых, якоже и дед твой Мстислав свободил ны бяше от всех обид; ты же бяше, господине мой, сему поревновал и наследил путь деда своего; ныне же, господине, уже к тому не можем тебе узрети, уже бо солнце наше зайде ны и во обиде всим остахом». Все эти плачи и прославления, конечно, далеки от передачи действительных: они в высокой степени литературны и традиционны.

Есть и другая сторона в этом общественном признании князя. Князь и вассалы, князь и народ составляют единое целое, связанное феодальными отношениями. Народ составляет неизменный и безличный фон, на котором с наибольшей яркостью выступает фигура князя. Народ как бы только обрамляет группу князей. Он выражает радость по поводу их посажения на стол, печаль по поводу их смерти, поет славу князьям при их возвращении из победоносных походов; он всегда выступает в унисон, без единого индивидуального голоса, массой, в которой неразличимы отдельные личности, хотя бы безымянные, вроде тех безликих групп, которые условно изображаются на иконах и фресках аккуратно разрисованными рядами голов, за ровным первым рядом которых только едва выступают верхушки голов второго ряда, за ним третьего, четвертого и т. д.—без единого лица, без единой индивидуальной черты. Их единственное отмечаемое достоинство — верность князю, верность феодалу.

Это вполне согласуется с основами феодальной идеологии. Князья постоянно требуют от населения верности себе. В свою очередь, и население неоднократно

заверяет в летописи князя о своей верности. Верность, преданность и любовь к князю народа окружают его, как ореолом. Могущество феодала тем больше, чем более преданы ему народ и вассалы. Чтобы возвеличить князя, надо подчеркнуть преданность ему его людей, готовность их в любое время выступить со своим князем по его призыву.

Описания преданности горожан своему князю обычны в летописи: народ, горожане, вассалы постоянно изъявляют готовность сложить за своего князя головы, заверяют его в своей верности и любви к нему. Изяслав Мстиславич входит в Киев, «хваля и славя бога... и выидоша противу ему множество народа и игумени с черноризци и Попове всего города Кыева в ризах». Горожане радуются княжескому «седению» в их городе. Они действуют по формуле: «Мы людие твое, а ты еси нашъ князь». Подобно тому, как полки «жадахуть боя» за своего князя, и горожане заявляют князьям: «Аче ны ся и (с) детьми бити за тя, а ради ся бьем за тя» или: «Кде узрим стяг ваю, ту мы готовы ваю есмы». Горожане обещают князю оставаться верными в самых сильных выражениях: «...оли ся с ним смертью розлучити»,— говорят смоляне о сыне Ростислава Мстиславича. Галицкий летописец дал в своих записях красочное описание встречи горожанами своего князя Даниила Романовича: «Они же вокликнувшѣ реша: „яко се есть держатель нашъ, богом даный" — и пустишася яко дети ко отцю, яко пчелы к матце, яко жажющи воды ко источнику».

Самому суровому осуждению подвергаются летописцем те горожане, которые проявляют к князьям «злое неверьствие», и, напротив, получают одобрение те, которые твердо держатся своего князя, своей княжеской ветви — «племени Володимера» или «племени» Мстислава и не могут «рукы подъяти» на его представителей*{{Лаврентьевская летопись, под 1140 г. С. 308. «Кияне же рекоша: „Княже! ты ся на нас не гневай, не можем на Володимире племя рукы възняти"». (Ипатьевская летопись, под 1147 г. С. 243; ср. там же. С. 246.)}}. Во всех случаях изъявления преданности горожане выступают как единое целое — безликой и сплоченной массой. Душевные движения всех новгородцев как единого целого широко представлены, например, в Новгородской первой летописи. Новгородцы то радуются своему князю, то печалются его неудачам, то выражают ему преданность. Их отношения с князьями идилличны. Новгородцы заявляют Мстиславу Мстиславичу: «Камо, княже, очима позриши ты, тамо мы главами своими вьржем». Они идут с ним на юг, но под Смоленском отказываются идти дальше, и тогда Мстислав, «человав всех, поклонився поиди». Впрочем, на следующий год сам Мстислав отказывается от новгородцев — «суть ми орудия в Руси, а вы вольни в князех»,— и новгородцы не в обиде. Патетически заявленная верность князя народу и народа князю могла при известных условиях нарушаться со взаимного согласия. Во всяком случае, нарушения верности не

становились реже от того, что верность эта прокламировалась при всяком удобном случае с аффектацией и официальной торжественностью.

Верность народа, дружины князю подкрепляется феодальной верностью ему его вассалов. Верность — основная положительная черта и народа, и вассалов князя в изображении летописца. Главная обязанность вассалов — «ездить подле стремени князя», то есть верно выполнять князю военную службу, участвовать в его походах и войнах. Мужичи целуют крест своим князьям «добра хотети и чести стеречи». Вассалы князя выражают готовность немедленно прийти к нему на помощь. Венгры говорят Изяславу Мстиславичу, что они «готовы», а «комони» «под ними». Черные клобуки заверяют Изяслава Мстиславича и Вячеслава Владимировича: «Хочем же за отца вашего за Вячслава и за тя, и за брата твоего Ростислава, и за всю братью, и головы свое сложити, да любо честь вашу налезем, паки ли хочем с вами ту измерети». То же говорят и берендеи Юрию Долгорукому: «Мы умираем за Рускую землю с твоим сыном и головы своя съкладаем за твою честь». Обещание умереть за своего сюзерена Владимира Васильковича дает и Литва: «Володимере, добрый княже, правдивый! Можем за тя головы свое сложити; коли ти любо, осе есмы готовы». Литовцы же говорят ему, приходя к Берестью: «Ты нас возвел, да поведи ны куда; а се мы готовы, на то есмы пришли».

Атмосфера неуклонного выполнения вассальной службы князю служит его возвеличиванию. В вассальную службу включается даже боевой конь князя. Преданность коня служит как бы назидательным примером для вассалов князя и заставляет воздать ему почести. Конь Андрея Боголюбского, пожертвовав собой, спас ему жизнь и был им похоронен с почестями: «Конь же его (Андрея Боголюбского.— *Д. Л.*), язвен велми, унес господина своего, умре; князь же Андрей, жалую комоньства его, повеле и погresti над Стырем».

Вассальная верность далеко не бескорыстна. Она оплачивается князем его «лаской», «хлебом», «медвяной чашей» и дорогим «портищем», но от этого отнюдь не становится в глазах писателя XII—XIII вв. менее похвальной. Напротив, авторы часто говорят с похвалой о верности, как бы оплачивающей доброту князя. Верность князю так выразил в своем «Молении» Даниил Заточник: «Яз не могу, как на свет посмотрити и на луну солнечну, то аз, госпоже осподарыне, на государя подума-ти за его доброту и ласку, и за портище драгоценное, и за его хлеб и сол, и за чашу медвяную». О том же портище вспомнил и Кузьмище Киянин, когда упрекнул за измену своему князю Андрею ясина Амбала: «Помнишь ли... в которых порьтех пришел бяшетъ (к князю.— *Д. Л.*)? Ты ныне в оксамите стоиши, а князь наг лежить». О хлебе и чаше говорит летописец и в похвале ростовскому князю Васильку Константиновичу: «Кто ему (Васильку.— *Д. Л.*) служил и хлеб его ед, и чашу пил, и дары имал, тот никако же у иного князя можаше быти за любовь его». Феодальная верность — это как бы плата вассала за его кормление и защиту. За измену своему князю Даниил Заточник предлагает:

«За тую лихую меру от булатна меча своею мне головкою отлити та чаша медвеная кровию». Медвяная чаша отольется изменнику чашею крови. Измена князю — самое большое преступление, и в действительности за нее полагалась смертная казнь*{{См. наст, том, с. 30.}}.

Отношения вассалитета-сюзеренитета определяются взаимными обязанностями. Строгое выполнение вассалами своих обязанностей укрепляет авторитет сюзерена. Строгое выполнение сюзереном своих обязанностей по отношению к вассалам укрепляет его еще более. Авторы XI—XIII вв. ставят князя на пьедестал вассальных повинностей и украшают его обязанностями сюзерена.

Если князь не считается со своими вассальными князьями, они отказываются ему служить. Так было с Юрием Долгоруким, которому южные князья прямо бросили упрек: «...но с нами не умеет жити».

Повинности князя по отношению к своим боярам и дружине определены четко. Князь должен быть щедр к ним и во всем советоваться с ними — «о строе земленом» и о воинских делах. Иногда эти обязанности князя разделены: среди его приближенных есть «мужи храборствующие», к которым он щедр, и «бояре думающие», с которыми он совещается в совете.

Щедрость князя находит своеобразное-идейное обоснование в афоризме летописца: «Златом и серебром не добудешь дружины, а дружиною добудешь и серебро и злато». «Повесть временных лет» неоднократно напоминает об этой дружинной морали.

Так, например, в рассказе «Повести временных лет» о прибытии в Киев немецкого посольства проведена та мысль, что дружина дороже всякого богатства. «Се ни в что же есть, се бо лежить мертво,— говорят послы о богатствах Святослава.— Сего суть кметье луче. Мужи бо ся доищють и больше сего». В сходных выражениях говорит в «Повести временных лет» и Владимир Святославич: «Сребромь и златом не имам налести дружины, а дружиною налезу сребро и злато, яко же дед мой и отец мой доискася дружиною злата и сребра».

С небольшими вариантами эта мораль постоянно повторяется и в летописях XII—XIII вв. Князь Святослав Ростиславич был «храбор на рати», «имеяше дружину (в чести) и именья не щадяще, не сбираше злата и сребра, но даваше дружине». Тот же мотив звучит и в характеристике Давида Ростиславича: «Бе бо крепок на рати, всегда бо тосняшеться на великая дела, злата и сребра не сбирает, но дает дружине, бе бо любя дружину, а злыя кажня, якоже подобает царемь творити». Щедрость князя восхваляется в летописи неоднократно, как неоднократно осуждается в ней и княжеская жадность. Эта мораль отчетливо выражена в «Молении» Даниила Заточника. Неоднократно взывая к щедрости князя, Даниил прямо повторяет и летописную формулу: «Златом бо мужей добрых не добудешь, а мужми злато и сребро и градов добудет».

Другая обязанность князя по отношению к своей дружине и боярам — во всем советоваться с ними. Как известно, отступление князя Святополка от этого правила вызвало конфликт между ним и старшей дружиной.

Было бы неправильно видеть в обычае князей советоваться с дружиной их консерватизм, остатки военной демократии. Авторы XII—XIII вв., восхваляя князей, неоднократно говорят об этом обычае, выставляя следование ему одной из важнейших добродетелей князя.

Летописец высоко ценит тех князей, которые свою деятельность согласуют с верхами феодального общества — с «лучшей дружиной». Думать думу с дружиной, совещаться с ней — основная княжеская обязанность. Сын Юрия Долгорукого Глеб Юрьевич «думашеть с дружиною своею», — летописец хвалит его за это. Теплую похвалу летописца заслужил и Мстислав Ростиславич, который «прилежно бо тщашеться, хотя страдати от всего сердца за отчину свою, всегда бо на великая дела гъснася, размышливая с мужи своими, хотя исполнити отечьствие свое».

Князь, во всем советующийся с дружиной, заслуживает похвалы. Перечисляя выдающиеся добродетели своего князя, летописец наряду с тем, что он «хоробор», «крепок на рати», «немало показал мужьство свое», упоминает и о том, что он был «думен», то есть совещался с дружиной. Вассалы князя отказываются служить ему, если он не совещается с ними. Бояре Владимира Мстиславича заявляют ему: «О себе еси, княже, замыслил; а не едем по тебе, мы того не ведали».

Переводя в практический план эту феодальную мораль, Даниил Заточник говорил: «З добрым бо думцею думая, князь высока стола добудеть, а с лихим думцею думая, меншего лишен будеть». Князь обязан быть дружен со своей дружиной. Совместно с нею он «дерзает» на поганых и побеждает их. Он сохраняет ей верность, предпочитая дружину не только золоту и серебру, но и княжению. «Ленлее ми того смерть, — говорит сын Владимира Мономаха Андрей Владимирович Добрый, — а с своею дружиною на своей воочине, и на дедине нежели Курьское княженъе». За свою дружину, за ее честь и «жизнь» князь готов пожертвовать своею головою: «Любо голову свою сложю, паки ли отчину свою налезу и вашу всю жизнь», — говорит Изяслав Мстиславич своей дружине.

Хваля князя за то, что он «немало мужьства показа» и «много пота утер» за Русскую землю, летописец не забывает прибавить: «с дружиною своею» и «с мужьми своими».

Идеал князя основывается на определенных представлениях о чести и о «сороме». Он потому так прочен в литературных произведениях XI—XIII вв., что опирается на представления, широко распространенные в верхах феодального общества.

Главные добродетели князя — быть «величавым на ратный чин», быть готовым жертвовать своей жизнью за свою честь, за честь Русской земли, мстить за свой

«сором» *{{Например, Мстислав говорит Даниилу Романовичу: «А яз пойду в половци, мьстив сорома своего» (Ипатьевская летопись, под 1213 г. С. 491).}} или «сором» Руси. Формула «да любо налезу себе славу, а любо голову свою сложю за Русьскую землю», с небольшими вариантами неоднократно повторяется в речах князей на всем протяжении XII—XIII вв. *{{Владимир Мстиславич, например, говорит: «А любо сором сложю и земли своей мышю, любо честь свою налезу, паки ли а голову свою сложю» (там же, под 1149 г. С. 263).}}

Даниил Романович Галицкий так определил основную заповедь княжеско-дружинной воинской морали: «Подобаеть воину, устремившуся на брань, или победу прияти, или пастися от ратных».

Бесстрашие в бою — одна из важнейших черт в идеальном портрете князя. Летопись неоднократно говорит о том или ином князе, что он был «хоробр и крепок на рать», «спешаше бо и тосняшеся на войну», от юности навик никого не «уполошится», что сердце его было «крепко на брань», что он был «мужь добр и дерзок и крепок на рати», «умом велик и дерзостью» и т. д. Презрение к смерти хорошо выражено в ободряющих словах, которые сказал Даниил Романович своим союзникам полякам: «Почто ужасываетеся? не весте ли, яко война без падших мертвых не бывает? не весте ли, яко на мужи на ратные нашли есте, а не на жены? аще мужь убьен есть на рати, то кое чюдо есть? инии же и дома умирають без славы, си же со славою умроша; укрепите сердца ваша и подвигнете оружие свое на ратнее».

Эта мораль воинов была знакома не только княжеско-дружинной среде. Формулу «любо голову свою сложю, любо сором свой мщю» развивает в своем слове «О терпении и милостыне» и Феодосий Печерский. Христианскую мораль он пытается подкрепить примером морали воинской. Он говорит о воинах, что они «главы своя ни в что же помнят, дабы им не посрамленным быти» *{{Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Под ред. А. И. Пономарева. Вып. I. СПб., 1894. С. 39.}}.

Как и в иных случаях, летописцу важно при этом подчеркнуть действия, а не психологическое состояние героя своего повествования. Хваля его за мужество и храбрость, писатель XII—XIII вв. имеет в виду в первую очередь результаты этой храбрости: его победы, страх, нагнанный им на врагов Русской земли, приобретенную им славу «грозного» и непобедимого князя. Некрологическая характеристика Владимира Мономаха подчеркивает, что это был князь, «украшенный добрыми нравы, прослувый в победах, его имене трепетаху вся страны и по всем землям пройде слух его».

О страхе, который нагнал князь на врагов, летописец говорит, характеризуя сына Мономаха, Мстислава, Романа Галицкого, Даниила Романовича; об этом же говорится в житийной характеристике Александра Невского, в «Слове о погибели Русской земли» и во многих других произведениях.

Храбрость князей авторы XII—XIII вв. стремятся подчеркнуть не только в похвальных характеристиках им, но и в описании их действий.

Одна из самых важных добродетелей князя — быть впереди своего войска, первым бросаться в битву, побеждать врагов в рукопашной схватке. Этот обычай, следовать которому обязан молодой князь и по которому судят о своем князе его воины и народ, так объяснен в Ипатьевской летописи. «Мужи браннии» говорят Даниилу Романовичу Галицкому: «„Ты еси король, голова всим полком; аще нас послеши наперед кого, не послушно есть! веси бо ты войничький чин, на ратех обычай ти есть, и всякий ся тебе усрамить и убоиться; изъиди сам наперед“». Даниил же, изрядив полки, и кому полком ходити, сам изииде наперед, и... сам же еха в мале отрок оружных». Так наперед выезжал сам Даниил и раньше — в битве на Калке; он бьется крепко, «бе бо дерз и храбор, от главы и до ногу его не бе на немь порока». Он не чувствует ран, нанесенных ему в битве: «Младства ради и буести не чюяше ран, бывших на тел еси его: бе бо возрастом 18 лет, бе бо силен». Еще раньше, когда Даниил был совсем молод, он уже участвовал в битве, укрепляя своих воинов, помогая, воинам, которые, «мужескы ездяща», бились с противником. В битве с ятвягами Даниил гонится за ними, наносит раны, вышибает копье из рук врага. Он помогает брату Васильку («сбратися брату на помощь»). Дружина бьется не крепко, когда нет с ней князя, и это хорошо осознают сами князья: «Черниговцем же, бьющимся из города, князи же здумавше вси: „Не крепко бьются дружина, ни половци, оже с ними не ездим сами“».

Поединкам князя с врагом уделяется особое место в его характеристике. Слава князя не в малой степени зависит от поведения князя в битве. Отправляясь против врага в рукопашную схватку, Андрей Боголюбский говорит: «Ат яз почну день свой». Он придает своему поступку демонстративный характер. Он первым обнажает меч и первым ломает копье, выезжая впереди дружины. Андрей Боголюбский «въехав преже всех в противныя, и дружина его по нем, и изломи копье свое в супротивье своем». Прочие князья стремятся подражать своему сюзерену. Так, в 1152 г. «тогда же поревновавше ему (Андрею Боголюбскому. — Д. Д.) инии князи, ездиса последи под город». Князя-победителя славят «мужи отни» — старые воины его отца. В 1149 г. «мужи отни похвалу ему даша велику, зане мужьскы створи паче всех бывших ту». Но иной раз бояре говорят своему князю: «Ты еси у нас князь один, оже тебе ся что створить, то что нам деяти?» — и не выпускают князя на стычки с врагом.

Единоборство князя постоянно упоминается в летописи: в рассказе об Изяславе Мстиславиче — «и тако перед всеми полкы въеха Изяслав один в полкы ратных, и копье свое изломи»; в повествовании о Мстиславе Андреевиче Суздальском, который под Новгородом «въеха в ворота, и побод мужей неколько, возворотися опять к своим»; в описании походов Изяслава Глебовича (внука Юрия

Долгорукого), который в битве с волжскими болгарами, «выгнав за плот к воротам городным, изломи копье».

Летописец пишет об этих поединках князя и славит за них князя именно потому, что за них же славили князя и его воины, горожане, народ, потому, что именно эти подвиги князя составляли существенную часть его воинской славы.

Мужество на войне согласуется с мужеством на охоте. Война и охота — два княжеских дела, в их несколько архаическом уже для эпохи феодализма сочетании. «Путями» и «ловами», то есть походами и охотами, гордится Владимир Мономах, перечисляя свои подвиги тут и там: «А се вы поведаю, дети моя, труд свой, оже ся есмь тружал, пути дея и ловы»; «а се тружахься ловы дея... конь диких своима руками связал есмь в пущах 10 и 20, живых конь, а кроме того иже по Рови ездя, имал есмь своима рукама те же кони дикие; тура мя 2 метала на розех и с конем; олень мя один бол, а 2 лоси — один ногами топтал, а другой рогома бол; вепрь ми на бедре мечь оттял; медведь ми у колена подъклада укусил; лютый зверь скочил ко мне на бедра и конь со мною поверже, и бог неврежена мя съблюде; и с коня много падах; голову си розбих дважды и руце и нозе свои вередих. В уности своей вередих, не блюда живота своего, ни щадя головы своея». Не щадить своей головы, оказывается, следует не только на войне, в битве с противником, соблюдая свою честь и честь родины, но и на охоте. Такова мораль феодалов.

За беззаветную храбрость на охоте хвалит летописец и волынского князя Владимира Васильковича. Так же, как и Владимир Мономах, он не щадил на охоте собственной головы и делал все сам, своими руками. «Бяшетъ бо и сам ловець добр, хоробр, — пишет о нем волынский летописец, — николи же ко вепреви и ни к Медведеве не ждаше слуг своих, а быша ему помогли, скоро сам убиваше всяки зверь; тем же и прослыл бяшетъ во всей земле, понеже дал бяшетъ ему бог вазнь не токмо и на единых ловех, но и во всем, за его добро и правду».

Мужество на охоте, как и мужество на войне, окружало феодала ореолом славы. Летописец говорит о брестском воеводе Тите, что он «езде еловый мужьством на ратех и на ловех». «Добро» и «правда» феодала — в его подвигах и в славе, которая эти подвиги сопровождает.

Воинские доблести князя интересуют летописца не только сами по себе. Он думает о княжестве, о Русской земле. Своей доблестью князь подает пример своим воинам. Князь олицетворяет могущество и достоинство своей страны.

Вот почему среди добродетелей князя перечисляются добрые качества не только воина, но и государственного человека. В этом отношении исключительный интерес представляет в «Повести временных лет» характеристика Ярослава Мудрого (под 1037 г.). Здесь в первую очередь восхваляется его строительная деятельность и его заботы о книжном просвещении.

И в характеристике Ярослава Осмомысла Галицкого подчеркивается то, что он «мудр и речей языком, и богобоин, и честен в землях». На последнем месте в этой характеристике упоминается то, что он был «славен полкы», причем отмечается, что он не сам ходил в походы, а только посылал войско: «Где бо бяшетъ ему обида, сам не ходяшетъ полкы своими (но посылашетъ я с вое) водами».

Идеал князя XI—XIII вв. был неотделим от идей патриотизма. Идеальный образ князя — такой, какой он рисовался летописцу, — был воплощением любви к родине: к отчине, к Русской земле. Князь служит Русской земле, готов сложить за нее голову, готов со своею дружиною тотчас же выступить в поход против ее недругов, забыть свои обиды для того, чтобы «мстить обиды» Русской земли. Князья обещают «терпеть за Рускую землю», «за крестьяны и за Рускую землю головы свое сложити», «Руской земли блюсти», «стеречь Рускую землю», «трудиться за свою отчину». Не раз обращаются они друг к другу с призывом помириться, «хрестьян деля и всее Руской земли», не проливать крови христианской «Руские деля земля и хрестьян деля».

Летописец говорит о князе, что он был «добрый страдалецъ за Рускую землю». Блюсти интересы Русской земли и «хрестьян» — не только долг князя. Летописец подчеркивает, что долг этот совпадал с личными чувствами князя. Князь мог «опечалиться Рускою землею», он хочет ей добра всем сердцем и мечтает умереть на своей Родине. Так, Ростислав Иванович (сын Ивана Берладника) говорит: «А яз не хочю блудити в чюже земле, но хочу голову свою положити во отчине своей». Он и в самом деле выполняет свое желание — умирает на родной земле, и летописец подчеркивает это обстоятельство как положительно его характеризующее.

Желание умереть на родине так понятно летописцу, что он приписывает его и чужеземцу — половецкому хану Отроку. Отрок говорит: «Да лучше есть на своей земле костью лечи, нели на чюже славну быти».

Патриотизм был не только долгом, но и убеждением тех русских князей, образы которых рисовали летописцы положительными чертами. Конечно, летописцы XI—XIII вв. иногда отражали в своем идеале княжеского поведения представления не только феодальных верхов, но и свои собственные, а собственные их представления не всегда совпадали с представлениями феодалов. Вот почему княжеский патриотизм, ограниченный во многом феодальными представлениями, в изображении летописцев иногда наделяется чертами, свойственными народному патриотизму.

Какова была действительная роль характеристик князей в описании и истолковании исторических событий в летописи? Летописцы Древней Руси придавали исключительное значение в историческом процессе поступкам князей, их распоряжениям, их политике. События вершатся, с точки зрения летописцев, волей князей, но это не означает признания роли их личных индивидуальных

характеров в историческом процессе. Только в конце XVI — начале XVII в. внимание авторов исторических повестей, русских статей в «Хронографе» и публицистических произведений, как мы уже видели, оказалось приковано к реальным личным характерам исторических лиц, якобы обуславливающим собой движение исторического процесса. В летописях XI — XIII вв. дело обстоит значительно проще: здесь почти нет столкновений характеров и нет связи развития исторических событий с характерами их участников, но есть столкновения интересов, притязаний, генеалогические споры. При этом по большей части каждый князь совершает свое жизненное дело как представитель определенной ветви княжеского рода. Этот взгляд также шел от жизни. Жители городов и княжеств приглашали, встречали или прогоняли князей как носителей определенных династических интересов и династической традиционной политики, определяемой местом данного князя в генеалогическом древе княжеского рода. Так, например, новгородцы говорят Всеволоду Юрьевичу Суздальскому: «Не хотим сына твоего, ни брата, ни племени [вашего, но хотим племени] Володимера» *{{Ипатьевская летопись, под 1140 г. С. 220; в квадратных скобках текст из списков Хлебниковского к Погодинского.}}. Киевляне говорят Изяславу Мстиславичу: «Княже! ты ся на нас не гневаи, не можем на Володимире племя руки възняти». Собираясь убить Игоря Ольговича, киевляне говорили: «Мы ведаем, оже не кончати добромь с тем племенем, ни вам, ни нам, коли любо». Посылая за новыми князьями к Михаилу и Всеволоду Суздальским, суздальцы, ростовцы и переяславцы говорят им: «Ваю отець добр был, коли у нас был; а поедьта к нам княжить, а иных не хотим». Сын, следовательно, принимался по отцу. Так было и в других случаях: внук приглашался по деду и прадеду, по принадлежности его к определенному роду, то есть, по понятиям того времени, к определенной политической линии.

В свою очередь, и князь говорит своим горожанам: «Вы есте людие деда моего и отца моего, а бог вы помози». Родовая политика, честь, традиции рода ясно осознавались и самими князьями. Андрей Владимирович Добрый, сын Владимира Мономаха, говорил по поводу своей готовности пострадать за свою отчину: «Обаче не дивно нашему роду, тако и преже было же». Эта родовая политика часто называется в летописи «путем», «честью» и «утверждением» предков. Князья нередко предпринимают те или иные действия, чтобы «поискати отець своих и дед своих пути и своей чести». Изяслав Мстиславич посылал своих послов в Чернигов к Владимиру и Изяславу Давыдовичам с многозначительными словами: «Се есмы путь замысли велик, а то есть утвержение дед наших и отець наших».

Князья «ревнуют» своим предкам, стремятся «поревновать» своим отцам и дедам. Самое понятие «ревности» предкам переносится из светской области и в церковную. «Ревновать» отцу своему можно не только в воинской славе, но и в

церковной. Вдова Глеба Всеславича «велику имеяше любов с князем своим, к святей богородици и к отцю Федосью, ревнующи отцю своему Ярополку».

В некрологических характеристиках князей постоянно упоминается эта родовая политика, родовой «путь» и «пот», их «ревность» предкам. Так, например, о сыне Владимира Мономаха, Мстиславе Великом, автор некролога говорит, что он «наследил отца своего пот, Володимера Мономаха великаго». Князья и сами постоянно осознают себя «Володимеровым племенем» или «Ольговичами», «единого деда внуками», «внуками Ярославлими» или «Всеславлими».

Индивидуальность князя, в летописном изображении, вырисовывалась из сравнения его с князьями его рода, которым он «ревновал» в своих действиях и княжении. В некрологической характеристике брата Игоря Святославича Новгород-Северского говорится, что он «во Ольговичех всих удалее рожаемь, и воспитаемь, и возрастом, и всею добротою и мужьственною доблестью, и любовь имеяше ко всим».

Отсюда возникала возможность характеристики не только одного князя, но целой ветви княжеского дома — характеристики положительной или осудительной, в зависимости от той политической ориентации, которой придерживался летописец. Ольговичи «скори бяхуть на пролитье крови», — говорит летописец по случаю неудачной попытки примирения между Юрием Долгоруким и южными князьями. Эта характеристика как бы смыкается по приемам своего составления с народными характеристиками целых групп населения — новгородцев, владимирцев, курян, рязанцев и т. д., о которых мы скажем несколько ниже. Однако в письменной литературе ее основы другие: они в том, что, характеризуя героя своего повествования, летописец имеет в виду не его психологию, а его политику, характеризует деятельность того или иного князя, его политическую линию, его поступки, а не их психологическую подоплеку.

Характер человеческий выступает в творениях древнерусского книжника в двух аспектах: либо как сам книжник хотел его представить — в его авторской «системе», либо как мы сами можем его реконструировать по сообщаемым этим книжником фактам — прямо и косвенно. Возможности последнего аспекта неограниченны. Реконструкция эта может быть осуществлена и на основании литературных данных, и на основании документов. Не исключена возможность привлечения данных из области археологии, истории живописи или даже истории языка. Такова, например, попытка Б. А. Романова в его книге «Люди и нравы древней Руси» (Л., 1947) восстановить характеры некоторых людей XI—XIII вв. — Даниила Заточника, Владимира Мономаха, матери Феодосия Печерского и многих других, охарактеризовать круг интересов целых социальных групп Древней Руси.

Литературоведа будет интересоваться по преимуществу первый аспект, историка — второй. Литературоведа будет интересоваться по преимуществу литература и авторская точка зрения, историка — реальная действительность и скрывающаяся за литературным произведением подлинная человеческая личность. Однако, поскольку литература не оторвана от действительности, а, напротив, тесно с ней связана, зависит от нее, — грани между первым и вторым аспектами не так уж велики. Было бы неправильно игнорировать в литературоведении этот второй, «исторический» аспект. Между литературным стереотипом в изображении человека и стихийно проникающими в письменное произведение фактами реальной жизни, рисующими совсем иные, жизненно реальные характеры людей, лежало множество градаций. Летописец или автор исторической повести нередко более или менее сознательно отклонялся от идеалов феодального класса, от трафаретных приемов характеристики людей — то отдавая дань своим личным вкусам, то испытывая на себе воздействие народного творчества, то поддаваясь тем изменениям в оценке деятельности князей, которые возникали в связи с изменениями в идейных представлениях под влиянием местных особенностей социального строя. Именно на этой грани официального и неофициального рождались все отступления от господствующего трафарета, возникало то качественно новое, что, постепенно накапливаясь, двигало литературное развитие к новым методам изображения действительности. - Чем прочнее стоял писатель XI—XIII вв. на идеальных позициях феодального класса, тем прочнее входил в его произведение стереотип в изображении человека, тем консервативнее был он в своих идейных и художественных позициях. Но стоило писателю отступить от этих позиций, дав волю своим личным впечатлениям, неизменно отражающим какие-то особенности в его социальной позиции, проявить личное чувство к тому или иному изображаемому им лицу — и элементы (пусть незначительные) нового, менее традиционного и более своеобразного отношения к действительности проникали в его произведение.

Впрочем, индивидуальные интересы отражаются в литературных портретах лишь случайно. Идеал поведения порождался не индивидуальными вкусами, а социальным строем. Вот почему в различных областях Руси с различной расстановкой классовых и внутриклассовых сил мы видим некоторые различия в обрисовке идеала княжеского поведения. И эти различия также ведут к расшатыванию стереотипа в изображении человеческой личности. Характерно, например, что новгородские летописи слабо отразили образы князей. Это и понятно. Идеал существовал там, где он был необходим. В политическом же устройстве Новгорода князь занимал второстепенное место.

В новгородских летописях почти нет характеристик князей. Только об Александре Невском и Мстиславе Ростиславиче говорится с какой-то особенной значительностью, позволяющей думать, что новгородцы ценили их деятельность

или что князья эти пришли по сердцу новгородцам и летописцам. В сообщении Новгородской летописи о смерти Александра Невского есть и краткая оценка его деятельности: «Дай, господи милостивый, видети ему лице твое в будущий век, иже потрудися за Новгород и за всю Русьскую землю».

Плач новгородцев по Мстиславе Ростиславиче рисует идеального князя, но идеального именно в понимании новгородцев, которое чувствуется только в оттенках, не приобрело еще законченного выражения, и понятно почему: идеал князя входил в летописи из действительности, сами же князья, княжившие в Новгороде, следовали своим, общерусским идеалам княжеского поведения, и только новгородцы смотрели на них несколько иначе, чем в других областях Руси. Мстислав Ростиславич сотворил «толикую свободу новгородьцем от поганых», освободил их от обид. На все стороны оборонял он Новгород от поганых, «поревновал» и «наследил путь» деда своего, новгородского князя Мстислава Владимировича. Был он «крепок на рати, всегда бо тосняшеться умрети за Рускую землю и за хрестьяны». Он «подавал дерзость» воинам своими речами и от всего сердца бился за свою отчину. Был он «любезнив на дружину, и имения не щадяшеть и не сбирашеть злата ни сребра, но даяше дружине своей». Русская земля не могла забыть «доблести его», а черные клобуки «пригодубления его». В этой характеристике лишь осторожно отобраны те черты, которые не претили новгородцам. Образ Мстислава Ростиславича только немного повернут в их сторону. Сильнее этот «новгородский поворот» чувствуется в Новгородской первой летописи в характеристике другого Мстислава — Мстислава Мстиславича. Этот князь уважал новгородские вольности, не вмешивался во внутренние дела Новгорода, был верен святой Софии, в которой лежало тело его отца, был храбр, понимал желания новгородцев и предоставлял им действовать по всей воле их. Иной идеал княжеского поведения создан в верхах феодального общества Владимира Залесского. Характеристика Всеволода Большое Гнездо под 1212 г. частично повторяет характеристику Владимира Мономаха: «Сего имени токмо трепетаху вся страны и по всей земли изиде слух его... и бог покаряше под нозе его вся врагы его». Но, кроме того, этот некролог сохраняет и особенности чисто владимирские. В нем подчеркнута борьба Всеволода с боярством и его судебная деятельность: «Судя суд истинен и нелицемерен, не обинуяся лица сильных своих бояр, обидящих менших и роботящих сироты и насилье творящих». Во Владимире Залесском созрел идеал сильной княжеской власти, идеал этот впоследствии был подхвачен и развит Москвой.

В летописи, под углом зрения определенного идеала, создаются характеристики князей, отчасти по одной системе отбираются факты, но сами факты, непосредственно взятые из жизни, во всем их индивидуальном своеобразии, придают рассказу черты документальности. Этих черт в летописном повествовании появляется тем больше, чем менее официален летописец, чем

меньше он связан задачей изобразить и истолковать события в свете определенной политической линии. И сама характеристика князя становится менее подчиненной идеалу, отражающему эту линию, если летописец говорит о князе лишь попутно, не ставя себе целью дать его обобщенный портрет.

С какой бы ясностью перед нами ни выступал стереотип в изображении человека, было бы неправильно сводить к нему все летописное искусство в изображении людей. В летописи нет и двух князей, и двух положений, которые были бы обрисованы с полной одинаковостью. Феодальный идеал человека был прежде всего средством измерения людей, их оценки с точки зрения феодальной морали и феодальных норм поведения.

Люди, их поведение обсуждаются в основном с точки зрения того идеала, которому они должны соответствовать по своему социальному положению. Эти идеалы существуют в литературе, в летописи, но складываются они, как мы уже указывали, в действительности. Нормы поведения человека в феодальном обществе отнюдь не литературного, а конкретно-жизненного происхождения. В литературу эти идеалы поведения пришли из жизни. Этим идеалам стремятся следовать сами люди. Однако литература подчиняется им далеко не в такой мере, как люди. Так, например, Владимир Мономах подчинял идеалу княжеского поведения всю свою деятельность. Описывая свою жизнь — свои «пути» и «ловы», он создавал не литературный идеал, а жизненный. Он стремился создать о себе определенную славу, молву. Это стремление он, конечно, осуществлял в жизни в гораздо большей мере, чем в своих сочинениях. Этот идеал заставлял Мономаха отказаться от киевского стола, на который его приглашали киевляне, а Мстислава Удалого — добровольно проститься со своею дружиною тогда именно, когда она ему была больше всего нужна, Андрея же Боголюбского — первым выезжать на стычки с врагом. Следуя этим идеалам, литература обращала внимание вовсе не на все стороны деятельности князей или кого-либо другого, а лишь на некоторые, особо важные для их оценки. Зависимые авторы и летописцы стремились изобразить *своего* князя наиболее соответствующим идеалу княжеского поведения. И все же летописец умел находить способы для изображения таких положений, которые с какой-то новой стороны показывали и самый идеал, и тех, кто от него отступал. Вот ослепленного Василька Тербовльского везут в телеге в бессознательном состоянии. В городе Звиждене попадая, приняв его за мертвого, сняла с него окровавленную рубашку и постирала ее. Очнувшись, Василько сказал: «Чему есте сняли с мене? Да бых в той сорочке кроваве смерть приял и стал под богомь». Летописец нашел, следовательно, такое нетрафаретное положение и вложил в уста князя такие необычные слова, которые с наибольшей силой передали ужас преступления князей, противников Василька.

Мы отметили выше, что в исторической литературе XI— XIII вв. говорилось по преимуществу о деятельности тех слоев населения, которые влияли, по

представлениям того времени, на ход исторических событий,— князей и духовенства.

Однако не только князья и духовенство из его высших слоев попадали в поле зрения книжника. Изображая борьбу князя за свою власть, летописец волей или неволей вынужден был говорить о боярах, оказывавших сопротивление своему князю. Рассказывая о стремлении юноши Феодосия к монашеской жизни, приходилось выводить и его мать — решительную, смелую, немного мужеподобную, с грубым голосом, драчливую, всегда готовую избить сына, заковать его в кандалы, только бы удержать около себя. Все эти персонажи освещены отраженным светом. Они выведены для оттенения главного героя. Но и через них в литературу так же стихийно проникают черты реалистичности.

Психологическая наблюдательность в житейской практике Древней Руси достигала большой тонкости, как об этом свидетельствует, например, письмо Владимира Мономаха к Олегу Гориславичу. Самый повод, по которому оно написано, не обычен: Владимир Мономах пишет письмо своему врагу Олегу Святославичу, предлагая ему примирение, после того как в сражении с войсками Олега погиб его любимый сын Изяслав. Это письмо написано с большим чувством достоинства, с полным сознанием сложности образовавшейся житейской ситуации. Оно преисполнено своеобразного лирического спокойствия, желания понять своего врага, чувством бесконечной скорби о погибшем сыне. Мономах готов понять и даже утешить убийцу своего любимого сына. При этом письмо старчески мудро и спокойно.

«Поучение» Владимира Мономаха поражает громадным запасом психологических наблюдений, обнаруживает почти поэтическое отношение автора к жизни. Выражение этого отношения в «Поучении» носит на себе следы влияния народной поэзии.

Именно этот источник выражения поэтического восприятия жизни выдает образ горлицы, тоскующей на высохшем дереве, который Мономах применил к вдове своего сына, прося отпустить ее к нему, чтобы оплакать вместе с ней сына, его свадьбу, ее первые радости: «А бога деля пусти ю ко мне вборзе с первым сломь, да с нею кончав слезы, посажу на месте, и сядеть акы горлица на сусе древе желеючи, а яз утешюся о бозе».

Так обычная житейская практика вводит в литературу элементы реалистичности. Летопись знает ряд жизненных положений, в описание которых больше всего проникали черты действительности, когда летописца привлекал не только официальный силуэт князя, но и его личная жизнь. К числу таких жизненных положений в первую очередь относится кончина князя. Последние дни и часы жизни князя летописец описывает подробно, придавая иногда значение всякой мелочи. Несомненно, что в таком отношении летописца к смерти нашли свое отражение общехристианские воззрения летописца. Однако, как бы то ни было,

летописные повествования о смерти князей — самые жизненно-конкретные в летописи. Таково, например, повествование о смерти Святослава Всеволодовича, где не забыты, например, такие детали. Святослав Всеволодович, предчувствуя кончину, собирался поклониться гробу отца своего в Кирилловском монастыре под Киевом, но не смог, так как поп, хранивший ключи от церкви, отлучился. Передан и его разговор на смертном ложе с женою. Святослав спрашивает «стемневшим» языком, когда будет день святых Макавеев. Жена отвечает: «В понедельник». Святослав же говорит своей жене, что вряд ли доживет до этого дня: «О не дождочю ти я того». В этом разговоре нет ничего исторически значительного. Он передан летописцем потому, что значительно было самое событие, с которым этот разговор был связан, — смерть.

Характерно также описание смерти князя Владимира Васильковича в Волынской летописи. Богатство, мудрость, речистость этого князя служат как бы контрастом его смерти, наводят на мысль о бренности всего земного. Так часто бывает в изобразительном искусстве: чтобы смерть Производила впечатление настоящей смерти, нужно, чтобы и жизнь выглядела настоящей жизнью. Страницы Волынской летописи, рассказывающие о смерти Владимира Васильковича, натуралистически описывают развивающуюся болезнь (рак гортани), воспроизводят предсмертные распоряжения и переговоры, в которых принимала участие его жена — «милая Ольго». Изумительные речи Владимира Васильковича сопровождаются живыми сценами. Так, например, Владимир Василькович посылает слугу своего «доброего, верного, именем Рачтьшу» к брату своему Мстиславу и просит передать ему, чтобы он ничего не давал после его смерти «сыновцу» — Юрию.

Свою просьбу Владимир Василькович подкрепил выразительным жестом: он взял из своей постели пук соломы и сказал: «Хотя бых ти, рци, брат мой, тот вехоть соломы дал, того не давай по моему животе никому же».

Иногда мысль о бренности всего земного служит летописцу поводом, чтобы описать какое-нибудь из ряда вон выходящее, но не очень «официальное» событие. Так, например, летописец приводит шутку над бесплодными устремлениями Мстислава Ярославича овладеть Галичем. Некто Илья Щепанович привел Мстислава Ярославича Немого на Галичину могилу и сказал ему: «Княже! уже еси на Галичине могиле поседел, тако и в Галиче княжил еси». Приводит летописец и рассказ о тщетности попыток боярина сесть на княжеский стол. Он подчеркивает случайность гибели Холма от пожара, вызванного неосторожностью некоей бабы. Рассказывает летописец и множество других случайностей, решавших судьбу князей: то князь пошутил и своей шуткой раскрыл заговор, то князь не был узан под чужим шлемом, то жизнь князя висела на волоске и была случайно спасена. Описывает летописец и построение города, вызванное гаданием князя по Библии. Самые унижения Даниила Галицкого в Орде служат как бы

обоснованием для своеобразного исторического скептицизма летописца: «О злая честь татарская! Его же отец бе царь в Руской земли, иже покори Половецкую землю и воева на иные страны все, сын того ж не прия чести, то иный кто может прияти? Злобе бо их и льсти несть конца».

Несомненно, что, описывая все эти «случаи», летописец нарушал собственную систему изложения, усиливая ими в своем повествовании черты реальности, иногда быта, и это в известной мере отражалось на изображении им действующих лиц.

Нарушался литературный стереотип и в церковной литературе XI—XIII вв.: в житиях святых, в частности в «Киево-Печерском патерике», и в проповедях. Однако в этой церковной литературе психология действующих лиц подчинена морали, назидательному смыслу произведения. Немногие психологические качества уловлены и преломлены в литературном произведении только через призму христианской морали. Церковь постоянно обращала литературу к психологической наблюдательности, но литературу в основе своей светскую, и в частности летопись, могла затронуть только отчасти.

Наконец, стиль средневекового монументализма в изображении людей нарушался в литературе и под влиянием народного творчества. Однако в этом последнем случае перед нами особый стиль — стиль, который мы рассмотрим в следующей главе.

Подведем итоги. В изображении людей историческая литература XI—XIII вв. следует идеалам, выработанным в феодальной действительности того времени. Она следует феодальным представлениям о том, каким должен быть представитель той или иной социальной ступени, какими должны быть сами феодальные отношения, и в основном сохраняет официальную точку зрения господствующего класса на все, включаемое в литературу.

Интересы авторов-историков сосредоточены по преимуществу на самых верхах феодального общества. Больше всего внимания летописцы XI—XIII вв. уделяют князьям и духовенству. Первых они изображают в церемониальных положениях — с позиций подданных; вторых — с назидательностью, свойственной представителям церкви. Система идеалов, отразившихся в исторических произведениях XI—XIII вв., служит укреплению феодального строя, оправданию феодальных отношений. Они условны и схематичны.

Если мы присмотримся к тому, как строится в летописи образ того или иного князя, то должны будем прежде всего отметить, что образ каждого князя корректируется тем политическим идеалом княжеского поведения, который был признан летописцем. Летописец не создавал никакого нового своего идеала, а выражал те политические идеи, которые ему полагалось выражать как подданному или вассалу *своего* князя. Его писательская позиция определялась его

служебным положением, последнее же подсказывало ему и интерпретацию событий, и образ князя. Исходя из этих своих политических представлений, летописец оценивает князей, своих современников, то хваля их и приписывая им те качества, которые они должны были бы иметь, то отрицая в них все положительное, как у врагов своего лагеря.

Рассматривая характеристики князей в летописи, мы легко заметим, что они сотканы не столько из психологических, сколько из политических понятий. Не характер князя отражен в его характеристике, а его деятельность, его поведение, его политическое лицо.

Летописец оценивает не психологию князя, а его поведение, при этом поведение *политическое* в первую очередь. Его интересуют поступки князя, а не их психологическая мотивировка. Характеристика того или иного лица в летописи имеет в виду прежде всего его поведение; внутренняя жизнь интересует летописцев XI—XIII вв. только постольку, поскольку она *внешне* проявляется в поступках, в определенной линии поведения. Храбрость, мужество — это прежде всего подвиги. Нищелюбие, любовь к церкви, к боярам, к дружине — это прежде всего поступки, поступки щедрости по преимуществу. Летописец не случайно пишет о том, что князь «показал мужество свое», «много пота утер с дружиною своею за Рускую землю», «братолюбием светился» или «славился» своими делами, нагнал страх на врагов, «прослыл» в победах и т. д. Внешний эффект поведения князя, «величавого на ратный чин», интересует летописца больше всего. Нет добрых качеств князя без их общественного признания, ибо самые эти качества неразрывно связаны с их внешними постоянными проявлениями. Вот почему летописец не знает конфликта между тем, каким на самом деле является тот или иной князь, и тем, каким он представляется окружающим. Доброму князю сопутствует добрая слава, дурному — дурная. Вот почему писатели XI—XIII вв. так часто и так много говорят о славе князя, о его общественном признании. Вот также почему литературный портрет князя всегда официален. Князь предстает перед читателем в «одеянии» своих действий. Он почти не раскрывается в своем внутреннем содержании. Летописец никогда не вступает в интимное общение с героем своего повествования, не входит в психологическое объяснение его поступков. Летописец — подданный и пишет о своем князе как подданный. Только о враге он пишет, что он совершил тот или иной поступок, движимый злобой, завистью, жадностью или гордостью (ассортимент психологических качеств и здесь невелик, анализ несложен) или побуждаемый к тому злым советчиком, послушавшись его дурного совета, дьяволом наученный или дьяволом соблазненный.

Следовательно, летописец не потому так скуп на психологические определения, что психология раскрыта для него только в самых общих своих основах, а потому, что раскрытие психологии не входит в его задачу, — он официален, несет свои

обязанности писателя как своеобразную феодальную службу, пишет то, что ему следует писать по своему служебному положению, и сохраняет основательную дистанцию между собой и своим патроном. Писательский труд не стал еще *первой* обязанностью летописца, не придал ему хотя бы внешней независимости. Летописец сам осознавал себя прежде всего слугой князя и, не скрывая от себя, выполнял свой долг слуги, подчиненного или вассала.

Созданный феодальным классом светский идеал поведения феодала был вполне оригинален, точно разработан и по-своему монументален. Рядом с ним заметны следы и другого идеала человеческого поведения — идеала народного, подлинно гуманистического и подлинно самобытного. Однако подчиненная феодалам литература с трудом позволяет судить о нем. Изыскания фольклористов позволяют, очевидно, ближе подойти к этому идеалу.

Так обстоит дело с *системой*, которую применяют к изображению людей летописцы; если же приглядеться к *исключениям* из этой системы, то в них всюду заметно стихийное проникновение в литературу некоторых элементов реалистичности, точное следование натуре, действительности, появление в литературе любовно наблюденного и любовно переданного.

В разрушении феодальных представлений о личности только как об элементе феодальных отношений огромная роль принадлежала, как мы уже сказали об этом выше, народному творчеству.

Разрушению этому способствовало и то обстоятельство, что литература XI—XVI вв., как это мы увидим в дальнейшем, не знала вымышленного героя. Все действующие лица русских оригинальных произведений действительно жили, а не созданы только художественным воображением. Черты действительности могли поэтому особенно легко проникать в литературу. Реальные факты биографии способствовали сохранению реальных черт характера и препятствовали полному подчинению изображаемых лиц феодальному идеалу.

Однако переход от стихийного проникновения в литературу действительности к первым шагам нового, сознательного к ней отношения совершится не скоро: новое отношение к человеческой личности станет осознаваться самими авторами только с конца XVI—начала XVII в. Это — время, когда в литературе появятся первые изображения элементов человеческого характера.

В течение пяти столетий в русской литературе идет борьба проникающих в нее снизу реалистических элементов с идеалистической литературной системой. Система нарушается и вновь восстанавливается на новой основе. Неподвижная и инертная по самой своей сути, она тем не менее искусственно поддерживается извне официальной идеологией класса феодалов и его потребностями, различными на различных этапах исторического развития. Однако реалистические элементы проникают в литературу все интенсивнее и в конце концов начинают осознаваться как явления нового и положительного характера и

в XVII в. находят себе своего настоящего проводника — демократические слои населения. Все нарушения системы более или менее связаны с нарушениями официальной точки зрения господствующего класса. Следовательно, литература двигается вперед этими нарушениями. Ее развивает в конечном счете народ, хотя участие народа в развитии литературы кажется очень незначительным, внешне незаметно, с трудом определимо, скрыто под поверхностью, на которой массивно громоздятся застывшие формы системы, выработанной господствующим классом. В принципах изображения человека изобразительное искусство XI—XIII вв. очень близко литературе. Стиль монументального историзма получил свое воплощение в искусстве с еще большей выразительностью, чем в летописи.

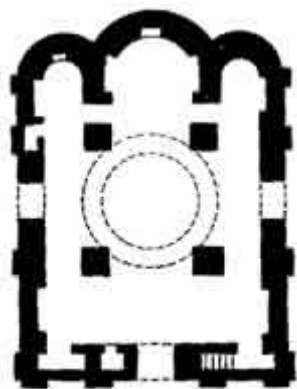
Искусство этого времени отвергало «суету мира сего» — мишуру украшений, декоративность, иллюзорное воспроизведение действительности и развлекательность. Оно стремилось простыми средствами выразить величие божественного, мудрость мироустройства и всеобщую символическую связь явлений. Торжественные здания храмов были лишены украшений, стены не штукатурились и обнажали непосредственную мощь кладки. Храмы являли простые и ясные в своих пропорциях сочетания больших объемов. Наружные стены храмов отчетливо свидетельствовали о внутреннем устройстве помещений: внешние членения стен «лопатками» — пилястрами — строго соответствовали членению храма внутри столбами. Стены завершались полукруглыми закомарами, отражая формы сводов, по которым, прилегая, лежала кровля. Величественная простота сочеталась с полным отсутствием стремления «обмануть» зрителя, иллюзорно увеличить размеры храма. И вместе с тем устройство храма символически напоминало об устройстве Вселенной и «малого мира» — человека. Антропоморфические черты храма обнаруживались в названиях отдельных его частей: глава, шея (барабан), плечи, подошва, бровки над окнами. Его устройство было ориентировано на страны света, а росписи напоминали о Вселенной, ее истории — Ветхом и Новом заветах, о будущем человечества — конце мира и Страшном суде. Церковь стремилась поднять человека над суетными заботами дня и показать ему мир в его устройстве и истории, пронизывающую все иерархию явлений и событий.



Спаса на Нередице церковь близ Новгорода . 1198. Вид с северо-западной стороны.



Спаса на Нередице церковь близ Новгорода. 1198. Вид с юго-восточной стороны.



Спаса на Нередице церковь близ Новгорода . 1198. План.



Георгиевская церковь в Старой Ладоге. 1165. Общий вид.

Стиль росписей (и мозаик — в XI и XII вв.) строго соответствовал общему стилю эпохи. Изображения людей стремились передать их «вечную» сущность. Случайные повороты, случайные моменты были исключены из изображений. Христос, богородица, святые обращены к зрителю. Даже в сюжетных сценах они как бы показывают себя зрителям. Только ангелы как слуги бога могли быть повернуты в профиль к зрителю. Никогда не смотрели на человека бесы. Изображения служат молитвенному общению с прихожанами. Из этого общения исключена лишь нечистая сила.



Богоматерь Оранта Стена Нерушимая. Мозаика Софийского собора в Киеве. 1040-е гг.



Спас Вседержитель (Пантократор). Мозаика Софийского собора в Киеве. 1040-е гг.)



Благовещение. Мозаика Софийского собора в Киеве. 1040-е гг.

Любой сюжет живописи был значительным, «историческим»; события изображались в своей кульминации, а иногда совмещали в себе несколько кульминирующих моментов, объединяемых в одно изображение.



Евхаристия. Мозаика Архангела Михаила собора Михайловского Златоверхого монастыря. 1108-1113. Киевский Софийский музей. Фрагмент. Причащение апостола Павла хлебом.



Фрески Спаса на Нередице церкви близ Новгорода. 1199. Введение во храм, Сретение.

Изображения сопровождалось знаками: эмблемами лица, надписями, были легко обозримы и легко узнавались зрителем. Святой воин изображался с мечом и в доспехах, князь — на княжеском столе и в княжеской одежде, святитель — в святительских одеждах, мученик — с крестом в руке. Каждый святой легко узнавался по присущим ему знакам: форме бороды, лба, лысине и пр.

Изображения были парадны, монументальны, в них не было ничего недосказанного. Расположение изображений соответствовало церковной иерархии и иерархии мироустройства.



Константин и Елена. Фреска Софийского собора в Новгороде. II половина XI в.

ГЛАВА 3. ЧЕРТЫ ЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XI—XIII вв.

Расцвет монументального стиля в изображении людей падает на XII—XIII вв. К XI в. относится формирование этого стиля. В изображении человека здесь еще сильно сказывается воздействие фольклора, которое впоследствии — в XII и XIII вв. — появляется лишь эпизодически, в произведениях, близких народному творчеству.

Судить о народном творчестве XI и предшествующих веков мы можем только по его остаткам в письменности. Реконструировать народное творчество по записям более позднего времени (XVII—XX вв.) вряд ли возможно: народное творчество развивается так же, как и литература. Представления об исконной неподвижности народной поэзии давно ушли в прошлое. Только современные самим произведениям народного творчества их отражения в письменности дают нам возможность более или менее твердо судить о том, какими они *были*.

В задачу настоящей главы не входит реконструировать древнекиевский фольклор — это выполнено мною в другой работе*{{Главы: «Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.)» и «Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси — до татаро-монгольского нашествия (XII — начало XIII в.)»}. // Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. М.; Л., 1953.}}. Упомяну только, что «Повесть временных лет», особенно в своей начальной части, включает в себе

немалое число обломков отдельных сюжетов, заимствованных из народных преданий, рассказов, исторических песен, возможно былин, плачей и т. д. Древнейшая русская история восстанавливалась летописцами по преимуществу на основании народных преданий, эпоса, дружинных песен. И вот замечательно, что из произведений народного творчества летописцы заимствовали не только исторические факты, но и самые образы их героев.

Народное творчество XI—XIII вв. не подчинено интересам одного господствующего класса: поэтому здесь в изображении людей гораздо больше индивидуальных черт. Герой народного эпоса — это человек богатырского подвига. Подвиг этот и накладывает на него отчетливый отпечаток индивидуальности. Герой блещет умом — своим собственным, так же как и силой, выдержкой, храбростью — также его собственными. Он совершает подвиг не по своему положению, не потому, что у него безмерно богато его княжество, сильна дружина, верны вассалы, а потому, что он либо хитер, либо умен, либо храбр или силен.

В русской литературе XI—XIII вв. этот эпический стиль в изображении человека сказывается там, где события записываются по следам народного эпоса, там где образ человека не создается в самой литературе, а только переносится в нее из фольклора.

Вот действующие лица русской литературы XI—XIII вв., изображение которых отчасти подчиняется этому стилю: *Вещий Олег*, ходивший походом на Царьград и взявший его хитростью, поставив свои корабли на колеса и подступивший к стенам города под полными парусами; *княгиня Ольга* — хитрая и мудрая, мстившая за убийство своего мужа древлянам, устраивая им разные ловушки; *князь Святослав* — военный вождь, деливший все невзгоды со своею дружиною, суровый и прямодушный, всегда предупреждавший своих врагов о том, что он на них идет; *юноша кожемяка*, скромный по внешнему виду, младший сын семьи, но храбро победивший в единоборстве печенежского богатыря, против которого никто не решался выступить; *князь Всеслав Полоцкий* «Слова о полку Игореве», перебежавший по ночам, подобно волку, с необычайной быстротой широкие пространства, и др.

Так же, как и в монументальном стиле XI—XIII вв., внутренние переживания героя не отражены в эпическом стиле; отражены главным образом его поступки, но поступки эти, в отличие от последующего времени, приподняты, возвышенны — это деяния, подвиги. Связь образа героя с приписываемым ему подвигом гораздо сильнее, чем связь героя и его поступков в обычных летописных рассказах. Здесь образ героя неотделим от совершенного им исторического подвига, запечатлевшегося в памяти народа.

Если в последующее время, в XII—XIII вв., действия князей, слившись в единый поток, превращались в жизнь князя или в последовательную историю его

княжества, всей Руси, то деяния героев русского эпоса еще не составляют его биографии, зато составляют его яркую характеристику, его индивидуальную особенность. Поход Олега на Царьград в гораздо большей степени слит с образом Олега, чем многочисленные военные действия какого-нибудь Изяслава Мстиславича или Мстислава Изяславича. Ольга — это ее месть древлянам и хитрость, которой она «переключала» византийского императора. Святослав — это его прямота, товарищество с дружиной и далекие походы. Язычник Владимир — его взятие Корсуни, его пиры и полное язвительности испытание вер.

Если мы сравним краткие характеристики этих князей в начальной части «Повести временных лет» с характеристиками князей в летописи последующего периода, то заметим существенное различие: первые отчетливо связаны с их деяниями, вторые — несколько неожиданны, в них отмечаются такие качества, которые в поступках князей вовсе не отразились.

Рассказ о походе Олега на Царьград заканчивается признанием его Вещим. «И приде Олег к Киеву, неся злато, и паволоки, и овощи, и вина, и всякое узорочье. И прозваша Олга — вещей: бяху бо людие погани и невеигласи». Рассказ о походах Святослава начинается с его характеристики: «Князю Святославу възрастьшю и възмужавшю, нача вой совокупляти многи и храбры, и легько ходя, аки пардусь, воины многи творяще. Ходя воз по себе не возяше, ни котья, ни мяс варя, но потонку изрезав конину ли, зверину ли или говядину на углех испек ядыше, ни шатра имяше, но подьклад постлав и седло в головах; тако же и прочий вой его вси бяху. И посылаше к странам, глаголя: „Хочю на вы ити“. И иде на Оку реку и на Волгу...»

Связь характеристик героев с их деяниями в обоих случаях самая непосредственная. Иное, допустим, в некрологической характеристике Всеволода Ярославича: «Сии бо благоверный князь Всеволод бе издетьска боголюбив, любя правду, набдя убогыя, въздая честь епископом и презвитером, излиха же любяше черноризци и подаяше требованье им. Бе же и сам въздержася от пьянства и от похоти...» и т. д. Ничто в этой характеристике не вытекает из приводимых о нем в летописи фактов. Характеристика Всеволода Ярославича выполняет здесь чисто этикетную функцию: это условное надгробное слово, отмечающее его христианские качества в момент, когда об этих христианских качествах и необходимо было вспомнить.

Следовательно, еще отличие эпического стиля в изображении людей от господствующего средневекового монументализма заключается в том, что многоликость героя, выступающего каждый раз в новом подобающем ему обликий, в эпическом стиле отсутствует: здесь герой тесно связан с одним или несколькими своими подвигами, характеристика его едина, неизменна, прикреплена к герою. Характеристика героя — как бы его герб; она кратка и необычайно выразительна, как щит Вещего Олега на вратах Царьграда.

В целом эпический стиль в изображении людей стадийно предшествует монументальному, как предшествует устное творчество народа письменности. Но с появлением письменности устное творчество не исчезает; также не исчезает и воздействие на литературу этого эпического стиля в изображении героев. Оно проявляется в тех произведениях, которые связаны с устным народным творчеством.

В самом деле, кое-что все же в обрисовке действующих лиц летописи позволяет предполагать родство с фольклором.

К народному творчеству, очевидно, восходят в летописи и других произведениях литературы характеристики действующих лиц по их какому-либо одному крупному деянию. Так охарактеризован, например, в Киево-Печерском патерике князь Африкан: «Князь Африкан, брат Якуна Слепаго, иже отбеже от златя луды, бияся полком по Ярославле с Лютым Мъстиславом»*{{Абрамович Д. Киево-Печерский патерик. Киев, 1931. С. 1.}}.

Перед нами как бы напоминание о всем известном подвиге, деянии или случае. Так характеризуются, в частности, и некоторые из действующих лиц «Слова о полку Игореве»: «...храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пълкы касожьскими»; «...до нынѣшняго Игоря, иже истягну умь крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ, наплънився ратнаго духа, наведе своя храбрыя пълкы на землю Половѣцькую за землю Руськую».

Замечательно, что в летописи этим способом представляются читателю многие из знаменитых половецких ханов: «...Концаку, иже снесе Сулу, пешь ходя, котел нося на плечеву»; «...Севенча Боняковича... иже бяшетъ рекл: „хоцю сечи в Золотая ворота, яко же и отець мой"»; «...Алтунопу, иже словяше мужествомъ».

Народный характер имеют и общие характеристики жителей какой-либо местности. Киевляне называли новгородцев «плотниками». Ростовцы, суздальцы и муромцы говорят о владимирцах: «...то суть наши холопи каменьници». Владимирцы отмечали в новгородцах их «гордость». Вслед за этими народными характеристиками и летописец говорит о переяславцах, что они «дерзи суще».

К этим же характеристикам примыкает и характеристика курян — «сведомых кметей» в «Слове о полку Игореве». Все эти характеристики интересны тем, что они передаются летописцем как всем известные, как народное мнение и как «слава» о тех или иных жителях. Во всех них чувствуется опора на реальную народную молву.

Характеристика «курян» в «Слове о полку Игореве» по своим принципам художественного обобщения совпадает с характеристикой «воинства рязанского» в «Повести о разорении Рязани Батыем» — тех «удальцов и резвецов» рязанских, из которых «един бяшесе с тысящей, а два со тмою». И в «Слове», и в «Повести» перед нами характеристика воинства, в которой ни слова не говорится о

феодалной верности воинов своему князю, но все направлено только на то, чтобы выявить воинские добродетели бойцов — защитников родины.

Характерные явления обнаруживаются в XII—XIII вв. в тех же памятниках при создании образа народного героя, образа защитника родины. Этот герой гиперболизируется в своей силе и мужестве, он как бы вырастает в размерах, его не могут одолеть враги. Однако понятие гиперболы может быть здесь применено с большими ограничениями. Впечатление гиперболы достигается тем, что на этого героя переносятся подвиги его дружины. Так, например, Всеволод Буй Тур в «Слове о полку Игореве» прыщет на врагов стрелами, гремит о шлемы мечами харалужными, и шлемы аварские «поскепаны» его калеными саблями. Само собой разумеется, что Всеволод прыщет на врагов стрелами своей дружины, сражается ее мечами и ее саблями: у самого Всеволода мог быть только один меч или сабля. То же перенесение подвигов дружины на князя видим мы в «Слове» и в других случаях. Святослав Киевский «притрепал» коварство половцев «своими сильными плъкы и харалужными мечи»; Всеволод Суздальский может «Донь шеломы выльяти» — не одним своим шлемом, а многими, конечно, шлемами его воинов.

Так же точно создается и образ Евпатия Коловрата в «Повести о разорении Рязани Батыем». На Евпатия переносятся подвиги его воинов и их боевые качества. Он как бы соединяет в себе черты всего русского воинства. Он без милости сечет полки Батыевы так, что татары стали «яко пьяны или неистовы». Когда мечи Евпатия притуплялись, он брал татарские мечи и сек ими. Опять-таки характерно это множественное число: «...яко и мечи притупишася, и емля татарскыя мечи и сечаша их». Не может быть сомнения в том, что, говоря о Евпатии, автор имел в виду не одного его, но всю его дружину. Вот почему дальше говорится: «...татарове мняше, яко мертви восташа». Речь идет именно о *мертвых*, о многих воскресших бойцах. Вот почему и дальше без всякого перехода говорится о *полке* Евпатия: полк Евпатия и сам Евпатии объединены. Благодаря этому Евпатий вырастает до богатырских размеров: он «исполин силою», убить его удастся татарам только с помощью «тмочисленных пороков» — стенобитных машин.

Смерть Евпатия — это своеобразное рождение первого богатыря в русской литературе. Мы ясно видим, как соединяет в себе образ Евпатия качества его дружины. Силен не богатырь — сильно воинство, которое он собой воплощает. Художественное обобщение идет по пути создания собирательного образа героя, воплощающего в себе качества всех русских воинов. Этим путем шло развитие образа былинного богатыря, который со временем стал один, без войска воевать за Русскую землю против огромной рати врагов. Путь этот, пока еще не проторенный и лишь слабо намеченный, в дальнейшем приведет к литературным обобщениям нового, более совершенного характера. Этот путь, как мы ясно видели и в других случаях, был связан с нарушением узкоклассового, феодального

литературного стереотипа в изображении людей. Эти нарушения были особенно часты в изображении женщины. Женщина не занимала обычно своего места в иерархической лестнице феодальных отношений. Княгиней, княжной, боярыней, боярышней или купчихой она была по мужу или отцу. И это вносило ослабление в определенность ее классовой характеристики.

Произведения древней русской литературы отразили немногие черты характера женщины Древней Руси. В больших государственных заботах древнерусским писателям нечасто приходилось обращать свой взор к дочерям, женам и матерям героев русской истории. Однако краткие и немногие строки русских светских произведений почти всегда с сочувствием и уважением пишут о женщинах. «Злая жена», столь типичная для аскетической церковной литературы, — редкий гость в произведениях литературы светской: в летописи, в повестях воинских, посольских, исторических. Да и в тех случаях, когда она появляется в светских произведениях, как, например, в «Молении» Даниила Заточника, она лишена всякой женственности: она «ротаста», «челюстаста», «старообразна». Юные же женщины — привлекательны без исключения. С какой трогательностью пишет Владимир Мономах в письме к Олегу Святославичу о вдове убитого Олегом своего сына Изяслава; летописец вспоминает мать юного *брата* Мономаха, Ростислава, безвременно погибшего в Стугне. Мать Ростислава оплакивала его в Киеве, и летописец сочувствует ее горю: «И плакася по немь мати его и вси людье пожалиша си по немь повелику, уности его ради».

Знает древнерусская литература и героические образы русских женщин. Княгиня Мария — дочь погибшего в Орде черниговского князя Михаила и вдова замученного татарами ростовского князя Василька — немало потрудились, чтобы увековечить память обоих. По ее указанию (а может быть, и при ее непосредственном участии) было составлено житие ее отца Михаила Черниговского и написаны трогательные строки о ее муже Васильке в Ростовской летописи. Благодаря тому, что портрет князя всегда был обращен к зрителю и написан для зрителя, в нем легко проглядывали те черты, которые больше всего были дороги именно для того зрителя, который выступал в роли заказчика произведения. В свде ростовской княгини Марии в характеристике ее покойного мужа — ростовского князя Василька Константиновича — ясно ощущается не только похвала, но и выражение горести утраты: «Бе же Василко лицом красен, очима светел и грозен, хоробр паче меры на ловех, сердцем легок, до бояр ласков, никто же бо от бояр, кто ему служил и хлеб его ед, и чашю пил, и дары имал, — тот никако же у иного князя можаше быти за любовь его; излише же слугы свои любляше. Мужьство же и ум в нем живяше, правда же и истина с ним ходяста. Бе бо всему хытр и гораздо умея, и поседе в доброденьствии на отни столе и дедни» (Лаврентьевская летопись, под 1237 г. С. 467). Этот лирический портрет, в котором внешним чертам князя придано такое большое значение, может сравниться

только с портретом волынского князя Владимира Васильковича, составленным волынским летописцем, также особенно внимательным к судьбам вдовы этого князя — «милой» Ольги. Волынский и ростовский летописцы — оба писали для вдов своих князей, оба в какой-то мере отразили их чувства. «Сии же благоверный князь Володимерь, — пишет волынский летописец, — возрастомъ бе высок, плечима великъ, лицемъ красен, волосы имея желты кудрявы, бороду стригый, руки же имея красны и ноги; речь же бяшетъ в немъ толъста и устна исподняя дебела, глаголаше ясно от книг, зане бысть философ велик, и ловець хитр, хоробр, кроток, смирен, незлобив, правдив, не мьздоимецъ, не лжив, татьбы ненавидяще, питья же не пи от вздраста своего. Любовь же имеяше ко всим, паче же и ко брати своей, во хрестъном же целованьи стояше со всею правдою истинною, нелицемерною» (Ипатьевская летопись, под 1289 г. С. 605).

Трогателен и прекрасен в «Повести о разорении Рязани Батыем» образ жены рязанского князя Федора — Евпраксии. Ее муж пожертвовал жизнью, защищая в стане Батыеа ее честь. Услышав о смерти мужа, Евпраксия «абие ринуся из превысокого храма своего с сыном своим со князем Иваном на среду земли, и заразися до смерти».

Скупая во всем, что касается личных чувств своих действующих лиц, русская летопись отмечает все же, что суздальскому князю Всеволоду Большое Гнездо было «жаль» своей «милой дочери» Верхославы. Всеволод дал «по ней многое множество, бес числа злата и серебра», богато одарил сватов и, отпустив ее с великою честью, провожал ее до трех станов. «И плакася по ней отецъ и мати: занеже бе мила има и млада». Не забыта летописцем и та безвестная женщина, которая, приняв ослепленного князя Василька Ростиславича Теробовльского за умершего, оплакала его и выстирала его окровавленную рубашку. Описывая смерть волынского князя Владимира Васильковича, летописец не преминул упомянуть о любви его к жене — «милой Ольге». Это была четвертая дочь брянского князя Романа, но была она ему «всех милее». Роман отдал «милую свою дочь» за Владимира Васильковича, «посла с нею сына своего старейшего Михаила и бояр много». Впоследствии ее навещает брат ее Олег. С ее помощью на смертном одре Владимир Василькович улаживает свои государственные дела, причем называет ее «княгини моа мила Олго». Владимир и Ольга были бездетны. Предсмертные заботы Владимира направлены на то, чтобы устроить судьбу ее и их приемной дочери — Изяславы, «иже миловах ю аки свою дщерь родимую». Владимир Василькович разрешает своей жене поступить после его смерти, как ей вздумается — жить так или идти в черницы: «Мне не воставши смотреть, что кто и' меть чинити по моемъ животе» *{{Владимир говорит об Изяславе: «Бог бо не дал ми своих родити, за мои грехы, но си ми бысть аки от своее княгине рожена, взял бо есмь ю от своее матери в пеленах и воскормил»}.}, — говорит он.

Нежный, задумчивый облик женщины-матери донесли до нас и произведения русской живописи XII в. В них воплощена забота женщины, ее любовь к умершему сыну. Сохранился рассказ о том, какое впечатление у зрителей оставляли эти произведения. Гордый князь Андрей Юрьевич Боголюбский, никогда ни перед кем не склонявший головы, смелый воин, всегда первым бросавшийся в битве на врагов, был поражен изображением Владимирской богородицы. «Сказание о чудесах Владимирской иконы» говорит о том глубоком впечатлении, которое произвела на Андрея Боголюбского икона Владимирской богородицы. Увидев ее впервые, он пал перед нею на колени — «припаде на земли»*{{Сказание о чудесах Владимирской иконы божьей матери. Под ред. В. О. Ключевского. // ОЛДП. Вып. XXX, 1878. С 30.}}. Впоследствии все свои победы над врагами сам он и его летописец приписывали помощи этой иконы.

Во всех этих немногих упоминаниях женщина неизменно выступает в обаянии нежной заботливости, проникновенного понимания государственных тревог своих мужей и братьев. Дочь, мать или жена — она всегда помогает своему отцу, сыну или мужу, скорбит о нем, оплакивает его после смерти и никогда не склоняет его при жизни к трусости или самосохранению ценой позора. Смерть в бою с врагами она воспринимает как должное и оплакивает своих сыновей, мужей или отцов без тени упрёка, без следа недовольства, как воинов и патриотов, выполнивших свой долг, не ужасаясь и не осуждая их поведения, а с тихой лаской и с похвалой их мужеству, их доблести. Любовь к мужу, отцу или сыну не притупляет их любви к родине, ненависти к врагам, уверенности в правоте дела любимого человека. Русские женщины «Слова о полку Игореве» воплощают в себе те же черты, которые хотя и скудно, но достаточно отчетливо донесли до нас летописи и воинские повести XII—XIII вв. Мы можем с уверенностью представить себе идеал женщины Древней Руси XII—XIII вв., который будет одинаков и в летописи, и в воинских повестях, и в «Слове о полку Игореве»; только в «Слове о полку Игореве» образ скромной, заботливой, верной и любящей женщины, достойной жены своего героя-мужа, выступает с еще большей отчетливостью и большим обаянием. Идеал женщины XII—XIII вв. включает в себе мало классовых черт. Класс феодалов не выработал собственного идеала женщины, резко отличного от народного. Женщина и в среде феодалов была предана своим заботам жены, матери, вдовы, дочери. Большие государственные обязанности не были ее уделом. И именно это способствовало сближению женских образов — феодальных и народных. Вот почему Ярославна в «Слове о полку Игореве» представлена в образе лирической, песенной русской женщины — Ярославны.

Эпический стиль в изображении людей ни разу не охватывает литературное произведение полностью. Даже в «Слове о полку Игореве» этот эпический стиль соединен со стилем средневекового монументализма. Как мы уже видели,

элементы эпического стиля явственно ощущаются только в начальной части «Повести временных лет», впоследствии — в образах женщин. Он сказывается в Ипатьевской летописи (характеристика Романа Галицкого), в «Слове о погибели Русской земли», в «Житии Александра Невского» (в характеристике шести храбрецов Александра Невского), в «Повести о разорении Рязани Батыем» и в некоторых других произведениях. Такая эпизодичность в проявлениях этого стиля вполне понятна: стиль этот в основном выразился только в устном народном творчестве, а в литературе он отражался время от времени под воздействием последнего. Поскольку же устное народное творчество киевского периода известно нам в скудных остатках среди произведений письменных, многие особенности этого стиля остаются для нас все же не ясными.

В изобразительном искусстве эпический стиль почти не отразился. Это и понятно: изобразительное искусство было гораздо более «дорогим», чем литература, но и в изобразительное искусство все же проникали отдельные элементы эпического стиля через непосредственных исполнителей воли заказчиков-феодалов. Вот что пишет по этому поводу М. В. Алпатов: *«До нас не дошло искусство, которое создавалось в Киеве народом для себя. Смердам приходилось жить в курных избах полуземляночного типа. Но они слагали песни о героях, голос протеста простого люда звучал в городах на вече. У людей труда были свои идеалы жизни и свои понятия красоты. Руками этих людей создавались киевские здания с их пышным убранством. Вот почему и во многих великокняжеских памятниках чувствуются отголоски народных художественных представлений»* *{{ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 3. М., 1955. С. 60—61.}}

ГЛАВА 4. ЭКСПРЕССИВНО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ КОНЦА XIV—XV в.

1

Первоначально, в XI—XIII вв., в центре внимания русской литературы стояли поступки человека — именно они описывались и оценивались писателями. Эти поступки рассматривались главным образом с точки зрения того официального положения, которое занимал человек на лестнице феодальных отношений. Характер человека, как мы уже отмечали, был открыт в литературе лишь в начале XVII в. в силу резкого обострения классовой и внутриклассовой борьбы и накопившегося социального опыта на определенной стадии развития феодализма. Однако раньше, чем был открыт характер человека, была открыта психологическая жизнь человека. Психологические побуждения и переживания, сложное разнообразие человеческих чувств, дурных и хороших, сильных, экспрессивно выраженных, повышенных в своих проявлениях, стали заполнять собою литературные произведения примерно с конца XIV в. и с особой отчетливостью проявились в произведениях Епифания Премудрого.

Для каждой эпохи и для каждого стиля существуют в литературе жанры, в которых эпоха и ее стиль отражаются наиболее ярко. Для конца XIV — начала XV в. таким самым типическим жанром явились жития святых. В этом жанре отчетливее всего проявились черты нового в изображении человека и свойственная своему времени ограниченность.

Самое характерное и самое значительное в изображении человека в конце XIV — начале XV в. — это своеобразный «абстрактный психологизм». Если в литературе XII— XIII вв., как мы уже видели в свое время, изображались по преимуществу поступки людей и эти поступки характеризовались с точки зрения норм феодального поведения, то теперь в центре внимания писателей конца XIV — начала XV в. оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры. Проявления психологии не складываются в психологию. Связующее, объединяющее начало — характер человека — еще не открыто. Индивидуальность человека по-прежнему ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных. Психологические состояния как бы освобождены от характера. Они могут поэтому меняться с необычайной быстротой, достигать невероятных размеров. Человек может становиться из доброго злым, при этом происходит мгновенная смена душевных состояний.

Новое понимание человека стоит в непосредственной связи с влиянием церковной идеологии, особенно сильно сказавшимся во всех литературных жанрах именно этого периода.

Согласно ортодоксальным взглядам церкви, человек обладает свободой воли, он обладает свободой выбора между добром и злом. Выбрав добро, он может последовательно идти по пути добра и достичь святости; выбрав зло — пойти по пути (тоже последовательно) зла. Каждый человек может решительно изменить свой путь. Правда, последовательный праведник, вкусив истины, грешником не становится, но грешник на любой ступени своего падения может покаяться и стать сразу же праведником. Примерами таких превращений полна церковная литература XIV—XV вв. — превращений полных, не знающих компромиссов. Раз все зависит от решения человека выбрать добро или зло — он до конца последователен в этом. Он либо до конца свят, либо до конца зол. В первом случае он свят до полной абстрактности, во втором — всегда может резко измениться, стать добрым. Вот почему в литературе этого времени нет характера. Характер — это нечто более или менее устойчивое в человеке; характер может развиваться, изменяться, но он не может превращаться только в зависимости от решения человека. Превращения же и чрезвычайная неустойчивость психологических

состояний — характерная черта житийной литературы этого времени. Все психологические состояния, которыми так щедро наделяет человека житийная литература конца XIV— XV в., — это только внешние наслоения на основной, несложной внутренней сущности человека, доброй или злой, определяемой решением самого человека встать на тот или иной путь. Все психологические состояния — это как бы одежда, которая может быть сброшена или принята на себя. В «Житии Стефана» все жители Перми ведут себя диаметрально противоположным образом до крещения и после него. Их психологические состояния и до, и после крещения описаны резко различными чертами, они обуреваемы совершенно противоположными чувствами. При этом автора «Жития Стефана Пермского» отнюдь не смущает то обстоятельство, что такая перемена произошла в целом народе и произошла без всяких промедлений. Прямолинейность характеристики объясняется здесь ее несложностью; все зависит здесь от одного акта крещения: до крещения Пермь описана целиком отрицательными чертами, после — целиком положительными. Загадочным с психологической (нашей) точки зрения остается только сам акт крещения: как решили они креститься. Заслуга здесь приписывается и Стефану Пермскому, и самим жителям Пермской земли, но в конечном счете это несомненное «чудо». Вот почему «чудо» в житийной, христианской литературе — сюжетная необходимость. «Чудом» заменяется психологическая мотивировка. Только «чудо» вносит движение и развитие в биографию святого. Одна свобода выбора между добром и злом определить развитие личности еще не может.

Победа Стефана над язычниками — победа прежде всего психологическая. Злые и нетерпимые язычники обращаются в кротких и послушных последователей Стефана: Они «восхотели» креститься, «всласть» послушали его проповедь, «с радостию» принимают его слова. Описание нового психологического состояния язычников и радости Стефана занимает несколько листов жития последнего.

Психологические превращения язычников потому и возможны, что у них нет никакой индивидуальной психологии, никаких постоянных качеств характера. Они потому злы, нетерпимы, потому так яростно нападают на Стефана, гонят его, питают к нему ненависть, что они язычники. Как только они крестятся, сердца их наполняются веселием, они с умилением слушают того же Стефана.

Перед нами проходит калейдоскоп различных психических состояний, различных душевных движений, страстей, чувств, всегда сильных до чрезмерности, никогда не останавливающихся на полпути, всегда доведенных до наиболее резкого выражения. И это возможно отчасти потому, что психология всех действующих лиц выражена очень неясно. Авторы описывают психические состояния, игнорируя психологию человека в целом, его характер. Чувства как бы живут вне людей, но зато проникают все их действия, смешиваются с чувствами автора,

который постоянно стремится их выразить, придать эмоциональность своему повествованию.

Если в XII—XIII вв. изображения людей статичны и монументальны, напоминают собой геральдические фигуры, взяты как бы в их «вечном» смысле, то в житийной литературе конца XIV — начала XV в. все движется, все меняется, объято эмоциями, до предела обострено, полно экспрессии. Авторы конца XIV—XV в. как бы впервые заглянули во внутренний мир своих героев, и внутренний свет их эмоций как бы ослепил их, они не различают полутонов, не способны улавливать соотношение переживаний. Писатель впервые видит внутренний мир человека; но он видит его пока еще «младенческим глазом», для которого раскрыты краски, вся яркая пестрота огромного мира, но для которого эти краски еще не объединены в предметы, в объективно существующие реалии.

С увлечением неофитов писатели этого времени живописуют сложные переживания личности. Пораженные величиим того, что они увидели, они пишут о своем бессилии выразить всю святость подвигов своего героя. Описать величие деяний святого так же невозможно, утверждает Пахомий Серб, как нельзя измерить широту земли и глубину моря, сосчитать звезды на небесной высоте или исчерпать вечно текущий источник, непрерывно пополняемый из земли*{{Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908. С. 232.}}. Писатель сравнивает себя с водолазом, ищущим жемчуг на дне морском *{{Пахомий Серб в похвале Варлааму Хутынскому. (Там же. С. 253.)}}.

Тема неизреченности, невыразимости божественной премудрости — обычная тема в устах писателей конца XIV — начала XV в. «Временное» и конкретное слово бессильно выразить «вечные» и абстрактные истины, вскрыть непреходящий смысл событий. Писатели жалуется на свою грубость, «худость», невозможность достойно похвалить святого. Епифаний пишет, обращаясь к Стефану: «...тем же похвалити тя гряду, но не умею, елика бо изрицаю, и та суть словеса скудна, худа бо, по истине худа и грубости полна; но обаче приими сия, отче честнейший, яко отец немования от уст детищу немующу» и т. д.*{{Житие ев, Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. СПб., 1897. С. 102. Дальнейшие цитаты из Жития Стефана по этому изданию. Примеры аналогичных высказываний у Пахомия Серба см. в указанной работе В. Яблонского (с. 232.)}}

Авторы как бы не могут удержаться от выражения нахлынувших на них чувств. Описав погребение Дмитрия Донского, составитель «Слова о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русьского», патетически восклицает: «О страшно чюдо, братие, и дива исполнено! О трепетное видение и ужас обдержаше! Слыши, небо, и внуши земле! Како въспишу или како възглаголю о преставлении сего великаго князя? От горести душа язык связается,

уста загражаются, гортань премолкаеть, смысл изменяется, зрак опусневаеть, крепость изнемогаеть» *{{ПСРЛ. Т. VI. СПб., 1853. С. 109.}}.

Бессильный выразить свои возвышенные представления, автор стремится передать лишь свое отношение к ним, охарактеризовать свои чувства, возбужденные жизнью святого, извлекает из них нравоучительный смысл, учит и проповедует больше, чем передает факты. Факты в житии Стефана Пермского могли бы уместиться на одной пятидесятой произведения; все остальное, то есть остальные сорок девять частей, посвящено взволнованным размышлениям о жизни святого. С начала и до конца произведения автор пишет в повышенно-эмоциональном тоне, он находится в восторге и напряжении, повествует на самых высоких нотах, и это создает ту эмоциональную атмосферу, которая нужна ему для культивирования христианских чувств, умиления перед христианскими ценностями...

Авторы стремятся писать «невидимо на разумных скрыжалех, сердечных», а не на «чувственных хартиах».

Невыразимость чувств, невыразимость высоты подвигов святого органически связаны со всей стилистикой житийных произведений — с их нагромождением синонимов, тавтологических и плеонастических сочетаний, неологизмов, эпитетов, с их ритмической организацией речи, создающей впечатление бесконечности чувств. Все это призвано внушить читателю грандиозность и значительность происходящего, создать впечатление его непередаваемости человеческим словом. Конкретные значения стираются в этих сочетаниях и нагромождениях слов, и на первый план выступают экспрессия и динамика. Слово становится неконкретно, «невесомо».

До крайней степени экспрессии доводятся не только психологические состояния, но и поступки, действия, события, окружающиеся эмоциональной атмосферой. Стефан Пермский сокрушает идолов, не имеет «страхования», он сокрушает их «без боязни и без ужаста», день и ночь, в лесах и в полях, без народа и перед народом. Он бьет идолов обухом в лоб, сокрушает их по ногам, сечет секирою, рассекает на члены, раздробляет на поленья, крошит на «иверение», искореняет их до конца, сжигает огнем, испепеляет пламенем...

Повышенная эмоциональность отличает и поступки толпы язычников. Пермь нападает на Стефана «с яростию, и с гневом, и с воплем, яко убити и погубити хотяще, ополчишася на нь единодушно, и акы ликы ставше окрест его, на прязаа на прягоша луки своя, и зело натянувше я на него, купно стрелам смертоносным сущим в луцех их, и прямолучными стрелами своими состреляти его жадаху, и тако прочее смерти его предати хотяху». Все чувства обладают невероятной силой. Любовь к Кириллу Белозерскому влекла к нему Пахомия Серба, подобно железной цепи, дружба Сергия Радонежского и Стефана Пермского связывает их с такою силою, что они чувствуют приближение друг к другу на далеком

расстоянии *{{Житие преп. Сергия Чудотворца. Сообщил архим. Леонид. СПб., 1885. С. 115—116. Дальнейшие цитаты из «Жития Сергия» по этому изданию.}}.

Церковная богословская литература, оригинальная и переводная, дает некоторые пояснения к тем явлениям, которые мы отметили для литературы художественной. В сочинениях основоположников исихазма, Григория Синаита и Григория Паламы, развивалась сложная система восхождения духа к божеству, учение о самонаблюдении, имеющем целью нравственное улучшение, раскрывалась целая лестница добродетелей. Углубляясь в себя, человек должен был победить свои страсти и отрешиться от всего земного, в результате чего он достигал экстатического состояния созерцания, безмолвия. В богословской литературе встречались сложные психологические наблюдения, посвященные разбору таких явлений, как восприятие, внимание, разум, чувство и т. д. Богословские трактаты различали три вида внимания, три вида разума, учили о различных видах человеческих чувств, обсуждали вопросы свободы воли и давали довольно тонкий самоанализ.

Существенно, что эти трактаты не рассматривают человеческую психологию как целое, не знают понятия характера. Они пишут об отдельных психологических состояниях, чувствах и страстях, но не об их носителях. Чувства, страсти живут как бы самостоятельной жизнью, способны к саморазвитию. Несколько позднее Нил Сорский на основании сочинений отцов церкви (Иоанна Лествичника, Филофея Синаита и др.) различал пять периодов развития страсти: «прилог», «сочетание», «сложение», «пленение» и собственно «страсть» *{{Боровкова-Майкова М. С. Нила Сорского предание и устав. СПб., 1912. С. 16 и след.}}. Он дал каждому из этих периодов подробную характеристику, основанную в значительной мере на конкретном материале. Таким образом, чувства человека рассматривались Нилом Сорским независимо от самого человека. Страсти обладали у него способностью к саморазвитию. Это все та же психология без психологии, изучение психологических состояний самих по себе, вне единого целого, как чего-то постороннего человеку. Не случайно страсти, «лукавые помыслы», персонифицируются, сравниваются в литературе XV в. со зверями: «лютый зверь вражда», «сердцеснедивый медведь» и т. д. Сердце злого человека — это звериное логово, «гнездо злобы». Ясно, «душа» человека в этот период — это не та душа, которая существовала в представлениях русских людей XI—XII вв., когда она отождествлялась с дыханием и считалась отлетевшей от человека в каждом его обморочном состоянии*{{См. в повести об ослеплении Василька Теробовльского: «...и испи воды, и вступи во нь душа, и упомянуса».}}.

Поступки, действия человека продолжают, как и раньше, в XII—XIII вв., играть важную роль в характеристике человека, в строении его образа. Однако, в отличие от летописных изображений людей, в житийной литературе изучаемого периода

первостепенное значение приобретает даже не сам поступок, подвиг, а то отношение к подвигу, которое выражает автор, эмоциональная характеристика подвига, всегда повышенная, как бы преувеличенная и вместе с тем абстрактная. Преувеличиваются самые факты, зло и добро абсолютизированы, никогда не выступают в каких-либо частичных проявлениях. Только две краски на палитре автора — черная и белая. Отсюда пристрастие авторов к различным преувеличениям, к экспрессивным эпитетам, к психологической характеристике фактов. Весть о смерти Стефана «страшная», «пристраивая», «пламенная», «горькая» и т. д.

Если автор употребляет сравнение, он не заботится о том, чтобы оно могло быть конкретно, зрительно воспринято. Для него важен внутренний смысл событий, а не его внешнее сходство. «По истине бо тех суть красны ноги, благовествующих мир», — говорит автор, не задумываясь над тем, как воспримут его читатели образ «красивых ног» тех проповедников, которые «благовествуют мир». «Красивые ноги» — это только абстрактная идея, но не конкретный образ. Даже постройка церкви — дело конкретное и «материальное» — превращается в психологический акт. Епифаний говорит о пермской церкви Стефана: «...юже въздвиже чистою совестию, юже създа горящим желанием». Стефан, следовательно, строит церковь не руками строителей, а «чистою совестию» и «горящим желанием». Ноги и руки, следовательно, становятся в первом случае абстрактными символами, во втором же реальное строительство совершается без помощи рук — «горящим желанием» и «чистою совестию». Одним из средств этого абстрагирования поступков служит сравнение их с событиями священной истории. Епифаний Премудрый сопоставляет проповедь христианства Стефаном Пермским среди Перми с проповедью Петра, Иоанна Богослова, Матвея, Филиппа, Фомы, Иуды, Симона Зилота Кананитянина, Варфоломея, Андрея, Павла. Одно только перечисление стран, где было проповедано ими «слово божие», занимает 3—4 страницы рукописи. Благодаря этому проповедь Стефана оказывается в ряду событий всемирной истории, имеющих первостепенное значение, но благодаря этому же она переносится в какую-то абстрактную область общих судеб человечества и всякая конкретность, сообщение реальных деталей оказываются почти исключенными.

Изобретение пермской грамоты Стефаном обставлено учеными справками относительно изобретателей других грамот. Здесь и в аналогичных случаях писатель становится эрудитом, начетчиком, богословом — «премудрым».

Уподобление героя тому или иному лицу в священном писании становится для автора своеобразной проблемой, когда ему нужно подобрать точную параллель. Автор колеблется, сомневается и перечисляет всех праведников, начиная от Адама: «Ангела ли тя нареку? — спрашивает автор «Слова о житии, и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича», — но во плоти сущи ангелскы

пожил еси. Человека ли? но выше человеческого существа дело свершил еси. Первозданного ли (то есть Адама.— *Д. Л.*) ты нареку? но той приим заповедь Съдетеля и преступи... Сифа ли ты нареку? но того премудрости ради людие богом нарицаху». «Еноху ли ты подоблю?», «Ноя ли ты именуую?», «Авраама ли ты нареку?», «Исаака ли ты възхваляю?», «Израиля ли ты възглаголю?», «Иосифа ли ты явлю?» и «Моисея ли ты именуую?», — автор последовательно отвергает каждое из этих уподоблений, так как находит различия в их подвигах. Поступок, действие, деятельность и здесь служат единственным основанием для сопоставлений. Все сравнения человека с теми или иными животными, птицами, предметами идут по линии сравнения его деяний. Сходство внешнего облика не интересует автора, интересует сходство действий, смысла этих действий. Зрительный, конкретный образ человека просто отсутствует.

Волхв, освободившийся от державших его людей, сравнивается Епифанием Премудрым с оленем: «...он же искочи от них яко елень». Ясно, что образ оленя применен не к самому волхву, но к его действию — к его бегству. Его бегство было такое же быстрое, как и у оленя, — сходство только в этом. Дмитрий Донской — это: «высокопаривый орел...», «баня мыющимся от скверны, гумно чистоте, ветр плевелы развевая, одр трудившимся по бозе, труба спящим, воевода мирный, венец победе, плавающим пристанище (то есть пристань.— *Д. Л.*), корабль богатству, оружие на врагы, течь ярости, стена нерушима, зломыслящим сеть, степень непоколеблема, зерцало житию... высокий ум, смиренный смысл, ветром тишина, пучина разуму». Этот способ характеристики человека чрезвычайно далек нашему художественному сознанию; он целиком объясняется из художественного сознания своего времени: индивидуальность человека абстрактна и неясна, характер человека еще не различается, поэтому сравнивается в человеке не сам человек, а лишь его дело, деяние, поступки, подвиги — по ним он и судится.

Не случайно святой именуется «воином Христовым», он «подвижник», главное в нем — его подвиги. Святой, как и воин, совершает подвиги, это и есть основное. Вот почему Епифаний Премудрый называет Стефана Пермского «мужественным храбром», то есть богатырем.

Отсюда то пристальное внимание, которое уделяют агиографы действиям, поступкам. При этом важно выявить значение действия, подчеркнуть его величие, то впечатление, которое они произвели в народе, а не описать его конкретно. Все детали опускаются как несущественные, а само действие оказывается преувеличенным, преувеличен и психологический эффект его. Детали сохраняются только те, которые способствуют этому эффекту. Отсюда обычные в литературе этого времени нагромождения всяческих ужасов, шумные тирады действующих лиц, различного рода гиперболы. Говоря о том, как жители Перми, «яко зверие дивии», устремились на Стефана, Епифаний перечисляет их оружие,

топоры и дреколие, отмечает, что топоры были «остры» и что этими острыми топорами толпа, обступив Стефана «отвсюду», хотела «ссещи его, кличюще вкупе и нелепаа глаголюще, и бесчинныя гласы испущающе на нь, и окруживше его стаща окрест его, и секырами своими възмахася на нь: и бяху видети его промежу ими яко овца посреде волк».

Все строится на контрастах: яростная толпа противопоставляется кроткому Стефану, и чем яростнее толпа, тем более кротким кажется Стефан. Эффект действий увеличивается оттого, что они совершаются перед народом при зрителях. Волхв в «Житии Стефана Пермского» отказывается войти в костер, испугавшись «шума огненаго», перед всеми своими сородичами: «...народу же предстоящу, человеком собранным, людей зрящим в очию леповидцем». В «Житии Сергия Радонежского» младенец Сергей вопит в утробе своей матери в церкви, во время литургии при многочисленном народе. Его голос слышен по всей церкви. В разыгравшемся затем диалоге между матерью Сергия и молившимися в церкви женщинами обе стороны ведут себя с преувеличенной чувствительностью. Мать «мало не паде на землю от многа страха, и трепетом великим» была одержима, жены же въздыхают, бьют себя в перси, плачут. Присутствующие мужчины стоят «безмолвиемъ ужасни».

Экспрессивность действий подчеркивается длинными речами, которые произносят действующие лица. Эти речи должны изобразить отношение людей к событиям и, главное, их душевное состояние в связи с этими событиями. Они при этом отнюдь не индивидуальны, лишены характерности, изображают чувства абстрактно, с точки зрения автора, а не произносящего их лица. Вот как, например, говорит о своем нежелании войти в пламень вместе со Стефаном пермский волхв: «...немошно ми ити, не дерзаю прикоснутися огню, щажуся и блюду приблизитися множеству пламени горящу, и яко сено сый сухое, не смею воврещися, да не яко воск тает от лица огню, растаю, да не ополею яко воск и трава сухаа, и внезапу сторю огнем и умру, и к тому не буду, и кая будеть полза в крови моей, егда сниду во нетление, волшебство мое переиме[т] ин, и будет двор мой пуст, и в погосте моем не будет живущаго». Эту речь волхв произносит трижды, «пометая себе, биаше челом, и припадаа к ногама» Стефана, «обавляше вину сущу свою, и немощь свою излагаа, суетство же и прелесть свою обличаа».

Прямая речь служит здесь для выражения душевного состояния действующего лица. Она насыщена в произведениях этого времени цитатами из псалмов, в ней произносятся слова молитв, но в ней нет речевой характеристики действующего лица. По стилю речь действующего лица не отличается от речи автора, она также абстрактна, книжна, учена, пользуется теми же приемами. Длиннейшие речи могут вкладываться в уста толпы, язычники могут употреблять фразеологию

псалмов, эмоционально-хаотическая риторика находит здесь такое же применение, как и во всем произведении в целом.

2

Новое в изображении человека может быть отмечено не только в житиях святых. Жанр житий только наиболее характерен для этого времени. Черты нового стиля могут быть отмечены в «Задонщине», живописующей события Куликовской битвы «буйными словесы». Сравнительно со «Словом о полку Игореве» «Задонщина» гораздо более «абстрагирует» и «психологизирует» действие, многие из речей, произносимые действующими лицами, носят условный характер; это не реально произнесенные речи, как в «Слове о полку Игореве». Усилена экспрессивность изложения. Такой экспрессивный характер носит сцена бегства татар, которые бегут, «скрегчюще зубы своими, дерущи лица своя», и произносят длинные, явно вымышленные речи.

Особое значение в развитии представлений о человеке имеет «Русский Хронограф» — памятник середины XV в., очень близкий по стилю (хотя и не тождественный) русским панегирическим житиям Епифания Премудрого, но имеющий и свои особенности в связи со своим полупереводным характером. «Русский Хронограф» составлен в начале XVI века *{{Клосс Б. М. О времени создания русского Хронографа. // ТОДРАТ. XXVI. Л., 1971; Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Л., 1975, гл. 6 и 7 (см. также рецензию Б. М. Клосса на эту книгу: История СССР. 1977, № 3. С. 182—183).}}.

Составитель «Хронографа» широко воспользовался всеми доступными ему в России материалами по всемирной истории. Его источниками были библейские книги, «Летописец Еллинский и Римский» второй редакции (включавший в свой состав обширные извлечения из переводных хроник Георгия Амартола и Иоанна Малалы), болгарский перевод византийской «Хроники» Константина Манассии, Житие сербских святых, сокращенная редакция «Хроники» Иоанна Зонары («Паралипомен»), Сокращенный летописный свод конца XV в.

Как бы ни были разнородны источники «Хронографа», принципы изображения в нем человека более или менее едины.

В «Хронографе» исторические факты были лишь материалом для литературно занимательного чтения, для моральных выводов. «Русский Хронограф» представлял собою цепь занимательных новелл, имеющих ясно выраженную завязку — экспозицию, в виде предварительной общей характеристики действующего лица, затем развитие действия и, наконец, заключительную развязку, иногда с последующими нравоучениями. Само повествование в «Хронографе» прерывалось риторическими вопросами, которые должны были поддерживать интерес повествования. Риторическая шумиха и бесконечное морализирование поднимали на ходули исторические события, лишали их той

эпической документальности, которой отличались записи русской летописи. Вся мировая история в изложении «Хронографа» — цепь нравоучительных историй, рисующих неслыханные злодеяния, невероятные подвиги благочестия, мученичество праведных и преступления нечестивых. Чудесные события, предвещения, указания на символическое значение событий обильно насыщают повествование.

Действующими лицами «Хронографа», наряду с императорами, церковными властями, царями, полководцами, пророками, были и безымянные герои, что явилось совершенною новостью для проникнутого духом историзма русского летописания, всегда точного в определении тех лиц, о которых велось повествование. В «Хронографе» нередко действует «некий человек разумен», «воин некий блуден зело», «некие же мужие» *{{Русский Хронограф // ПСРЛ. Т. XXII. СПб., 1911. Дальнейшие цитаты из «Хронографа» по этому изданию.}} и т. д. Об известных исторических лицах «Хронограф» говорит как о неизвестных: «сей» Троян, «сей» Констанций и т. д.

Историческое лицо интересно составителю «Хронографа» не само по себе, а лишь как пример для нравоучения. История — цепь анекдотов, занимательных и поучительных. «Хронограф» делится не на годовые статьи, как русская летопись, а на ряд рассказов с законченным повествовательным сюжетом. Это небольшие новеллы, оканчивающиеся эффектной развязкой: наказанием за содеянное, смертью героя, — сопровождаемые нравоучительными сентенциями, составляющими существенную сторону изложения «Хронографа». Обычно это раздумье над превратностью исторической действительности, над бренностью всего земного. Так, например, в повествовании о «царстве Коньстянтина Дуки» освобождение Романа из тюрьмы и женитьба его на царице сопровождаются антитезой дворца и тюрьмы, кандалов и царских «бисерных» одежд, «худой» тюремной постели и царского брачного одра. Заканчивалось повествование характерным афоризмом: «Таковы ти суть твоа игры, игрече, коло (колесо) житейское!»

Эти нравоучительные сентенции не только замыкают статьи «Хронографа» — они сопровождают собою все изложение. Автор как бы руководит читателем, постоянно обращая его внимание на моральную сторону событий, на их «сокровенный», «вечный», вневременной смысл. Рок, судьба, всеислие бога и бессилие человека — вот темы авторских ремарок. Человека, «обладаемого» божьими «крепкими руками», никто не может убить раньше «уреченного времени». Автор иронизирует над усилиями людей достичь недостижимого.

Тема «казней божиих» активно звучала и в русских летописях XI—XIV вв., но имела иной характер. Слово «О казнях божиих», помещенное в «Повести временных лет» под 1068 г., говорило о наказании всех людей, о наказании, общем для всего народа или государства. Эти страшные кары в виде нашествия врагов,

голода, стихийных бедствий посылались богом лишь за многие грехи и сравнительно редко. Изложение исторических событий не предусматривало в русской летописи немедленного вмешательства бога. Исключения были очень редки и главным образом во вставных произведениях (наказание Святополка в «Житии Бориса и Глеба», наказание Владимирки в Повести Петра Бориславича и др.). Между тем в «Хронографе» наказание за грехи постоянно наступало немедленно, оно было личным, возмездие с неизбежностью следовало за проступком, и на этом строилось в основном все историческое повествование. В русских летописях наказание народа за грехи — наказание, вызывающее сочувствие читателя; в «Хронографе» наказание исторического лица — возмездие, приносящее нравственное удовлетворение читателю. Эти наказания всегда эффективны: мучителя Диоклетиана постигла страшная кара — его язык сгнил, тело его «кипело» червями, он «изрыгнул» злую свою душу, «рыкнув яко лев».

Сами по себе исторические события занимают в «Хронографе» подчиненное положение. Не события, а личности властителей привлекают к себе внимание автора: «Царство 35 Кунтилово», «Царство 36 Аврилианово», «Царство 37 Такитово», «Царство Провово и Флориане», «Царство 39 Кара и Карина, сына его и Нумириана»; таковы обычные заголовки статей «Хронографа». В русских же летописях основную тему изложения составляет не личная человеческая судьба, а история народа и государства (в средневековом их понимании).

Хронографические статьи открываются обычно характеристикой властителя. Дальнейшее изложение строится как вывод из этой характеристики, как ее иллюстрация или неизбежное следствие его личного поведения. Вот, например, рассказ о царствовании императора Траяна. Траян царствовал в Риме девять лет; он был «мужь воиничен и победоносен, терпелив и храбр, в судех праведен и неуклонен, мерило правде». Затем идет изложение подвигов Траяна и нравоучительный рассказ о том, как Траян дал своему епарху меч со словами: «...если незаконно царством владею, то ударь меня мечем этим и не пощади моей жизни; если же законно и хорошо правлю суд, то имей этот меч, чтобы мстить за меня врагам». Заканчивался рассказ о Траяне нравоучительной сентенцией на тему о беспощадности смерти: «...но и сей убо изчезе от житиа, во многих пожив победах». Перед нами, следовательно, личная биография императора, иногда сведенная только к характеристике его деятельности.

Естественно, что «Хронограф» в этих биографиях не стремился к полноте и исторической точности. В отличие от русской летописи, хронографические статьи полны баснословного и анекдотического материала, чудес, видений, вещей снов и т. д. Поскольку личность властителя является основной причиной исторических событий, его характер рисуется обычно в «Хронографе» с необычайной силой экспрессии. Император — либо злодей, действующий по наущению дьявола, либо герой добродетели. «Поставиша Фоку царем, о горе! — пса беснаго, мужа

разбойника, люта и гневлива и убиством дышуща»,— говорится о Фоке Мучителе. В прямо противоположных чертах дана характеристика Цимисхия: «Другой бяше рай божий, четыре реки источаа: правду, мудрость, мужество, целомудрие».

Христианские добродетели или пороки направляют людей в их деятельности. Злоба, ярость, гнев, зависть, гордость двигают поступками злых. Благодетели и нищелюбие, вера и смирение двигают силой добрых. Властители мечутся, обуреваемые страстями, или совершают подвиги благочестия, подвиженные на то ревностью к добру. Отсюда необычайная экспрессивность характеристик, отсюда гипербола, стремление к грандиозности изображения, проникающее и подавляющее изложение.

Под влиянием страстей властители совершают чудовищные злодеяния, преодолевают необычайные препятствия. Внешние проявления чувств всегда преувеличены. Люди проливают «тучи слез», плачут по восьми месяцев: «...и рукама терзаше власы, и браду, и главою ударна, и слезами моча землю». Гнев, зависть служат иногда причиной смерти человека: «Увидев же его Коньстантин самодержавством препоясавшася, яростью разжегся зело. И сего ради в недуг зол впаде и умре». Одержимые страстями люди бессильны совладать с ними. Страсти персонифицируются, предстают в образе диких зверей: «От начала убо обънажи Фока зверя горкосердаго, внутрь сокровенаго, бяше бо нравы убийца, сластолюбив, свирепобразен, пианица, скорогневлив, кровопийца, яко тяжкоумный лев плоти снадати погубляемых человек и кров пити сладчайши мьста въменяше». Образы звериного мира, примененные к объяснению человеческой психологии не случайны в «Хронографе».

Вся Вселенная, с точки зрения средневекового мировоззрения, представляет собою грандиозное «училище благочестия», в котором каждое живое существо является носителем какого-либо скрытого назидательного смысла. Животные символизировали собою человеческие страсти, ереси, вечные истины. Епифаний Кипрский в полемическом сочинении «*πανάρσιον*» («Аптека») стремится дать целую «аптеку» с полезными лекарствами от «угрызения» ядовитых животных и пресмыкающихся, под которыми понимаются ереси *{{Иванов-Платонов А. Ереси и расколы первых трех веков христианства. М., 1877. С. 297.}}. Вот почему в средние века получают чрезвычайное развитие зоологические сказания различных «физиологов» (сборников «естественнонаучных» рассказов), звериный орнамент, животные сюжеты архитектурных «прилепов» и т. д.

Те же части «Русского Хронографа», которые восходят по своему происхождению к «Хронике» Манассии, обильно насыщены материалом «физиологических» сказаний. Свойства человеческого характера, представленные в звериных образах (ярость — лев, хитрость — лисица), и самые люди, сближаемые со зверями, получили назидательное истолкование с помощью рассказов «Физиолога».

Иногда сравнения со зверями даны в обычной манере афоризмов, иногда же сравнения даются в виде развернутых картин. Так, например, император Никифор Ватаниот, женившийся в старости, пространно сравнивается с золотоперой «кикнос», которая, прежде чем сойти в старости в гроб и «скрыться», начинает веселиться.

Обильные сравнения, приводимые в «Хронографе» из мира животных, имеют в виду главным образом людские поступки, действия. Они придают изложению необычайную динамичность, усиливают его экспрессивность: «Изскочи убо Роман, яко зверь ис тень и яко орел из сети». «Огненный дерзостью» Фома наскочил на своего противника «с великим стремлением, яко вебрь из лука и дубравы многодревны, или щенець питаем в горах лвица лютыя и кровоядныя».

Все движется и живет в повествовании «Хронографа». События описываются в нем в резких красках, сравнения из области звериного мира экспрессивны, при этом изложение обильно насыщено психологическими характеристиками. Даже предметы мертвой природы, даже отвлеченные явления оказываются злыми, добрыми, награждаются людскими пороками и добродетелями. Если царь зол, то и рать его «злоратная», стража его — «злостража», сильный ветер «свереподыханен» и т. д. Многочисленные эпитеты, всегда оценочные, назойливо сопровождают изложение. Земля не выносит злодейств императора Фоки Мучителя и испускает «безгласные вопли» на «тигропардоса беснаго». При ослеплении императора Константина «стихиа бо сами о беде плакаху». Как одушевленные существа ведут себя и города — Рим, Константинополь, Антиохия, Иерусалим.

Мир всепожирающих зверей, мчащиеся облака, тучи, ветры, бушующее море и отзывающиеся его прибою берега, молнии, звезды, луна, солнце — все полно одушевленного движения, втянуто в ход истории. Все смятенно, все ужасно, все полно тайны и сокровенного смысла.

При этом ничто не стоит. «Хронограф» описывает только действия, поступки. Внутренний мир людей раскрывается через их действия. Храбродушие было заключено в сердце Фоки, как головня в пепле, когда же пришло время действию и когда колесо «злотекущего естества» поставило Фоку на колесницу царства, тогда Фока раскололся, как молния, и обтек все варварские племена, как огонь, который, попав «во юдоль многодревну», гонимый ветром, проходит повсюду, пожирает сад и попаляет холмы.

Эти настойчиво повторяющиеся сравнения и сближения с явлениями природы и самые отклики природы на события человеческой жизни усиливают драматичность повествования, его психологизм. Эта драматичность повествования, своеобразный панпсихологизм, обилие психологических характеристик — все это находится в неразрывной связи с общей эмоциональной приподнятостью изложения. Художественный метод избрания человека

проникает весь стиль изложения. «Хронограф» постоянно пишет о чувствах героев и обращается к чувствам читателей. Слезы, рыдания, плач — обычны в изложении исторических событий. Особую эмоциональность придают изложению авторские восклицания, вносящие в него субъективизм: «О горе!»; «О всевидящее солнце!»; «О зависти, зверолютый!»; «О солнце и земле!»; «Оле, божиих судеб»; «Оле, оле, доброненавистная душа! Увы, увы, разуме зверовидный».

Иногда эти восклицания переходят в длиннейшие тирады как бы не сумевшего сдержать своих чувств автора. Эти тирады посвящены обычно какой-либо одной нравоучительной мысли: всемогуществу жестокой смерти, бренности всего земного, могуществу золота и т. д. «О злато, гонителю и мучителю прегордый, градовом разорителю! О злато, умягчаеши жестокаго, а мягкаго ожесточавши, язык отвръзаеши безгласному, а глаголивам у затыкаеши уста, блещанием своим в желание улавляеши сердца, яко и камение мягко твориши! Хто от пресильныа твоеа крепости можетъ избежати?» Или: «О зависти, зверю лютый, разбойниче, гонителю, скорпиие (скорпион) многожалная, тигру человекоседный, былка смертная!» Разразившись этой тирадой, автор оправдывается в своей несдержанности: «...горестъ бо душевная глаголати принужаесть». Такие отступления придают всему повествованию «Хронографа» исключительную эмоциональность. Автор как бы не может удержать своих чувств, он одержим необходимостью высказаться. Чувства, а не рассудок владеют его пером, он подавлен грандиозностью событий, героизмом благочестивых, подлостью злых. Речь его превращается в сплошной поток: образы, сравнения, эпитеты заполняют текст. Автор не находит точных необходимых слов для выражения своих мыслей: он нагромождает синонимы, уснащает речь сравнениями, обильно пользуется неологизмами и т. д., и т. п. Отсюда неопределенность выражений, как бы не отлившихся еще в законченную форму. Отсюда поиски слов и неотвязно повторяющаяся мысль о бессилии человеческого языка выразить переживаемые чувства: хронист отказывается описать «храбрѣства красная добрых царей» и «мужь храбрых» — «их же не мочно языком житиа преплутити».

Автор постоянно подбирает слова и стремится дать как можно больше синонимов: «зловозвѣстница и чародейница и зловолшебная пророчица», «разжизаньми бо и разгоренми плотьскими цветяще», «благообразень и доброзрачен», «долголетен и стар», «тяжкошумящий и съверепогласяющий» и т. д. Очень часто употребляются полусинонимические сочетания. Так, например, о Василии-царе рассказывается, что он отвращался еды и отринул «гладкое», «покоищное» и «слабое» житие, возлюбил же «жестокое» и «бридкое» дело, возлюбил оружие, щиты, шлемы и стрелы «больше улаждающих капель меда и вина».

Из языка «Хронографа» изгнаны столь обычные в русской летописи просторечные выражения, дипломатические, юридические, ратные термины, даже просто

прямые обозначения бытовых явлений. Они заменены перифразами; речь приподнята, торжественна, она сближена с языком проповеди, житий, богослужения. Постоянные и обильные перифразы насыщают речь такими словами, как «сиречь», «рекше», «сице»: «доброводный Истр сиречь Дунав», «на свет произвести... клас, рекше сына родити».

Нагромождение синонимов, перифраз составляет необходимую черту крайне эмоциональных характеристик действующих лиц. Так, например, император Роман был «жесток, гневлив, горд, яролюбив, самомудр...». Эпитеты почти отсутствуют в русских летописях. В «Хронографе», напротив, эпитет составляет существенный элемент стиля, при этом, как вообще в средневековой литературе, эпитет всегда выделяет основные, наиболее постоянные качества объекта: «мясоедный лев», «тольстотрапезная гостьба» (то есть угощение) — и иногда включает элементы тавтологии: «тяжкогневная ярость», «многовоздыханная стенания» и т. д., и т. п.

Составленный мозаично, из различных источников, «Русский Хронограф» представлял собою в целом произведение единое и стилистически, и идейно. Это единство «Хронографа» было тесно связано с новым отношением к человеку, к исторической личности, к внутренней жизни человека. Составителя «Хронографа» интересовала по преимуществу человеческая психология, его изложение было пронизано субъективизмом, он заботился о риторической приподнятости стиля. Хронографический стиль в изображении людей оказал значительное влияние на летопись и на историческое повествование времени «Смуты» *{{Комарович В. Л. «Смутное время» в изображении литературных памятников 1612—1630 гг. // История русской литературы. Т. 2, ч. 2. М.; Л., 1948. С. 47.}}. Этот стиль постепенно развивался, и в «Хронографе» третьей редакции дал, как мы уже отмечали в первой главе, наиболее яркое проявление того, что мы назвали открытием характера.

Чем объяснить появление нового стиля изображения человека в конце XIV — начале XV в.?

Структура человеческого образа в произведениях конца XIV — начала XV в. находится в неразрывном единстве со всем стилистическим строем русской литературы этого времени, с ее содержанием, с философско-религиозной мыслью своего времени, с теми изменениями, которые претерпевало в это время изобразительное искусство. Должно быть учтено также культурное общение Руси этого времени с южнославянскими странами и Византией. В особенности должно быть отмечено влияние исихазма, о котором мы писали выше. Проблема очень широка и может быть решена только в совокупности всех своих сторон.

На одном наблюдении мне все же хотелось бы остановиться.

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

Для конца XIV—XV в. характерен идейный кризис феодальной иерархии. Самостоятельность и устойчивость каждой из ступеней иерархии были поколеблены. Князь может перемещать людей в зависимости от их личных качеств и заслуг. Центростремительные силы начинали действовать все сильнее, развивалось условное держание земли, на сцену выступали представители будущего дворянства. Все это облегчило появление новых художественных методов в изображении человека, по самому существу своему никак не связанного уже теперь с иерархией феодалов. Государству нужны были люди, до конца преданные ему, — личные качества их выступали на первый план. На первый план выступали такие качества, как преданность, ревность к делу, убежденность.

Внутренняя жизнь, резко повышенная эмоциональность как бы вторглись в литературу, захватили писателей и увлекли читателей.

Это развитие психологизма, эмоциональности было связано также и с развитием церковного начала в литературе.

В отличие от светских жанров (летописей, воинских повестей, повестей о феодальных раздорах и т. д.), в церковных жанрах (в житиях и в проповеди) всегда уделялось гораздо большее внимание внутренней жизни человека, его психологии. Однако в предшествующую эпоху стиль монументального историзма сказывается и в житиях (например, в житиях княжеских — Бориса и Глеба, Владимира Святославича Святого, Александра Невского и др.), хотя и выражен не так отчетливо, как в светских жанрах.

Союз церкви и государства способствовал постепенному оцерковлению всех жанров. Особенно усиливается церковное начало в литературе в эпоху татаро-монгольского ига и главным образом с того времени, как среди татаро-монгольских орд распространилось мусульманство. Борьба с татаро-монгольским игом становится не только национальной, но и религиозной задачей. Татары в летописи конца XIV—XV в. постоянно называются агарянами, измаилтянами, сарацинами. В месте сбора русских войск в Коломне на пути их против Мамаея предварительно воздвигается самый крупный из всех русских храмов того времени — Успенский *{{ Воронин Н. Н. К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского. // Материалы и исследования по археологии СССР. 1950, № 12.}}. Тем самым походу русских войск придавался религиозный характер.

ГЛАВА 5. ИДЕАЛИЗИРУЮЩИЙ БИОГРАФИЗМ XVI в.

Образование централизованного Русского государства в конце XV — начале XVI в., а затем постепенное его укрепление и расширение, продолжавшиеся до последней четверти XVI в., принесли с собой повышенный интерес к биографиям крупных государственных деятелей: московских государей и их предков — князей владимирских, тверских и других, митрополитов, русских святых и т. д.

Создается «Летописец» начала царствования Ивана Грозного с центральной ролью последнего, «Степенная книга» — обширнейшее собрание биографий русских исторических лиц, «История о великом князе московском» Андрея Курбского. Интерес к биографиям вообще отразился в «Великих четых минеях» митрополита Макария; интерес к биографиям деятелей русской истории в некоторой степени проникает в Никоновскую летопись. Создаются и другие произведения, в которых все большее и большее внимание уделяется жизни крупных государственных деятелей.

Отныне происходит перемещение в отношении представлений об истории и об историческом деятеле. С точки зрения авторов феодального периода, от XI в. и до XVIII в. история вершится крупными государственными деятелями, но если раньше, до XVI в., в летописях и в исторических повестях князья изображались только постольку, поскольку они вершили эту историю, то теперь, в XVI в., возникает самостоятельный интерес к жизни исторического лица — интерес настолько сильный, что сама история становится как бы частью его жизни. Различие здесь принципиальное: с одной стороны — отдельные биографические сведения, входящие в общий состав русской истории, а с другой — цельные биографии, из которых слагается течение исторической жизни; но различие это не дало существенно новых принципов в изображении человека. Этот период стилистического эклектизма, период соединения старого стиля монументального средневекового историзма, продолжавшего еще отчасти сказываться в летописании, со стилем эмоционально-экспрессивным.

Перед нами рост интереса к жизни государственных деятелей, но рост не столько качественный, сколько количественный, соединенный, впрочем, с изменениями в жанрах исторической прозы, с развитием повествовательного начала.

Развитие повествовательности, которое может быть отмечено в летописи *{{Лихачев Д. Русские летописи. М.; Л., 1947. С. 354 и след.}}, в письменности вообще и даже в живописи *{{История русского искусства. Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. Т. 3. М., 1955. С. 543, 572. Раздел написан Н. Е. Мневой.}}, привело к тому, что в литературу, как и в живопись, постепенно начинает проникать вымысел, пока еще очень неоткровенный, клонящийся главным образом к приукрашиванию героев.

Это стремление к вымыслу, хотя и осторожное, было все же замечено. Стоглавый собор 1551 г. осудил нововведения в иконописи — употребление символов и

аллегорий,— возвращая иконопись к ее старому историческому направлению. Стоглавый собор запрещал «самосмышление» иконописцев — вымысел, фантазию. Собор предписывал, чтобы икона была изображением «по подобию», то есть чтобы в ней были внешние черты сходства, но одновременно требовал, чтобы изображение было «по существу».

Последнее требование было направлено на то, чтобы в нем не было несущественных, случайных и «временных» деталей *{{Стоглав. 2-е изд. Казань, 1887. С. 79, 81, 97.}}

Начинатель многих литературных предприятий XVI в. митрополит Макарий сам «бе иконному писанию навьчен». Вот почему то обстоятельство, что отвергнутое Стоглавым собором 1551 г. «самосмышление» было принято затем собором 1553 г., во главе которого стоял Макарий, приобретает особое значение для литературы.

Спор не закончился. Единомышленники Висковатого, выступавшего на соборе 1553 г. против новшеств в иконописи, продолжали обвинять Макария, что он допустил «самосмышление» в создании икон и лишил иконопись ее прежней «историчности».

В конечном счете вымысел был допущен в иконопись, но вымысел в весьма ограниченной форме — в форме аллегорических и символических сюжетов.

«Самосмышление» сказалось и в литературе. В повествование вводятся вымышленные речи героев, действие домысливается с точки зрения общих норм христианской морали и феодального поведения*{{О внесении вымысла и повествовательного начала в летописании подробнее см.: Лихачев Д. Русские летописи. С. 351—354.}}. Домысливается назидательное истолкование событий. И т. д. Повествовательное начало развивается в сильнейшей степени.

Наиболее отчетливо биографизм XVI в. сказался в «Степенной книге». Она представляет собой пышную портретную галерею деятелей русской истории, но портреты эти вполне условны: они официальные и церемониальные, утомительно однообразны своим обилием, несложными приемами идеализации.

Автор «Степенной книги» открыто говорит вначале о своих задачах идеализации русских исторических лиц. Степени его книги, как утверждает автор, золотые, они составляют лестницу, ведущую на небо. Утверждаются же эти степени «многообразными подвигами» в благочестии просиявших скипетродержателей *{{ПСРЛ. Т. XXI. СПб., 1908. С. 5. Ниже ссылки на «Степенную книгу» по этому изданию.}}. Книга состоит из «дивных сказаний», «чюдных повестей». Она рассказывает «о свято поживших боговенчаных» царях и великих князьях, «иже в Рустей земли богоугодно владаьствовавших», и об их митрополитах. За «житием и похвалой» следует просто «похвала», «похвала вкратце», «молитва» за усопшего и усопшему (в зависимости от того, канонизирован он или нет) и «паки похвала».

Названия отдельных «повестей» и «сказаний» ясно раскрывают их идеализирующий характер: «О благоденствии и о прехвальном благонравии великого князя Димитрия Ивановича», «О благородном и царскоименитом великом князе Василии Димитриевиче» и т. д.

Идеализируются не только отдельные деятели русской истории, но вся Русская земля, весь ход ее истории, весь род государей в целом, ее державные города — Киев, Новгород, Псков, Владимир, Тверь, Москва. Идеализируются самые события, ход которых закругляется, сжимается, лишается излишних деталей, разбивается на законченные в повествовательном отношении сюжеты, обставляется нравочениями, как бы вскрывающими их внутренний, назидательный смысл, и сопровождается восклицаниями автора, составляющего в своем единственном лице как бы своеобразный античный хор: «Оле непостижимым судьбам твоим, Христе боже наш, и слава несказанней твоей благости!»; «О беззаконнии! Чьто приобретосте, таково бесчеловечное сотворше господоубийство?»

Но восклицания и восторги, сколь многочисленны они ни были бы, — официальные, холодны и не внушают прежнего доверия. В них нет уже той экспрессии, которая отличала творения Епифания Премудрого или которая была заложена в «Русском Хронографе». Этот восторг — только пышный и официальный этикет, разочаровывающий своим однообразием. «Сии Владимир — добляя благочестия ветвь!» — восклицает автор «Степенной книги» о Владимире I Святославиче и затем семь раз холодно повторяет свое восклицание: «Сий Владимир — апостольский ревнитель! Сий Владимир — церковное утверждение! Сии Владимир — идольский раздрушитель! Сии Владимир — благоверия проповедник! Сий Владимир — царская похвала! Вся того правоверная исправления — дивна! Того вся благочестивая проповедания — красна!» Автор «Степенной книги» рассчитывал здесь на дисциплинированного читателя, готового всерьез согласиться с этими церемониальными излишествами. Изложение «Степенной книги» густо насыщено различного рода эпитетами и краткими характеристиками. В них отмечают внутренние побуждения, внутренние качества действующих лиц, но «психологизм» здесь только этикетный — не более. Княгиня Ольга названа «святой», «блаженной», «равноапостольной» и «в премудрости пресловущей». Она «вдовствена и целомудрена, премудрости и разума исполнена, и всюду кипяща духовным благовонием». Она «дивная в девицах», имеет «целомудренный нрав», «износит хитростные глаголы». Специальная статья носит заглавие «О добродетелях блаженныи Ольги». Ей посвящены две обширнейшие похвалы. Все это демонстрирует трудолюбивые попытки автора создать внушительный образ Ольги, дать ей характеристику, обессмертить ее «памяти достойный» образ. Однако количество здесь явно преобладает над качеством.

Этикет подчиняет себе все попытки описать внутренние переживания. Действующие лица ведут себя так, как им полагается в том или ином случае. «Самосмышление» повествователя никогда не выходит за границы дозволенного и рекомендованного тому высокопоставленному лицу, о котором он рассказывает. Во многих случаях автор от себя добавляет не только упоминания тех чувств, с которыми был совершен его героем тот или иной поступок, но и измышляет самые поступки, если они требовались понятиями XVI в. о приличии. Сарацины крестятся, и Владимир Святой их «обильным дарованием удоволи», — совсем так, как это делали русские государи с татарами в XVI в. Философ возвращается от сарацин, и Владимир, митрополит, епископы и все люди философа «хвалами ублажаху и многу честь воздаяху ему». По смерти митрополита Владимир скорбит, его утешают, и он «едва увещаваем бываше». С удивительной находчивостью автор «Степенной книги» подыскивает своим героям приличествующие им чувства даже в положениях, весьма для них затруднительных. Когда князя Всеволода Псковского новгородцы насильственно изгоняют из Новгорода, сопровождая свое изгнание серьезнейшими обвинениями, Всеволод не спешит, он проявляет полную кротость, произносит длинные нравоучения, обращая их к взбунтовавшимся новгородцам, и сравнивает себя в этих нравоучениях с самим Христом.

Коллективные выражения чувств народом также преисполнены той же этикетной выдержанности (кроме, конечно, тех случаев, когда народ восстает). В случае победы люди воздают «велие хваление победителю богу и пречистой богородици». Когда князь посылает епископов по городам — «и радовахуся людие, и сияше в них православие». Когда князь умирает, — люди его скорбят; от вопля их не бывает слышно церковного пения и «аще кто тогда и каменосердечен, и той слезы изливаше», многие же «бьяхуся о землю и инии о мост градцкый».

Даже бездушная природа подчиняется автором «Степенной книги» государственному параду. Крещение печенежского князя при Владимире I Святославиче сопровождается «умножением всяких плодов» и тишиной. Когда хоронили в Чернигове митрополита Константина, то всюду по Руси «солнце помрачися и буря тако зело велика бысть, яко и земли трястися», однако в самом Чернигове «во всех тех триех дьнех солнцю светло сияюще. Егда же бысть погребено священное тело митрополита Константина, и тогда бысть тишина повсюду».

Здесь резкое различие с тем «панпсихологизмом», который мы видели в «Русском Хронографе». «Психологизм» автора «Степенной книги» убеждает так же мало, как улыбка на устах придворного. Перед нами как бы применение к изложению истории всех тех церемониальных руководств, которые с таким усердием составлялись в XVI в. («чин венчания», «разрядные книги» и др.).

Все действующие лица «Степенной книги» строго разделены на положительных и отрицательных. Они никогда не смешиваются, и для того, чтобы это смешение вообще не было возможно, они в изобилии снабжаются оценочными эпитетами. Положительные: «царскоименитый самодержец», «богомудренная Ольга», «благородный» великий князь. Отрицательные: «безстудный» царь Мамай, «зверонравный царь Темир Аксак», «пронырливый» и «безбожный» Тохтамыш, «поганный и лукавый» Едигей, «злоумная» Марфа Посадница. Эпитетами снабжаются и города («богоспасаемый град Псков», «преименитый град Владимир»), и учреждения («богожеланный собор», «благосоветное собрание», «богомудренный совет», «единомысленное во многих человецех благое совещание», «божественное ополчение»). После скупой на эпитеты летописи это цветение эпитетов в «Степенной книге» должно было производить особенно сильное впечатление.

«Самосмышление» сказывается особенно ярко в составлении длинных речей, молитв, нравоучений и т. д. Речи, вкладываемые в уста действующих лиц, помогают вводить психологические мотивировки поступков и лишней раз преподать читателю нравоучение. Как правило, эти вымышленные речи лишены каких бы то ни было индивидуальных примет: по существу, за действующих лиц говорит сам автор, толкуя их устами события или выражая приличествующие случаю весьма мало индивидуализированные чувства. Речи эти настолько велики, что во многих случаях они выделяются в тексте особыми заголовками: «Благословение и поучение патриархово к блаженной Ольге», «Благоответно мудрование блаженныя Ольги, им же посрами Цимисхия царя», «Беседование к сыну блаженныя Ольги», «Благоречие Владимирове», «Посланней сказаща, яже видеша», «Ответ царей», «Владимеровы глаголы», «Увещание царевне» и даже «Рыдание дияволе».

Автор не стесняется приводить речи своих героев даже в тех случаях, когда из хода действия ясно, что они заведомо не могли стать известными кому бы то ни было: уединенные молитвы, предсмертные слова одиноко умирающего князя и т. д. Убиваемый Андрей Боголюбский творит пространную молитву, которую никто не мог слышать, кроме его убийц, если бы они только имели терпение ее дослушать. Тем не менее молитва Андрея приводится полностью.

«Степенная книга» — это только наиболее характерное для идеализирующего биографизма XVI в. произведение, проникнутое своеобразным маньеризмом. Аналогичные приемы могут быть прослежены во всем историческом повествовании XVI в. В летописи эти приемы наглядно доказываются на примерах обработки летописцем XVI в. текста предшествующих летописей *{{Лихачев Д. Русские летописи. С. 331—374.}}.

Перед нами пышный закат средневековых принципов идеализации человека, нормативного идеала, торжественное обличив которого скрывало за собой скудное официальное содержание.

Изобразительное искусство XVI в., как и литература, следует тому же стремлению к идеализирующему биографизму, своеобразному «количественному» увеличению интереса к человеку как к составной части единого феодального государства. Повествовательное начало резко усиливается, композиции икон и росписей усложняются, возрастает многофигурность, иллюстративность изображений, их отвлеченная дидактика. Сложение многофигурных композиций характерно и для настенных росписей, и для икон середины XVI в. Погибшие фрески Золотой палаты Московского кремля (1547–1552), судя по сохранившемуся их описанию, составленному в XVII в. Симоном Ушаковым и подьячим Клементьевым, были своеобразной параллелью к орнаментальной прозе «Степенной книги». Содержание этих росписей было посвящено истории России, данной в нравоучительном аспекте, изображениям добродетелей и пороков, дидактических сцен на литературные сюжеты и т. д.

Н. Е. Мнева пишет: *«Изобразительный язык художников XVI века весьма многословен. Повествуя, они ставят себе задачей как можно подробнее и полнее разъяснить свою тему. Иллюстрируя житие святого, притчу или иной сюжет, они буквально воспроизводят каждое слово текста, овеществляя даже отвлеченные догматические понятия и символы. Стремясь показать последовательность действий, художники в одной сцене изображают целый ряд эпизодов одного и того же действия или события, и в каждом из этих эпизодов фигурируют одни и те же лица в различных позах. Отсюда перегруженность композиций второстепенными деталями и трудность их восприятия без соответствующих надписей. Большое распространение получили аллегории, отвечавшие богословско-схоластическому мышлению и широко используемые художественной фантазией»* *{{Мнева Н. Е. Московская живопись XVI века. // История русского искусства. Т. 3. С. 543.}}

ГЛАВА 6. КРИЗИС СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИДЕАЛИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕКА В ЖИТИЙНОМ ЖАНРЕ

Идеализация была одним из способов художественного обобщения в средние века. Писатель влагал в создаваемый им образ человека (государственного или церковного деятеля, святого) свои представления о том, каким должен был быть этот человек, и эти свои представления о должном отождествлял с сущим. Это было своеобразное выражение средневекового предпочтения дедукции индукции: писатель стремился выводить все существующее из общих истин вместо того, чтобы обобщать жизненный опыт.

Это стремление к художественной дедукции, к подведению жизненных явлений под единый нормативный идеал, естественно, с особенной силой сказывалось в

житийной литературе. Выражением этого в известной мере являлись и житийные трафареты, столь убедительно показанные В. О. Ключевским *{{Ключевский В. О. Жития святых как исторический источник. М., 1871. Общих вопросов идеализации как особой формы художественного обобщения в данной главе не касаюсь. См. об этом статью В. Днепрова: Идеальный образ и образ типический (о формах художественного обобщения) // Новый мир, 1957, № 7.}}.

Обнаружение сложности человеческого характера, открытие в нем соединения злых и добрых черт *{{См. главу 1-ю «Проблема характера в исторических произведениях начала XVII в.»}} вели к гибели средневековой идеализации. Но процесс этот шел далеко не равномерно в отдельных жанрах. В первую очередь разрушалась идеализация в исторических произведениях. Но идеализация оставалась в житиях святых и не могла в них полностью исчезнуть в силу тех специфических, чисто церковных требований, которые предъявлялись к этому жанру.

Однако и в этот житийный жанр все больше вторгаются в XVII в. те новые явления, которые сопутствовали в литературе открытию характера: интерес к рядовому человеку, к быту, к конкретной исторической обстановке и т. д. Идеализация в житийной литературе продолжала совершаться, но она совершалась на новой почве — почве, в значительной мере сниженной и упрощенной. Сам нормативный идеал, проводимый в этой идеализации, оказывается другим, менее сложным и отнюдь не вознесенным над бытом.

С этой точки зрения особенно показательны два церковных произведения, которым литературоведы присвоили название «повестей»: «Повесть о Марфе и Марии» и «Повесть о Улиании Осорьиной» *{{Русская повесть XVII в. Л., 1954. С. 39—53. Дальнейшие цитаты по этому изданию. Ударение «Осоргина» или «Осорьи́на» традиционно сохраняется и до сих пор потомками этой фамилии.}}. «Повесть о Марфе и Марии» в сюжетной своей основе — типичное сказание о перенесении святыни из Царьграда на Русь, но этот сюжет вставлен в раму бытовых отношений. Перед читателем проходят местнические споры мужей обеих сестер, бытовая обстановка длинного путешествия, погони за чудесными старцами и т. д.

Так же, как и в «Повести о Марфе и Марии», в «Повести о Улиании Осорьиной» идеализируется «средний человек», вполне «бытовая личность». Все просто и обыкновенно в судьбе Улиании Осорьиной. Но она тем не менее «святая», и ее «житие» оканчивается описанием ее посмертных чудес, тоже вполне бытовых и совсем не видных. Улиания — внешне ничем не примечательная женщина: она родилась в семье служилого человека; как и все в те времена, она выходит замуж очень рано — в 16 лет; муж ее — также обычный служилый человек. Улиания рождает ему детей, ведет все «домовное строение» с помощью многочисленной челяди. Ее окружает семья — муж, свекор, свекровь, дети. Ей не только не удается

осуществить своего заветного желания постричься в монахини, но порой нет даже возможности посещать церковь.

Идеализация ее образа идет своими путями, далекими от прежних житийных трафаретов. Она идеализируется в своих хозяйственных распоряжениях, в своих отношениях к слугам, которых она никогда не называла уменьшительными именами, не заставляла подавать себе воды для умывания рук или развязывать свои сапоги, а всегда была к ним милостива и заботлива, наказывая их «со смирением и кротостию».

Она идеализирована и в своих отношениях к родителям мужа, которым она кротко подчинялась. Она слушает и своего мужа, хотя он запрещает ей идти в монастырь. Свекор и свекровь передали ей, в конце концов, ведение всего хозяйства, увидев ее «добротою исполнену и разумну». И это несмотря на то, что она потихоньку обманывала их, правда с благочестивыми намерениями. Не обходится в доме и без крупных конфликтов: один из слуг убивает ее старшего сына.

Прядение и «пяличное дело» равняется в ее житии подвигам благочестия. Ночная работа приравнивается к ночной молитве: «Точию в прядивном и в пяличном деле прилежание велие имяше и не угасаша свеща ея вся нощи».

Соединение церковного идеала со светским бытом не могло быть, однако, прочным. Рачительная хозяйка, она не только отказывается от мысли о пострижении — ей попросту не хватает времени ходить в церковь, чем заслуживает порицание своего приходского священника. Последний вынужден напоминать ей о ее долге прихожанки и для вящей убедительности подкрепляет свои увещевания рассказом о чуде: ему якобы был голос от иконы богородицы: «Шед, рцы милостливой Ульянеи: что в церковь не ходит на молитву...»

Таким образом, Улиания оказывается святой в своем хозяйственном служении домочадцам, и тем, кто приходил к ней в дом. Соединение церковной идеализации с бытом неизбежно вело к разрушению идеализации. Церковные идеалы вступали в противоречие с бытом. Быт был многообразен, идеалы однообразны, и приспособление одного к другому вело к усложнению и разложению церковной идеализации.

Однако при всех внутренних противоречиях, наблюдаемых в «идеальном» образе Улиании придирчивым и неодобрительным глазом современного исследователя *{{См.: Скрипиль М. О. Повесть об Улиании Осорьиной. // Там же. С. 350—356.}}, образ Улиании Осорьиной был ярок и привлекателен. По-видимому, это объяснялось именно теми бытовыми подробностями, которые придали ему особую убедительность, пленившую в свое время и В. О. Ключевского. Его известная лекция о «Добрых людях древней Руси» *{{Ключевский В. О. Добрые люди древней Руси. М., 1907.}}, составленная отчасти на основании «Повести об Улиании Осорьиной», — свидетельство художественной силы нового метода

художественного обобщения, представившего собой соединение средневековой идеализации с нарождающимся бытовизмом XVII в.

Не меньший эффект производило то же соединение и в «Повести о Марфе и Марии». Опубликованная в переводе на современный русский язык в начале XX в. в журнале «София», она, по мысли своих публикаторов, должна была служить доказательством художественной высоты древнерусской литературы, равной художественной высоте русской иконы *{{София, 1914, № 2.}}.

Думается, что «Житие протопопа Аввакума» в той его части, в какой оно связано с житийной литературой, развивает традиции именно этого типа житий — житий, прочно соединенных с бытом.

ГЛАВА 7. ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО ИМЕНИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ К ВЫМЫШЛЕННОМУ

В советском литературоведении хорошо освоена мысль, что переход от древней русской литературы к литературе нового времени падает на XVII в. Одни из ученых относят этот переход к концу XVII в., другие — к его середине или даже к первой половине XVII в., но о том, что он совершился именно в XVII в., спора нет.

Казалось бы, такое благополучное положение с вопросом о переходе древней русской литературы в новую исключает его из круга очередных и наиболее насущных исследовательских тем современного советского литературоведения. Дело, однако, оказывается далеко не таким благополучным, когда мы пытаемся уяснить себе, в чем же, собственно, усматривается литературоведами чисто литературная сущность этого перехода. Когда-то литературоведы сводили все дело к смене влияний: византийские влияния сменились-де западными, русские писатели, подражавшие византийским, стали писать на образец западных. Казалось бы, надо было показать — в чем же отличался этот западный «образец» от византийского, но вопрос этот исследован не был. Между тем, если бы он был изучен, стало бы ясно, что перелом в литературе не может быть сведен только к «смене влияний» (хотя самый факт усиления в XVII в. западных влияний не может подлежать сомнению), что дело заключается в новом понимании задач литературы, в новых методах художественного обобщения, в другом понимании человека, сюжета, жанра и т. д. Изменяется самый характер литературного творчества в связи с существенными изменениями в отношении писателей к литературе и к самой действительности.

Задача настоящей главы — отметить некоторые из тех чисто литературных явлений, которые свидетельствуют о новом направлении в развитии русской литературы XVII в., проследить влияние совершившегося перелома на одном только примере: на примере изменения отношения писателей и читателей к имени изображаемого лица.

Если, не боясь самых широких обобщений, объединить в единое целое чрезвычайно сложные и постоянно меняющиеся литературные факты всех первых семи веков развития русской литературы и постараться выделить в них все отличное от литературы нового времени, то первое же и наиболее важное отличие падает на самые методы художественного обобщения *{{Опыт выделения характерных черт литературного процесса XI—XVII вв. сделан В. П. Адриановой-Перетц в «Заключении» ко второй части 2 тома «Истории русской литературы» (М.; Л., 1948. С. 430—431, 436—437). См. также: Лихачев Д. С. Семнадцатый век в русской литературе. // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 299—328.}}.

Постараюсь быть кратким. Древнюю русскую литературу, как и всякое подлинно художественное творчество, увлекает и вдохновляет познание действительности, современной писателю или хотя и ушедшей в прошлое, но продолжающей волновать умы, объясняющей явления современности. Это познание в Древней Руси отличала чрезвычайная щепетильность к отдельным историческим фактам, стремление точно следовать внешним данным, хотя и без настоящего воспроизведения внутренней сущности этих фактов.

Древняя русская литература не знала открыто вымышленного героя. Все действующие лица русских литературных произведений XI — начала XVII в. — исторические или претендующие на историчность: Борис и Глеб, Владимир Святославич, Игорь Святославич, Александр Невский, Дмитрий Донской или митрополит Киприан — все это князья, святые, иерархи церкви, люди существовавшие, высокие по своему положению в обществе, участники крупных событий политической или религиозной жизни. Писатели XI—XVI вв. ищут для своих произведений значительных лиц, значительных событий — при этом не в литературном, а в чисто историческом смысле. Они стремятся писать о реально существовавших лицах, о событиях, имевших место в конкретной исторической и географической обстановке, прибегают к ссылке на свидетельства современников, на материальные следы деятельности своих героев. При этом все фантастическое, чудесное мыслится как объективно реальное, исторически свершившееся.

Если в древнерусских произведениях и встречаются вымышленные лица, то древнерусский писатель стремится уверить своего читателя в том, что эти лица все же были. Вымысел — чудеса, видения, сбывающиеся пророчества — писатель выдает за реальные факты, и сам в огромном большинстве случаев верит в их реальность.

Литература с трудом признает явно вымышленных героев переводных произведений — действующих лиц притч и иносказаний или Стефанита и Ихнилата в одноименной им повести. Однако показательно, что, допуская притчу в переводных произведениях, русская литература не создает собственных оригинальных притч, а притчи переводные стремится ввести в историческую

обстановку. Русские авторы любят преподносить своим читателям нравоучения в прямой форме, не прибегая к иносказанию и вымыслу. Несмотря на историчность каждого имени литературного героя, литература изображала вовсе не только единичные факты. В каждом из изображаемых исторических лиц авторы пытались воплотить идеалы эпохи (непосредственно, позитивно или косвенным путем, негативно), то есть все то, что считалось абсолютно хорошим или особенно отрицательным в данную эпоху. Поэтому в образах Александра Невского или Меркурия Смоленского авторы изображали не столько те черты, которые были свойственны этим реальным лицам (хотя реальные черты в большей или меньшей мере в них присутствовали), сколько те именно качества, которые должны были бы у них быть как у представителей определенной социальной группы или определенной категории святых (святой-мученик, святой-воин, святой-аскет и т.д.). Средневековый историзм требует идеализации (в широком смысле слова), и именно в этой идеализации и проявляется художественное обобщение средневековья. Древнерусский писатель в своих исторических героях стремится изобразить истинного князя, истинного святого и даже истинного врага русской земли, истинного злодея и т. д. Художественное обобщение в древней русской литературе носит, таким образом, нормативный характер, и это обстоятельство, как мы видим, теснейшим образом связано с ее средневековым историзмом.

В той или иной мере оценка действующего лица всегда присутствовала в произведении — оценка незавуалированная, прямая, излагаемая от автора. Эти оценки, присутствующие и в житиях, и в учительной литературе, и в литературе исторической, сближали литературу с публицистикой.

Образ человека выступал не только в его поступках, в его действиях, но и в прямой характеристике, которую давал ему автор в своем произведении.

К сожалению, древнерусская письменность не знала сочинений, специально посвященных литературному творчеству, в которых все эти принципы были бы систематически изложены. В древнерусской литературе встречаются только случайные обмолвки писателей о задачах своего творчества. Высказываний об искусстве в целом в Древней Руси больше, и они очень помогают понять принципы литературного творчества XI—XVI вв. Этим высказываниям была посвящена чрезвычайно ценная статья Ю. Н. Дмитриева *{{Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. // ТОДРЛ. Т. IX, 1953.}}. Из материалов статьи Ю. Н. Дмитриева отчетливо видно, что искусству в Древней Руси предъявлялись требования точного изображения действительности. Но отсюда было бы неправильно делать вывод, что ему ставились требования *реалистического* изображения действительности. Между тем именно такой вывод делает из материалов так называемого Малого сборника автор редкой брошюры, изданной в Казани в 1917 г., Вл. Соколов*{{Соколов Вл. Реализм в древнерусской иконописи // Чтения в Церковном историко-

археологическом обществе Казанской епархии. Вып. 1—3. 1917.}}. Различия между средневековым историзмом и реализмом прежде всего определяются различием понимания самой действительности и различием в понимании своих задач писателем. Отсюда совершенно различные методы в воспроизведении этой действительности. В XI—XVI вв. отсутствуют, например, представления об индивидуальной и неповторимой психологии, ограничены представления о внутренней жизни человека и отсутствует понятие характера. Отсюда внешнее, визуальное описание человека. Отсюда же удивительная уверенность составителей иконописных подлинников, что сходство изображения с действительностью можно передать словами, перечисляя его внешние признаки: «брада Василия Кесарийского, а покорооче» или «брада на двое размахнулась», «ризы багор», «Доримедонт млад, аки Георгий», «Феодосии царь седит аки Владимир брада короче Владимирови» и т. д.

С точки зрения составителей иконописных подлинников, в мире все повторимо, а потому человек представляет собой комбинацию качеств, которые можно перечислить, воспроизвести указанием на другие известные образцы, подобно тому, как архитектурное сооружение принято было создавать «с образца» уже существующих*{{Воронин Н. Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.; Л., 1934. С. 73; Воронин Н. Н. Архитектурный памятник как исторический источник // Советская археология. 1954, т. XIX. С. 62—63.}}.

Признаки, по которым опознается то или иное лицо, в совокупности составляют своеобразную идеограмму. Событие священной истории или житие святого воспроизводились по «признакам»: с точным соблюдением всех подробностей, о которых упоминал текст. Отсюда забота о неизменности типов, композиций, стремление кодифицировать тексты и иконописные подлинники, в чем усматривалась гарантия исторической их достоверности, отнюдь, как видим, не реалистического типа.

Нетрудно видеть, что художественное обобщение было в тисках непреложного правила — изображать только исторические, реально существовавшие лица и события. Средневековый историзм требовал изображения только исторически значимых событий в жизни исторически значимого же лица. При этом все бытовое исключалось как мелкое и недостойное внимания. Действующее лицо не могло быть обобщено до подлинной типичности, так как художник мог говорить только о тех значительных фактах, которые были на виду у его современников, и только на их основе идеализировать созданное им изображение. Стесняла нормативная система художественного обобщения. Конечно, за шесть веков своего господства в литературе средневековый историзм претерпел существенные изменения. Исторические имена «Русского Хронографа» в иной степени документальны, чем исторические имена Новгородской первой летописи. Различно отношение к историческим именам действующих лиц в «Степенной

книге» и в «Казанской истории», в воинской повести XII—XIII вв. и в легенде XVI в. Отношение к именам действующих лиц меняется и по векам, и по жанрам. В задачу данной главы не входит, однако, рассмотрение этого вопроса. Тема главы заставляет нас обратиться к последним десятилетиям господства средневекового историзма, когда монументальный историзм предшествующих веков окончательно отходит в прошлое и отдельные элементы историзма начинают уступать место новым способам художественного видения действительности, свободным от документальности.

В обстановке антифеодальных движений «бунташного» XVII в., роста общественного сознания демократических слоев русского населения и вступления в литературу новых, демократических писателей и огромных масс новых, демократических читателей литература быстро движется вперед и стремится освободиться от прежней скованности историческими темами, и в первую очередь историческим именем литературного героя.

Средневековый историзм был, однако, очень прочен, он казался незыблемым, тяготел над всем художественным мировоззрением людей эпохи феодализма, и отход от него был чрезвычайно труден, совершался медленно, шел как бы снизу — от трудовых масс населения и их искусства. Прежде чем быть открыто допущенным в литературу, художественный вымысел проникал в нее различными обходными путями, изобретательно оправдывал свое появление в литературных произведениях все новыми и новыми художественными приемами. Ниже мы покажем некоторые из тех приемов, какими постепенно вводились в литературу вымышленные имена литературных героев, пришедшие на смену историческим.

Резкое разделение литературы в XVII в. на литературу феодальных верхов и литературу демократическую, появление демократической сатиры, разоблачавшей отрицательные явления социального строя XVII в., явились событиями чрезвычайной важности, повлекшими за собой развитие новых, все более совершенных форм художественного обобщения.

По мере того как литература все более и более демократизировалась, в литературных произведениях все чаще появляется средний обычный человек, «бытовая личность» — отнюдь не исторический деятель. Ясно, что «историческое» имя действующего лица уже не соответствовало заданиям этой демократической литературы. Появился новый литературный герой — безвестный, ничем в исторической жизни страны не примечательный, привлекающий внимание только тем, что читатель мог узнавать в нем многих, в том числе иногда и самого себя, — интересный, иными словами, своей характерностью для эпохи. Его положение на лестнице феодальных отношений не определяет способа его изображения. Часто он вообще не занимает определенного общественного положения: то это купеческий сын, отбившийся от занятий своих родителей

(Савва Грудцын, молодец в «Повести о Горе Злочастии», купец в «Повести о купце, купившем мертвое тело»), то это недовольный своим положением певчий (в «Стихе о жизни патриарших певчих»), то спившийся монах и т. д. Отнюдь не случайно появление в литературных произведениях огромного числа неудачников или, напротив, героев, которым, что называется, везет, ловкачей, вроде Фрола Скобеева, или благородных искателей приключений, вроде Еруслана Лазаревича. Эти люди становятся зятьями бояр, они легко женятся на царских дочерях, получают в приданое полкоролевства, они могут очутиться на необитаемом острове, переезжать из государства в государство. История их не касается. Ни автор, ни читатель не интересуются, где они живут и в какой исторической ситуации происходят все эти бесчисленные смерти, войны, похищения, действия разбойников и т. д.

Эти перемены в литературе, по-видимому, совпадают во времени с аналогичными переменами в фольклоре, а еще вероятнее, в известной мере идут за последними. Мы очень плохо знаем фольклор XVII в., и поэтому вопрос этот не может быть пока исследован до конца, однако отдельные признаки убеждают нас в том, что в XVII в. усиленно развиваются такие именно фольклорные жанры, в которых безраздельное господство историзма уже не могло иметь места: лирическая (и при этом не обрядовая) песня и сказка.

То обстоятельство, что отход от историзма, как это мы увидим, намечается прежде всего в демократической литературе XVII в., вселяет уверенность, что устное народное творчество действительно сыграло здесь ведущую роль. На примере, связанном с именами действующих лиц литературы, заимствованными из пословиц, мы в этом убедимся ниже окончательно.

Несомненно, однако, что фольклор только облегчал тот процесс, который неизбежно должен был совершиться с появлением литературы демократических слоев населения. С приходом в литературу действующих лиц среднего или низкого общественного положения, при котором имена действующих лиц не могли быть широко известны или быстро забывались, сама собой стиралась грань между историческим именем и вымышленным. Историческое имя постепенно утрачивало свое «документально»-историческое значение и начинало восприниматься читателями как вымышленное. Этот процесс был тесно связан с развитием в литературе вымысла вообще. Чем больше вымышленных эпизодов проникало в литературное произведение, тем больше утрачивался его исторический характер, тем легче утрачивалось и историческое значение имени героя, даже если оно и было.

Обратимся к примерам. «Повесть о Савве Грудцыне», которую с оговорками можно назвать первым русским романом, еще сохраняет видимость исторической правды. Действие происходит в точно определенные годы, точно обозначены места событий, а о самом Савве сказано, откуда он был родом и что род его «и до

днесь во граде том влечется». Менее историчны аналогичные сведения в повестях о Карпе Сутулове и Фроле Скобееве. Характерно, что во всех повестях сохраняется только видимость историчности. «Историчность» в повестях о Савве Грудцыне, Карпе Сутулове и Фроле Скобееве, по-видимому, уже только своеобразный прием. Во всяком случае, в силу исторической незначительности действующих лиц этих повестей и изображаемых в них событий они не могли быть наполнены тем содержанием, которое было характерно для эпохи расцвета средневекового историзма, когда самый выбор сюжета диктовался его исторической значимостью. Нет сомнений, например, что из всех действующих лиц «Повести о Савве Грудцыне» для ее автора, живи он столетием раньше, главным было бы то, которое занимает самое высокое общественное положение: скорее боярин Б. М. Шеин, чем его подчиненный Савва, а основу сюжета составили бы исторические события, а не события личной жизни Саввы.

Исследователи этих повестей по привычке, выработанной на классических памятниках древней русской литературы, не сомневались в исторической достоверности указаний текста, производя соответствующие генеалогические разыскания. Вокруг генеалогии Саввы Грудцына разгорелась даже горячая полемика*{{Бакланова Н. А. К вопросу о датировке «Повести о Савве Грудцыне», // ТОДРА. Т. IX; Калачева С. В. Еще раз о датировке «Повести о Савве Грудцыне». // ТОДРА. М., Т. XI. 1955.}}, заставляющая задуматься над трафаретами не только самой древней русской литературы, но и вызванных ими исследованиями.

Итак, историческое имя героя стало явным препятствием в развитии литературы, в ее движении к реалистическому вымыслу. Писатели XVII в. стремятся избавиться от исторического имени действующего лица, однако преодолеть веками сложившееся убеждение, что в литературном произведении интересно только подлинное, реально происшедшее и исторически значительное, было не так-то легко. Еще труднее было вступить на путь открытого вымысла. И вот начинается в литературе длинная полоса поисков выхода из затруднительного положения, поисков, которые в конце концов и привели к созданию воображаемого героя литературы нового времени, героя с вымышленным именем, с вымышленной биографией. Это средний, не исторический, «бытовой» человек, о котором можно было писать все, подчиняясь лишь внутренней логике самого образа, воссоздавая этот образ в наиболее типичных для него положениях. О нем уже не надо было рассуждать со стороны, публицистически рекомендуя его читателю отнюдь не образными характеристиками.

Одним из самых значительных переходных явлений было появление безымянности действующих лиц. В литературе наступает целый период, когда героями многих литературных произведений, по преимуществу вышедших из демократической среды, оказались безымянные личности — личности, которых называют в произведениях просто «молодец» или «бедный», «богатый», «голый и

небогатый человек», «бражник», «крестьянский сын», «девица», «купец некий», «ревнивые мужи», «спеваки» и т. д. Безымянные герои действуют в таких произведениях, как «Шемякин суд», «Повесть о Горе Злочастии», «Азбука о голом и небогатом человеке», «Повесть о бражнике», «Повесть о молодце и девице», «Повесть о купце, нашедшем мертвое тело», «Стих о жизни патриарших певчих» и во многих других.

Безымянность героя уже сама по себе означала, что произошло открытие новых, совсем иных, чем прежде, путей художественного обобщения. Вместе с тем безымянность героя, в свою очередь, облегчала путь вымыслу, путь к созданию типических, вовсе не идеализированных образов.

Другой важной переходной формой к художественному вымыслу, нередко соединявшейся с безымянностью действующих лиц, явилась столь распространенная в XVII в. пародия. Дело в том, что в вымысле средневекового читателя пугала ложь; все, что не «исторично», чего не было в действительности, — обман, а обман — от дьявола. Но открыто признанный вымысел — не ложь, тем более если этот вымысел прикрыт шуткой. Отсюда-то и идет возможность вымысла в пародии как одной из переходных форм к новым принципам художественного обобщения. Вместе с тем пародия давала выход народному недовольству не отдельными историческими лицами, а самим социальным укладом. Она позволяла широко обобщать жизненные явления, в чем особенно нуждались оппозиционно настроенные представители посада и крестьянства.

То обстоятельство, что пародия служила в XVII в. средством обобщения именно явлений, выхваченных из самой гуши жизни, видно хотя бы из того, что объектами пародий являлись отнюдь не литературные жанры, а деловые документы: роспись о приданом*{{«Роспись о приданом жениху лукавому»}}, азбуки*{{«Азбука о голом и небогатом человеке», «Азбука о хмеле», «Азбуковник о прекрасной девице»}}, челобитные*{{«Калязинская челобитная». Челобитные пародируются в «Повести о Ерше» и др.}}, лечебники*{{ «Лечебник на иноземцев»}}, судебные дела*{{Кроме «Повести о Ерше» — «Повесть о Шемякиной суде»}}, дорожники*{{«Сказание о роскошном житии и веселии»}}, церковная служба*{{«Служба кабаку», «Повесть о крестьянском сыне». Единственное возможное исключение: «Как литературную пародию, может быть (разрядка моя. — Д. Л.), следует рассматривать загадочную, условно названную издателем «Сказку о молодце, коне и сабле», сохранившуюся в отрывке в рукописи собрания Погодина, № 1773. Гиперболическое описание коня и оружия «доброего молодца», возможно, пародирует входившие в моду в XVII в. приключенческие романы-сказки типа «Бовы королевича», «Еруслана Лазаревича» (см.: Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира XVII века. М.; Л., 1954. С. 169, примечание).}} и т. д. Высмеивались, следовательно, жизненные явления как таковые, а не литературные формы.

Средством типизации жизненных явлений наряду с пародией служила и другая форма «открытой лжи» — небылица, проникавшая в литературу под влиянием народного творчества. Небылица излагала как обычное то, что как раз было необычным в жизни, и тем самым подчеркивала ненормальность обычного положения вещей. К числу таких небылиц в литературе относится «Сказание о роскошном житии и веселии». Герой и здесь безымянный — некий «добры и честны дворянин», но сам он не играет в произведении особой роли. Вернее всего, что герой сказания — сам читатель, бедность которого выставляется напоказ адресованным ему приглашением поехать и насладиться в вымышленной стране «тамошним покоем и весельем». «И кто изволит до таких тамошних утех и прохладов, радостей и веселья ехать, и повез бы с собою чаны и чанички, и с чанцы, бочки и боченочки, ковши и ковшички, братины и братиночки, блюда и блюдишки, торелки и торелочки, ложки, и ложечки, рюмки и рюмочки, чашки, ножики, ножи и вилочки, ослопы и дубины, палки, жерди и колы, дреколие, роженье, оглобли и каменя, броски и уломки, сабли и мечи и хорзы, дуки, сайдаки и стрелы, бердыши, пищали и пистолеты, самопалы, винтовки и метлы,— было бы чем от мух пообмахнуться»*{{Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира XVII века. С. 41—42. В литературном отношении превосходно это сочетание обычных названий предметов, служащих для еды, и произведенных от них уменьшительных, как бы подчеркивающих необходимость «во всеоружии» насладиться яствами — есть много и вместе с тем смакуя, небольшими кусочками. Неожиданный переход к оружию против падких на сладкую пищу мух подчеркивает издевательский характер перечня. «Ослопы» и «дубины» как бы предназначены не мухам, для которых они, разумеется, слишком велики, а самому глупому читателю.}}. Затем в сказании дается шуточный маршрут «до того веселья» и сообщается о пошлинах, которые берут с поехавшего: «з дуги по лошади, с шапки по человеку и со всево обозу по людям»*{{Там же. С. 42.}}. Литературное произведение здесь как бы целиком обращено к самому читателю, напоминая ему о его бедности и выставляя в смешном виде его несбыточную мечту о счастливой и обеспеченной жизни.

Наряду с пародией и небылицей на тех же правах в литературу XVII в. из фольклора проникает животный эпос. Это тот же откровенно признанный вымысел, о котором читатель как бы заранее предупреждается, то же переходное и типичное для литературы XVII в. явление.

С этой точки зрения одна из самых интересных попыток конца XVI — начала XVII в. вырваться из пределов стеснявшего средневекового «историзма» — известная «Повесть о Ерше Ершовиче»*{{Бакланова Н. А. О датировке «Повести о Ерше Ершовиче» // ТОДРА. Т. X. 1954.}}.

Перед нами перенесение народного животного эпоса в литературу. Автор повести, стремясь изобразить судейские порядки и людей скромного положения,

перенес действие своего произведения в мир рыб — насельников русских рек и озер. Он как бы не решается еще сделать своих весьма обыкновенных героев людьми низкого положения, лишенными «исторических» имен. Без имени, но зато и не человек; или имя — явно выдуманное, «рыбье»: Ерш Ершович, Белуга Ярославская, Семга Переяславская, боярин и воевода Осетр Хвалынского моря, Шука-трепетуха, Лещ с товарищи и т. д. В этих явно фантастических именах чувствуется явление переходное. Но уже это переходное явление давало обобщение нового типа. Показ людей в образах животных позволял наделить их характеристиками, обычными в животном эпосе и еще не ставшими обычными в письменности. То же явление может быть отмечено и в другом произведении — в «Сказании о куле и лисице».

«Повесть о Ерше» примечательна и еще одной чертой, типичной для литературы, перешагнувшей за ограниченность художественных обобщений средневековья. В ней художественное обобщение достигается при помощи пародии на судебный процесс. И в этом также заметно стремление к «вымыслу без обмана», к вымыслу предупрежденному, заранее декларированному. Автор как бы не хочет обманывать. Он только балагурит и ломается.

Пародирование судопроизводства позволило автору повести дать прямые характеристики Ершу и другим действующим лицам, художественно оправданные самой формой судебных челобитий, показаний и решений. Эти прямые характеристики давались уже не от лица автора, как раньше, а от лица свидетелей и судей — действующих лиц повести.

Эти характеристики оказались притом и чисто светскими, что являлось важным моментом в секуляризации литературы.

В «Повести о Ерше» (как и в «Повести о Шемякиной суде») нельзя не заметить важной роли суда в выработке новых представлений о человеке: явление чрезвычайно интересное, вполне сопоставимое с ролью земских соборов начала XVII в., в появлении новых представлений о характере крупных исторических деятелей *{{ См. об этом в 1-й главе «Проблема характера в исторических произведениях начала XVII в.»}}.

Как бы ни было удачно решение проблемы художественного обобщения в «Повести о Ерше Ершовиче», все же открытый здесь способ обобщения, как и способ обобщения в пародии и небылице, не мог быть общим путем литературы. Это был частный случай. К тому же в «Повести о Ерше» ясно ощущалась прежняя связанность «историзмом»: в повести давались удивительно «точные» сведения о Ерше — откуда он родом, о его владениях с «точными» упоминаниями реальных географических названий, с цифрами и выкладками — при отсутствии действительно исторических лиц и исторических событий в их прежнем значении для литературы.

Явления литературного стиля теснейшим образом связаны между собой. С изменением одного художественного принципа меняются и все остальные — если не в своем существе, то в своей функции. Так и в «Повести о Ерше Ершовиче». В сущности, на ней одной можно было бы показать большинство изменений, которые происходили в демократической литературе на грани XVI и XVII вв. в связи с отходом литературы от исторической темы и исторического имени литературного героя. Одно явление будет нас сейчас интересовать особенно. Повесть рассказывала о приключениях Ерша, о его плутнях. Ерш — это герой, похожий по своему значению в историко-литературном процессе на Лазарильо с Тормеса. На его стороне сочувствие читателя. Читателя приводили в восторг его проказы.

Что такое личные приключения героя (Ерша, Саввы Грудцына, молодца из «Повести о Горе Злочастии», Фрола Скобеева и т. д.) с точки зрения развития способов художественного обобщения в XVII в.? Приключения, если только они идут целой цепью, удачной для героя, или, напротив, неудачной для него, приоткрывают перед читателем жизненную судьбу героя. Представления о судьбе действующего лица неизменно шли рядом с выработкой представлений о его характере. Почему это было так, трудно пока еще объяснить точно, но, по-видимому, понимание человеческого характера в XVII в. было своеобразно и не отделилось еще от представлений о судьбе.

По мере раскрепощения человеческой личности самые представления о судьбе претерпевали сильные изменения.

Исследование народных представлений о «судьбе-доле» показывает, что представления родового общества об общей родовой, прирожденной судьбе, возникшие в связи с культом предков, впоследствии сменяются идеей личной судьбы, судьбы, индивидуально присущей тому или иному человеку, судьбы не прирожденной, но как бы навеянной со стороны, в характере которой повинен сам ее носитель.

В русской книжности предшествующего времени (XI— XVI вв.) отразились по преимуществу пережитки идей *прирожденной* судьбы, судьбы *рода*. Это родовое представление о судьбе редко персонифицировалось, редко приобретало индивидуальные контуры. Эти представления о родовой судьбе служили средством художественного обобщения в «Слове о полку Игореве». «Слово» характеризует внуков по деду. Образ множества внуков воплощался в одном деде. Ольговичи характеризуются через Олега Гориславича, полоцкие Всеславичи через Всеслава Полоцкого. Это был прием, простой и понятный для современников, но вызывавший недоумение исследователей «Слова» в XIX и XX вв., предполагавших в отрывке «Слова» о Всеславе Полоцком случайную вставку «песни о Всеславе», а в том внимании, которое уделил автор «Слова» Олегу Гориславичу, — обусловленность ее какими-то особыми симпатиями автора «Слова» к

черниговским Ольговичам. На самом деле автор «Слова» прибег к изображению родоначальников для характеристики князей — их потомков; причем для характеристики их общей судьбы — их «неприкаянности».

В XVII в. с развитием индивидуализма судьба человека оказывается его личной судьбой. Судьба человека воспринимается теперь как нечто навешенное со стороны, «приставшее» к человеку, как его второе бытие и часто отделяется от самого человека, персонифицируется. Эта персонификация происходит тогда, когда внутренний конфликт в человеке — конфликт между страстью и разумом — достигает наивысшей силы. Судьба отнюдь не прирождена человеку. Вот почему в «Повести о Савве Грудцыне» судьба Саввы предстает перед ним в образе беса, соблазняющего его на разные губительные для него поступки. Бес в «Повести о Савве Грудцыне» возникает внезапно, как бы вырастает из-под земли тогда, когда Савва перестает владеть собой, когда им полностью, вопреки рассудку, овладевает страсть. Савва носит в себе «великую скорбь», ею он «истончи плоть свою», он не может преодолеть влекущей его страсти. Бес — порождение его собственного желания, он появляется как раз в тот момент, когда Савва подумал: «...еже бы паки совокупитися мне с женою оною, аз бы послужил диаволу».

Бес берет с Саввы «рукописание» («крепость»), символизирующее закрепощенность героя своей судьбой.

В «Повести о Горе Злочастии» судьба молодца воплощается в образе Горя, неотвязно его преследующем. Порожденное ночными кошмарами, Горе вскоре затем появляется перед молодцем наяву, в момент, когда молодец, доведенный до отчаяния нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Оно требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно следует за молодцем. Горе показано как существо, живущее своей особой жизнью, как могучая сила, которая «перемудрила» людей и «мудряе» и «досужае» молодца. Молодец борется с самим собой, но не может преодолеть собственного безволия и собственных страстей, и вот это ощущение ведомости чем-то посторонним, вопреки голосу разума, порождает Горе. Избыть Горе, освободиться от беса можно только с помощью божественного вмешательства. Молодца избавляет от Горя монастырь, Савву Грудцына — чудо, совершившееся с ним в церкви.

Стремление широко обобщить жизненные явления, и притом совершенно по-новому, не так, как раньше, делает «Повесть о Горе Злочастии» одним из самых интересных явлений русской литературы XVII в. Открыв способ художественного обобщения нового типа, автор стремится до конца воспользоваться своим открытием и дать обобщение невиданного ранее размаха. Биография безымянного молодца изображается как типичный пример безотрадной жизни всего человеческого рода, а образ Горя становится образом человеческой судьбы вообще. Именно поэтому повесть начинается буквально от Адама — родоначальника всего человечества*{{ В данном случае пережиточно сохраняется

еще отмеченный нами выше средневековый прием характеристики потомков по их родоначальнику.}}. Невзрачная жизнь невзрачного героя осознается как жизнь человека вообще.

Такой громадной широты обобщения автор повести достигает тем, что лишает ее всех исторических упоминаний, имен и названий. Не только герой не имеет имени: в произведении на этот раз вообще нет ни одного собственного имени, ни одного упоминания знакомых русскому человеку городов или рек; в повести нельзя найти ни одного, хотя бы косвенного, намека на какие-либо исторические обстоятельства, которые позволили бы определить время ее действия. Все здесь обобщено и суммировано до крайних пределов, сосредоточено на одном: на судьбе молодца, его внутренней, психологической драме, на его характере. При этом повесть не чуждается описаний быта, по преимуществу самого низкого, кабацкого. Перед нами полная противоположность тому, чем жила старая литературная традиция: там — единичный «исторический» герой, здесь — весь человеческий род, обобщенный в безвестном молодце; там — представители самых верхов феодального общества, здесь — герой из его низов, безымянный молодец, бредущий без цели и занятий в «гуньке кабацкой», в уши которого «шумит разбой»; там — игнорирование быта, здесь — сугубо бытовая обстановка, хотя и изображенная только намеками; там — абстракция, здесь — конкретность, сложная, внутренняя жизнь героя.

«Повесть о Горе Злочастии» — не единичное явление в области такого рода обобщений. Ближе к «Повести о Горе Злочастии» стоит «Азбука о голом и небогатом человеке», где почти тот же герой, но только без преследующего его Горя.

Безымянность действующего лица открывала возможности для широчайших обобщений. Авторы пытаются делать обобщения в мировом масштабе (это ясно видно из «Повести о Горе Злочастии»), хотя фактически достигают обобщений только в пределах русской действительности XVII в., изображая «наготу и босоту», «недостатки последние» широких народных масс в период городских и крестьянских восстаний XVII в.

Безымянность действующих лиц находится в связи еще с одной чертой, характерной по преимуществу для демократической литературы XVII в., — с элементами своеобразного автобиографизма, в той или иной мере присущего многим произведениям этого времени. В XVII в. были созданы такие сложные автобиографии, как «Житие протопопа Аввакума», и «Житие Епифания», и полные автобиографизма отдельные повести о «Смуте» (в первую очередь «Новая повесть»), записки П. Толстого, Б. Шереметьева, многочисленные письма и послания частных лиц и т. д. Но и произведения, написанные в XVII в. не о себе, несут печать того же автобиографизма, отражают страдания автора, его жалобы, недовольства. Он пишет по большей части о своей среде и о том, что мучает и

тревожит его самого. Это отчетливо чувствуется и в «Службе кабаку», и в «Азбуке о голом и небогатом человеке», и в «Послании дворительном недругу». Не случайно многие из сентенций автора «Азбуки о голом» близко напоминают те приписки на полях, которыми переписчики снабжали свои рукописи и которые с горьким юмором говорят о самых непосредственных их нуждах: «О горе мне, убогому, люди пьют и едят, а мне не дают»; «Есть в людех всего много, да мне не дают». Ср. в приписках также: «Что кун, то все в калите, что пьрт, то все на себе, удавился убожие, смотря на мене»; «Како ми не объестися, коли поставят кисель с молокомь», и постоянные жалобы в «Азбуке», в «Росписи о приданом», в «Сказании о роскошном житии и веселии», в «Стихе о патриарших певчих» на скудость в одежде, холод и насилие богатых.

Автобиографизм многих из произведений XVII в. также позволяет избавиться от тормозившего развитие художественного обобщения исторического имени действующего лица, ввести в литературу простого, обычного, «неисторического» героя. Слабость этого автобиографического метода в том, что явления собственной биографии бывает нелегко обобщить, усмотреть в ней факты, характерные для какой-то определенной среды. Автобиографы пытаются обобщить явления своей жизни, описывая их в житийных трафаретах или снабжая их собственными размышлениями и поучениями, как это делали в своих житиях протопоп Аввакум и его «соузник» Епифаний.

На помощь приходит и типичный для XVII в. способ составления произведений от лица многих людей. В такого рода произведениях выступает как бы коллективный автор, произведение составлено от лица целой группы людей, описываются злоключения всей этой группы.

Одно из таких произведений — «Стих о жизни патриарших певчих». Автор почти не говорит о себе в первом лице, но самое содержание произведения ясно показывает, что речь идет о той группе людей, к которой принадлежит и сам автор. Автор жалуется на жизнь «патриарших спевак», которых сажают на цепь в патриаршей хлебне: «Монастырь бо невелик, да звон добре велик. Чернецы бы и умны, но да нравы дурны. На чеп сажают, да долго не спущают. А се хлебня темна и сажа добре черна. И всех морает, а света не имеет. Поглядел бы немношко, да се одно окошко. Нужно седети, а некуды глядети. И добро бы место, да марает тесто. Аще и вера не велика, только чепь велика. Взором и не светла, но довесом тяжела».

Далее идут жалобы на несправедливость («кто поет на глас, тот носит атлас»), на плохой харч («велят им петь гладко, а поят и кормят их гадко»), на необеспеченное будущее («пока есть глас, то и ходят по нас, як же стал глас нехорош, то и поди куды хош»), на плохую одежду («в церкви что макови цветы, а дома нечево и воздети»), на строгий режим («к ночи врата запирают, а днем с чепи не спущают»), но больше всего — на бедность, заключающиеся общими

рассуждениями о несправедливости разделения людей на бедных и богатых. Завершается стих ироническим приглашением: «Что с убогова взяти — прикажи его сковати».

Коллективный автор выступает также в «Поэтической повести об Азове», написанной от имени казаков, оборонявших Азов от турок, в «Калязинской челобитной», написанной от лица монахов Калязинского монастыря, в «Службе кабаку», написанной от лица кабацких питухов — «кто без ума и без памяти пьет», в «Лечебнике на иноземцев», который «выдан от русских людей», и др. Появление этого коллективного и безымянного автора — еще один важный шаг по пути развития литературного обобщения.

В том же, XVII в. появляется довольно много произведений, действующие лица которых выступают уже под открыто вымышленными именами: «Повесть о Фоме и Ереме», «Повесть о попе Саве» и др. Однако эти вымышленные имена несколько особого рода, и на них следует остановиться подробнее. Прежде всего обратим внимание на те произведения, герои которых выступают под именами, принятыми в пословицах.

Русская демократическая сатира XVII в. заимствует некоторые вымышленные имена из пословиц. Вот название одного из произведений: «Сказание о попе Саве и о великой его славе». Здесь самая форма названия построена по пословичному типу — с рифмой и аллитерацией. Исследовательница этой повести В. П. Адрианова-Перетц приводит несколько пословиц из старинных сборников, где Савва также рифмуется со словом «слава»: «Был Сава, была и слава», «От Савы слава», «От Савы хочешь славы», «Зделали славу — поколотили Саву», «Доброму Саве добрая слава», «Каков Сава, такова ему и слава»*{{Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира XVII века. С. 266. Все цитаты из сатирических произведений XVII в. по этому изданию.}}. Савва, следовательно, входит в литературу как пословичный персонаж. В литературном произведении он как бы приобретает плоть и кровь, его судьба наполняется конкретными деталями, эпизодами, он получает вполне определенный внешний облик, становится настоящим литературным персонажем. Сознание читателя, еще не совсем освободившееся от средневекового историзма, мирится с этим вымышленным именем: оно по крайней мере знакомо ему по пословицам.

Собственные имена в пословицах требуют специального исследования. Отметим только, что они вовсе не играют той роли, которую играют вымышленные имена действующих лиц в последующей реалистической литературе XIX и XX вв. Пословицы подчеркивают «случайность» имени. Одно имя могло заменяться другим. Имя выбиралось в большинстве случаев «под рифму» и лишь в незначительной степени создавало обобщенный образ человека. Можно только очень приблизительно догадываться, что Иван — по большей части простака, а

Макар — неудачник, Тит — лентяй, а Емеля — хитрец, но, насколько эти пословичные персонажи определились уже в XVII в., — сказать трудно. Ясно одно: большинство имен в пословицах использовано для рифмы, а в тех случаях, когда они не рифмуются, как бы подчеркивается их случайность, ненарочитость, как один из способов художественного обобщения того явления, о котором идет речь в пословице. Вместе с тем следует иметь в виду, что пословица — это не материал для чтения, а материал для применения в жизни к конкретной ситуации и к конкретному лицу, у которого есть свое собственное имя, не совпадающее с именем в пословице. Именно этим столкновением двух имен — настоящего и ненастоящего, прозвища, — достигается обобщение: речь в пословице, когда ее применяют в жизни, идет не о пословичном Емеле, Филе, Фоме, Ереме, Кирюхе, Ерохе и т. д., а о конкретных жизненных персонажах, поступающих так, как поступают Емеля, Филя, Фома, Ерема, Кирюха и т. д.

Пословичные имена — это прозвища. Ими наделяются каждый раз новые, но всегда конкретные живые лица, к которым пословица применяется*{{В «Повести о Фоме и Ереме» говорится именно о «голых и небогатых людях»: «После отца их было за ними поместье, *незнамо в коем уезде*: у Еремы деревня, у Фомы сельцо, деревня *пуста*, а в избе *пиково*» (Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира XVII века. С. 43). Фома и Ерема пробуют не только трудиться, они любым путем хотят добыть средства к жизни (разбоем, воровством, шутовством), так как они «ничего не едят» (там же, с. 43) и «у Еремы в мошне пусто, у Фомы ничего» (там же, с. 44), но у них ничего не выходит, как не выходит ничего и у «голового и небогатого человека». К купцам, дворянам, людям знатым автор повести относит их явно иронически.}}. В этом применении пословицы «с именем» всегда есть элемент снисхождения — насмешки или жалости. Вот почему в пословицах под вымышленными именами не скрываются высокоположительные, уважаемые персонажи. Отсюда ясно, что пословичные имена — это совсем не то же самое, что вымышленные имена героев литературных произведений XVIII и XIX вв.

В произведениях сатирической литературы XVII в. имена Саввы, Фомы, Еремы идут от пословиц, но здесь они из материала для применения в жизни становятся материалом для чтения и тем приближаются к вымышленным героям будущей литературы XIX—XX вв. Савва, Фома, Ерема самостоятельно действуют, имеют свою судьбу, это живые индивидуальности, и об их былой связи с пословицей напоминают только следы рифмы, общий насмешливый, сатирический тон произведений, в которых они подвизаются, и, главное, самый образ действующих лиц.

Именно с этой последней точки зрения характерна «Повесть о Фоме и Ереме». В самом деле, в пословицах часто выступает неудачливый герой. Эта неудачливость пословичного героя в «Повести о Фоме и Ереме» сближается с характерной для демократической литературы XVII в. темой несчастной судьбы «голых и

небогатых» людей *{{Иногда это обстоятельство подчеркивается в самой форме пословицы и поговорки. Поговорка говорит не просто о Дашке, а о *нашей* Дашке («Нашей Дашке на кашку». *Симони П.* Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII—XIX столетий. СПб., 1899. С. 188); не вообще о Даниле, а о *нашем* Даниле («Нашего Данила жена удавила». Там же; или «*Нашева* Данила земля придавила». Там же. С. 127), о *нашей* Татьяне («Наша Татьяна и с воды пьяна». Там же. С. 189), о *нашем* Абросиме («Наш Обросим нет не просит, а есть не помянет». Там же), о *нашем* Гришке («Наш Гришка не берет лишка». Там же. С. 126), о *нашел* Ульяне («Наш Ульян и з духу пьян». Там же. С. 128) и т. д.}}. Обобщение дано здесь еще одним способом, также связанным с народным творчеством. Все, что происходит в повести с одним из действующих лиц, в общем повторяется с другим. Подобно тому как в приключениях героя, неизменно кончающихся чем-либо одним — удачей или неудачей, — проявляется «судьба» героя, так и здесь: дублирование происшествий подчеркивает сугубую распространенность, я бы сказал «безликость», явления. За что бы ни брались незадачливые братья — Фома и Ерема, во всем они терпят неудачу. Они пробуют «пашеньку пахать да и хлеб засевать», «обеденки служить», «овчинки сушить да рожь молотить», «при дороженьке стоять да обозы разбивать» и «белу рыбицу ловить». Судьба преследует их, и всюду они оказываются неудачниками. Проявления неудачливости у каждого несколько различны, но смысл их один и тот же. Эти небольшие различия — иногда только в словах, которыми характеризуется неудача, — придают описываемому еще более обобщенное значение:

Ерема был крив, а Фома з бельмом,
Ерема был плешив, а Фома шелудив...

Ерему сыскали, Фому нашли,
Ерему кнутом, Фому батогом,

Ерему бьют по спине, а Фому по бокам,
Ерема ушел, Фома убежал.

Как уже было сказано, вымысел, воспринимаемый еще в XVII в. как греховная ложь, «нейтрализуется» открытым признанием того, что это именно вымысел. Вымысел может «нейтрализоваться» также балагурством (в пародии, в небылице) и подчеркнутой «случайностью» упоминаемого. «Случайность» имен в пословицах живой тому пример.

Вот почему вымышленные имена очень часто входят в литературу как бы «с заднего крыльца» — через второстепенных, единожды упомянутых в самом окончании произведения лиц.

В конце одного из списков «Калязинской челобитной» мы читаем перечень вымышленных лиц, будто бы эту челобитную написавших. Вымышленность этих имен подчеркивается тем, что они рифмуются между собой: «А подлинную челобитную писали и складывали Лука Мозгов да Антон Дроздов, Кирила Мельник да Роман Бердник да Фома Веретенник». Здесь вымышленность заведомая, демонстративная, она входит в самый замысел этого произведения как пародии на подлинную челобитную. Вымышленные имена вводятся и в прибауточные концовки: «А писал сию челобитную сяк и так Исак, пометил дяк — морской рак, месяца осеннего, а числа последнего нынешнего года». Во всех этих случаях ненастоящее имя выступает как дело несерьезное, заведомая ложь, небылица. На игре рифм с измышленными именами построена и концовка поздних списков «Повести о Ерше»:

Шел Перша, заложил вершу;
 пришел Богдан да ерша бог дал;
 пришел Иван, ерша поймал;
 Пришел Устин да ерша упустил:
 пришел Спирия да на Устина стырил...
 и т. д.

Писатель как бы ищет пути примирения читателя с вымышленными именами своих героев, и, как это очень часто бывает в жизни, главным примирителем выступает шутка.

Чем больше присматриваешься к литературным явлениям XVII в., тем отчетливее выступает это время как время настойчивых и пытливых исканий новых средств художественного обобщения, средств, которые позволили бы более совершенно обнаруживать характерное в действительности. Эти поиски приводят к разнообразным открытиям, многие из которых надолго останутся затем в арсенале литературного мастерства.

Литературные поиски XVII в. настолько ясны и «прозрачны» по своей социальной сущности, что нет смысла особенно долго останавливаться на этом.

В самом деле, оглянемся назад, хотя бы на те примеры, которыми мы иллюстрировали наши положения. Большинство их взято из произведений так называемой демократической литературы, и это далеко не случайно. Новый тип литературного обобщения понадобился тогда, когда литература вышла широко за пределы феодального класса, когда литература не могла ограничиться

«историческими» именами из среды самых верхов феодального общества, когда понемногу, в результате земских соборов, народных ополчений, восстаний и протестов начала осознаваться роль всего народа, всей нарождающейся нации в историческом процессе, когда отходила на задний план обобщающая и «санкционирующая» роль церкви и стало властно вторгаться в литературу светское начало, до того проникавшее в литературные произведения лишь своеобразной литературной «контрабандой», хотя и часто встречавшейся.

Новый тип литературного обобщения понадобился особенно в ту эпоху, когда в литературе на первый план выдвинулась тема обличения существующих порядков, и именно в той социальной среде, из которой эти обличения исходили. Эта среда была демократической, и естественно, что именно она постоянно обращалась к народному творчеству.

Безымянный герой должен был появиться прежде всего в демократической литературе потому еще, что ее создатели отлично знали безымянных героев народной сказки, песни, пословицы.

Содержание обрисованного нами на одном лишь примере — на вопросе об имени героя — литературного процесса XVII в. отчетливо показывает роль демократической среды и народного творчества в развитии литературы на одном из самых важных его этапов.

Поразительны некоторые из сопутствующих этому процессу явлений. «Историческое», конкретное имя героя связано, как это ни странно, с абстрагирующими приемами выявления идеалов эпохи. «Историческое» лицо в результате этого оказывается в литературе вне психологии, вне быта и в известной мере вне национальной бытовой атмосферы. Эта абстрактность очень отчетлива в житиях, менее отчетлива в летописях, но она присутствует всюду в качестве некоего литературного задания, нередко, впрочем, нарушаемого. Вот почему мы очень плохо знаем быт до XVI в., одежду до XVI в., жизнь народа и средних слоев населения до XVI в. Вот почему русская история до XVI в. казалась Карамзину лишенной сильных индивидуальностей*{{См. гл. 1-ю.}}. Напротив, литературные произведения XVII в., особенно вышедшие из демократической среды, культивирующие безымянного героя или героя с вымышленным именем, до краев наполнены бытовыми подробностями. Характер человека раскрывается при помощи этих бытовых деталей, различных конкретных упоминаний и живого просторечного языка.

Перед нами, казалось бы, парадоксальное положение: процесс развития идет от абстрагирующего «историзма» к более реалистическому вымыслу. Реально существовавшие лица XI—XVI вв. действуют в литературе в абстрактном мире, никогда же не существовавшие безымянные герои или герои с измышленными именами оказываются тесно связанными с конкретной, реальной жизнью своего времени. К реалистическому вымыслу литература приходит путем долгих

исканий. Эти искания в этой главе я попытался проиллюстрировать только одним примером — поисками имени для нового героя из новой социальной среды. Поиски эти — сложный процесс, связанный с изменением литературного сознания писателей и читателей, с изменением средств художественного обобщения в целом, с изменениями, отражающими долгое и трудное движение литературы по пути к реализму, художественно законченные достижения которого еще не скоро появятся на литературной арене.

ГЛАВА 8. ЖАНРОВЫЕ РАЗЛИЧИЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ ЛЮДЕЙ

Выше уже отмечалось, что разные стили в изображении человека с различной степенью интенсивности сказываются в отдельных жанрах. Монументальный стиль XI— XIII вв. отчетливее всего представлен в летописи, экспрессивно-эмоциональный — в хронографах и житиях и т. д.

Сейчас необходимо остановиться на другом: на различиях в изображении человека в связи с различными литературными задачами, стоящими в отдельных жанрах. Для этого прежде всего сделаем некоторые замечания о самом характере литературных жанров в Древней Руси.

Жанровые различия в древней русской литературе гораздо значительнее и гораздо устойчивее, чем в литературе новой. Жанр в древней русской литературе — это не только литературное явление, но явление и внелитературное. Вопрос о жанре усложняется фактом определенного употребления литературных произведений в церковной, политической жизни и в быту.

Житие святого имеет не только литературное назначение, оно входит в церковные службы, в монастырский обиход и поэтому не может меняться. Внутри житийного жанра существуют жанровые разновидности — минейные жития, проложные, патеричные и др. Все они также вполне определены и, связанные церковным обиходом, неизменны.

Летопись — также явление не только литературное, художественное. Летопись — это документ исторический и юридический. Она также имеет определенное общественное и политическое внелитературное употребление. То же можно сказать и о таких жанрах, как послания, поучения, беседы, «хождения» и т. д. Отсюда ясно, что литература своими жанровыми разветвлениями входит в самую толщу общественной, деловой, церковной жизни. Каждый жанр имеет свою специфическую сферу распространения и иногда мало связан с другими жанрами.

Новые явления в области стиля охватывают поэтому не всю литературу сразу, а первоначально лишь отдельные жанры. Если *общественные* идеи сказываются во всей литературе одновременно, то изменение стиля проявляется главным образом внутри отдельных жанров. Так, например, второе югославянское влияние в

стилистическом строе литературных произведений XIV—XV вв. сказалось по преимуществу в житийной литературе и в гораздо меньшей степени в летописи. Вот почему в литературе Древней Руси мы можем говорить о житийном стиле, хронографическом стиле, летописном стиле и т. д., тогда как применительно к литературе XIX в. сказать «драматургический стиль», «стиль романов», «стиль повестей» — нелепость.

Движение литературы вперед постоянно перекрещивается внутрижанровыми различиями и изменением текста памятника внутри жанра.

Текст каждого отдельного древнерусского памятника крайне неустойчив и постоянно меняется в процессе переписки. В этих изменениях текста памятника, помимо его изменения в связи с общей эволюцией литературных вкусов и взглядов, можно наблюдать один и тот же процесс смены нелитературных явлений литературными, некнижных — книжными, нарастания устойчивых жанровых признаков, и этот процесс постепенного развития «литературности» в какой-то мере стирает различия эпох, вносит в судьбу текста каждого отдельного произведения однонаправленные изменения, сбивавшие перспективу общего развития литературы в целом. Явление это сложное и чрезвычайно характерное для древнерусской литературы. Остановлюсь на нем подробнее.

Художественная литература Древней Руси развивается на фоне нелитературных явлений, на фоне деловой письменности, причем литература то сближается с этой деловой и просто бытовой письменностью, то отталкивается от нее.

В ряде работ последних лет подчеркивалось обогащение литературы, идущее от деловой письменности, появление новых жанров в литературе под влиянием форм деловых документов, нелитературных произведений (духовных, челобитных, статейных списков, различного рода посланий, даже азбук, лечебников, росписей о приданом и т. д.) *{{Лихачев Д. С. Возникновение русской литературы. М.; Л., 1952 (гл. «Деловая письменность и ее роль в развитии литературы древней Руси»)}. Лихачев Д. С. Повести русских послов как памятники литературы. // Путешествия русских послов XVI—XVII вв. М.; Л., 1954; Данилов В. В. Некоторые приемы художественной речи в грамотах и других документах Русского государства XVII в. // ТОДРА. Т. XI.}}. Но замечалось и другое: наряду с процессом интеграции литературы и деловой письменности, шел процесс постоянной дифференциации — процесс, не в меньшей мере обогащавший литературу. Литература не только сближалась с деловыми и бытовыми формами письменности, но и отталкивалась от них, стремилась возвыситься над всякой обыденщиной, стремилась к литературной выпренности, и это также увеличивало богатство форм, богатство языка, богатство образов. Сближение и расхождение противостояли друг другу, но оба были полезны для литературы. Постоянная соотнесенность литературных и нелитературных явлений увеличивала напряженность литературного

творчества, ускоряла развитие, облегчала создание новых литературных форм, то отталкивавшихся от нелитературных явлений, то обращавшихся к ним.

Особенно интересно проследить борьбу обеих тенденций (к дифференциации и интеграции с деловой письменностью) в пределах истории текста одного произведения.

Характерные явления могут быть отмечены в житийной литературе. Жанр житий, как уже только что отмечалось, далеко не однороден. Особый род житийной литературы представляют документальные записки, составлявшиеся как память о святом, — «материалы» для его биографии». Эти записки не претендовали на литературность. Их основная функция — сохранить свидетельства о святом, факты его жизни, его посмертные чудеса и т. д. Впоследствии эти записки перерабатывались, становились все более и более литературными — «удобренными» и риторичными.

Такова, например, записка Иннокентия о последних восьми днях жизни Пафнутия Боровского *{{Издана в кн.: Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 439—453}}, или житие Кассиана Босого*{{См.: Кадлубовский А. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. Варшава, 1902. С. 258 и след.}}, или первоначальная редакция жития Зосимы Соловецкого*{{Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. С. 198 и след.}}.

Записка Иннокентия о смерти Пафнутия Боровского — это своеобразное литературное «чудо» XV в. Иннокентий писал ее в 1477 или 1478 г. Он стремился к полной правдивости, записывал по возможности все, что знал о Пафнутии, с буквальной точностью передавая иные из его слов. В результате в ней не только тщательно переданы все отношения Пафнутия внутри монастыря, а отчасти и его отношения с немонастырскими лицами, но очень точно обрисован и самый характер Пафнутия. Следовательно, в этой записке налицо такие явления литературного ряда, которые осознанно вступают в литературу значительно позднее. Перед нами как бы бессознательный, стихийный средневековый натурализм. Раньше, чем характер человека был открыт в литературе, здесь перед нами выступает вполне четко обрисованная индивидуальность: волевой, очень решительный человек, необыкновенно сильный и властный, старчески раздражительный и упрямый.

Записка Иннокентия написана с потрясающей для своего времени правдивостью. Иннокентий сам пишет: «...не буди мне лгати на преподобного, понеже и сведетелие суть неложнии». По-видимому, непосредственные и непретенциозные рассказы послухов и свидетелей во все времена отличались чертами правдивости, в которых не следует усматривать особой литературной позиции этих свидетелей и послухов, особого стиля или литературного направления. Это не реалистичность литературы, а реальность самой жизни, как бы перенесенная в

литературу, это стихийный натурализм документа, точной записи происходящего.

В пределах XV в. эти записки, как и самые события, перерабатываются в схемы, далекие от реализма. Записка Иннокентия была переработана Вассианом в *житие* Пафнутия.

То же самое можно проследить и на судьбе жития Зосимы. Первоначальная редакция жития Зосимы представляла собой именно такого рода записку — памятные записи, воспоминания, продиктованные неграмотным старцем Германом клирикам Соловецкого монастыря. Эту первоначальную редакцию жития Герман «простою речию сказоваше клирикам, а они клирицы тако писаша, не украшая писания словесы». Об этом говорит Досифей в послесловии к житию Зосимы («О сотворении жития»), сам записывавший от Германа сведения о Зосиме, а потом составивший по поручению новгородского архиепископа Геннадия его второе житие. Это второе житие, написанное также еще не украшенными «словесами», Досифей передал в Ферапонтов монастырь бывшему митрополиту Спиридону, который и «удобрил» его. Характерно, что впоследствии Максим Грек счел и эту переделку жития Зосимы недостаточно литературной.

Итак, некнижные редакции житий, записки о них свидетелей сменяются книжными редакциями житий. Достоверных случаев обратного процесса мне не известно.

В. О. Ключевский предупреждал от слишком прямолинейного понимания этого постепенного движения житийного произведения к литературности. Он указывал, например, что биограф Варлаама Важского предпринял написание его жития, когда в монастыре и в окрестном населении его считали «аки проста людина, а не единого от святых» *{{Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. С. 385.}}. Указывает В. О. Ключевский и другие случаи, когда первоначальные редакции жития уже отличались высокой книжностью, но убедительных примеров сознательных переделок «украшенных» житий в «неукрашенные» привести ему не удалось*{{Так, например, предположения В. О. Ключевского о том, что книжная редакция жития Михаила Клопского предшествовала безыскусственной (там же, с. 378 и 209 и след.), опровергаются исследованием Л. А. Дмитриева (Повести о Михаиле Клопском. М.; Л., 1958)}}.

В истории текста очень многих литературных произведений в пределах XI—XVI вв. мы можем заметить то же движение от первоначальных нелитературных форм к литературным, от просторечия и непосредственной фольклорности к «удобренности», к усилению признаков жанра, развитию литературности изложения. Это происходит, в частности, и с бытовой повестью. Первоначальные, древнейшие тексты повестей гораздо «фольклорнее», проще, ближе к жизни, чем последующие. Эти изменения в истории текста произведений нередко

принимали за борьбу различных стилей, хотя серьезных оснований к этому и не было.

Первоначальные редакции произведений, как правило, менее литературны, менее книжны, чем последующие. История текста отдельных произведений показывает, что произведение в движении своего текста усиливает свою литературность. И в этом нарастании литературности отнюдь не следует видеть смены вкусов, борьбы направлений в литературе и т. д.

Не следует видеть эту борьбу и в известных полемических замечаниях Курбского по поводу грубости стиля Грозного («...туто же о постелях и телогреях и иные безчисленные яко неистовых баб басни...», — пишет Курбский о первом послании Грозного). Курбский в своем желании укорить Грозного уличает его в неумении писать литературно, а не полемизирует с ним из-за литературных взглядов. И замечательно, что Грозный не защищает своих литературных позиций, как защищал свое «просторечие» впоследствии Аввакум. Сознательных литературных позиций у Грозного попросту нет.

Замечательно, что в процессе развития литературы, особенно к XVI и XVII вв., не только отдельные некнижные произведения, как уже отмечалось выше, книжны (то есть литературны), но все увеличивается и самое количество книжных жанров. Появляются степенные книги, истории. Исторические повести, которые до XVII в. носили «нерегулярный» характер, приобретают все признаки определенного жанра. Историко-бытовая повесть, которая до XVII в. также не имела еще четких жанровых признаков и обычно в своих поздних редакциях перерастала в житие, в XVII в. приобретает признаки особого, устойчивого жанра. Литературность все сильнее проникает в летописание (особенно начиная с середины XVI в., когда особенно чувствительным становится влияние хронографа). В XVII в. появляются целые новые области литературы: виршевая поэзия и драматургия.

В этой обстановке меняется даже самое взаимоотношение литературных и нелитературных явлений. Если раньше нелитературные, некнижные произведения письменности служили только основой, отправным пунктом для многих литературных произведений, не пытаясь заменить собой литературу, то теперь, в XVII в., ряд нелитературных явлений сам претендует на то, чтобы быть литературой. Просторечие, различные деловые формы письменности начинают восприниматься как особые литературные стили.

Так, например, некнижные жития — предварительные записки о святом, не претендовавшие на то, чтобы представлять окончательную форму жития, в XVII в., заявляют право быть «большой литературой». «Житие» Аввакума, так же как и другие его произведения, — это литература, в которой некнижный характер произведения осознается как своеобразный литературный стиль. В самом деле, Аввакум считал себя защитником национальной самобытности, и эту национальную самобытность в литературе он видел не в книжности стиля, а в

просторечии. «Не ищите,— говорит он,— риторики и философии, ни красноречия, но здравым истинным глаголом последующе, поживите. Понеже ритор и философ не может быть христианин». Это беспримерное по смелости высказывание Аввакума противоречило всей литературной практике, существовавшей до него. Там «риторика», «красноречие», «красноглаголание» были неизменным идеалом всякого церковного писателя. Все литературные произведения, переделываясь, приближались только к этому идеалу литературности, и именно это «красноглаголание» и «плетение словес» считались достойным выражением святости (у Епифания Премудрого, Пахомия Серба, Василия Тучкова и многих других).

«Житие» Аввакума, хотя и похоже на «записку», не претендует на то, чтобы быть материалом для более книжного «жития». Это уже литература, уже вполне законченное произведение.

В творчестве Аввакума мы впервые видим сознательное обращение к бытовой речи как к определенному литературному стилю. В этом принципиальное отличие «Жития» Аввакума от некнижных житийных записок предшествующего времени, и в частности от «записки» Иннокентия о последних днях Пафнутия Боровского, некнижного жития Зосимы, некнижного жития Михаила Клопского, некнижных элементов в посланиях Грозного, Иосифа Волоцкого и т. д. Это явление чрезвычайно важно. Оно доказывает зрелость литературного развития, способность литературы время от времени не стихийно, а сознательно обращаться к бытовой и деловой речи, обогащаться ею. Итак, в XVII в. многие из форм деловой письменности включаются в литературу как уже литературные явления. В XVII в., а отчасти уже в XVI в., вступает в силу сознательное обращение к жанру и стилю деловых документов (статейных списков, дипломатической переписки, челобитных и пр.).

Так же точно в XVII в. мы видим не стихийное, а вполне сознательное обращение к фольклору, к фольклорным произведениям, как к определенному стилю.

Между фольклорностью отдельных пассажей в старшей летописи, отдельных пассажей в «Повести о разорении Рязани», фольклорностью основы «Повести о Петре и Февронии», с одной стороны, и фольклорностью «Повести о Горе Злочастии», отдельных произведений демократической сатиры XVII в. или песен Квашнина-Самарина — с другой, есть принципиальное различие. Последние произведения стремятся последовательно (в меру своих возможностей) выдержать фольклорный стиль, отчетливо ощущают жанр фольклорных произведений. Летопись, «Повесть о разорении Рязани» и другие произведения старшей поры сознательно используют лишь факты из фольклорных произведений, стиль же фольклорных произведений проникает в книжность вместе с фактами — либо стихийно, либо постольку, поскольку он не вступал в противоречие с жанрами книжности.

В развитии художественных методов изображения человека воздействие деловой письменности в XVII в. имело очень большое значение. Оно не только сближало это изображение с фактами действительности, опрощало его, лишало литературной приподнятости, сближало его с окружающим бытом, но и вносило особую отстраненность в изображение, умеряло авторский субъективизм, столь типичный для средних веков.

В древнерусских литературных произведениях предшествующего времени всегда и во всем проявлялась авторская точка зрения, всегда был слышен голос автора, интерпретировавшего события и явления. Мнение автора всегда было на виду, его отношение к изображаемому было всегда отчетливым. Действующие лица произведений были подчинены идеологической схеме автора; они являлись иллюстрацией к его общей мысли. В той или иной степени, автор XI—XVI вв. был всегда проповедником, и проповедь с этой точки зрения была ведущим жанром на протяжении нескольких веков. Проповедник чувствуется во всех разновидностях житийного жанра, в исторических произведениях (в том числе и в летописи), в произведениях паломников и т. д. Отсюда ораторские приемы изложения, которые пронизывают собой всю литературу средних веков XI—XVI вв. — от «Слова о полку Игореве» и до описания путешествий.

Было бы, однако, ошибочно видеть в этом явлении признак особого развития в XI—XVI вв. авторского начала. Ведь автор проповедовал не свою точку зрения, не свое личное отношение к изображаемому, а единую, общую, как ему казалось, точку зрения.

Авторы русских произведений XI—XVI вв. не искали выражения своего авторского, индивидуального начала, они не стремились отличаться друг от друга. В большинстве случаев они подчиняли свое изложение трафарету, пользовались традиционными формулами. Их точка зрения в основном была подчинена богословию. В богословии же все считалось уже познанным. Вот почему и автор не стремился познать мир — он точно объяснял отдельные явления с раз и навсегда установленной точки зрения. Не познавать, а объяснять явления и выводить отсюда моральное поучение — такова основная литературная установка Древней Руси.

Средневековье не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета объективного изложения. Чужие идеи опровергаются, но объективно они не могут быть переданы. Не излагаются и те идеи, которые кажутся их носителям истинными, — они лишь проповедаются. Все уже познано в богословии, все открыто, истина найдена. Задача автора — лишь применить эту истину к различным случаям.

Раз истина одна и познана, следовательно, споры не нужны. Полемика, в нашем смысле этого слова, не нужна, — возможно только «разоблачение» противника как носителя злой воли. То, что мы называем полемикой, в древнерусской литературе

и публицистике XI—XVI вв., а отчасти и позднее в большой мере носит именно этот характер. По существу, с точки зрения авторов XI—XVI вв., ошибочных, неправильных мыслей нет — есть только злая воля, которая и должна быть обнажена перед читателем в своей сущности. Чужое сознание, чужое убеждение, по существу, отрицалось, и к нему не было чувства уважения. Средневековое сознание было поэтому исключительно нетерпимо не только в *изложении* мыслей, но и в *изображении* человека и мира.

То обстоятельство, что автор подчинял мир своей идеологии, своей схеме, своему нормативному идеалу, вело к утрате героем литературного произведения своей самостоятельности, той самостоятельности, которая удивляла иногда самих писателей-реалистов XIX в., не знавших иногда в процессе создания своего произведения, как поведут себя в дальнейшем их герои *{{Известно, что Пушкин, приступая к «Евгению Онегину», не ясно различал его окончание; так же точно Л. Толстой, начиная «Войну и мир», Достоевский—«Идиота», не знали, чем они кончат свои романы.}}. Но это не означало еще, что в литературе и в самом деле господствовала единая точка зрения, что в ней не было споров. Суть дела только в том, что каждая точка зрения объявляла себя единственно ортодоксальной и не признавала права на существование за другой. И это сознание отсутствия права на существование другой точки зрения опиралось не на доводы логики или на практический опыт, а исключительно на убежденность в собственной ортодоксальности.

Вот почему голос автора в произведениях XI—XVI вв. не умолкает даже тогда, когда говорят его действующие лица. По существу, прямая речь действующих лиц в произведениях древнерусской литературы до XVI в. очень часто является разновидностью косвенной речи. Речи действующих лиц не передаются автором, а пересказываются им. Они вводятся с помощью предлога «яко», служат придаточными предложениями. В «Повести временных лет»: «Святополк же, прогнав Давыда, нача думати на Володаря и на Василка, глаголя, яко «се есть волость отца моего и брата» и поиде на ня. Се слышав Володарь и Василко, поидоста противу, взявша крест, его же бе целовал к нима на сем, яко «на Давыда пришел еси, а с вама хочю имети мир и любовь». И приступи Святополк крест, надеяся на множество вой. И сретошася на поли на Рожни, исполчившимся обоим, и Василко възвиси крест, глаголя, яко «сего еси целовал, се перьвее взял еси зрак очью моею, а се ныне хочещи взяти душу мою. Да буди межи нами крест съ». И поидоша к собе к боеви, и сступишася полци и мнози человеци благовернии видеша крест над Василковы вой възвышсья велми. Брани же велице бывши и мнозем падающим от обою полку, и видев Святополк, яко люта брань, и побеже, и прибеже Володимерю. Володарь же и Василко, победивша, стаста ту, рекуща: «Довлеет нама на межи своей стати», и не идоста никамо же».

Выше мы говорили лишь об основной, направляющей линии проповеднического пафоса средневековой литературы XI—XVI вв. На самом деле, конечно, она знает много исключений. Эти исключения в древнерусской литературе определялись главным образом вторжением документа. Документальные данные, вносимые в летопись, в исторические произведения, отчасти в жития, усложняли изображение человека (хотя бы в первоначальных редакциях жития, в летописи), делали это изображение жизненно противоречивым, придавали индивидуальные черты речам действующих лиц.

Так, например, древнейшие новгородские летописи, отличающиеся особо документальным характером, дают и самые яркие образцы жизненно реальной и индивидуализированной речи *{{См. подробнее: *Лихачев Д. С. Русские летописи.* М.; Л., 1947. С. 114—131 (гл. «Прямая речь в летописи»)}}. Но индивидуализированность речи есть следствие уважения к чужой речи как к документу, а не сознательный литературный прием.

С развитием чисто литературных жанров в XVII в. и с признанием в литературе за деловыми жанрами и деловыми стилями законного права на существование унисон авторских голосов пропадает. Литературное произведение перестает быть монологом автора. Появляются драматические произведения, типичной особенностью которых становится полная отделенность изображения от изображающего.

Отделенность изображения от писателя, «объективность» этого изображения была подготовлена всем ходом развития литературы. В литературных произведениях появляются симпатичные читателю авантюристы, ловкие люди (например, Фрол Скобеев, купеческий сын в «Повести о купце, купившем мертвое тело»), люди «пропащие» (вроде безвестного молодца — героя «Повести о Горе Злочастии»), продавшие душу дьяволу (Савва Грудцын — в повести, ему посвященной), обиженные судьбой, непризнанные, предавшиеся какой-либо страсти, и т. д.

Появление всех этих героев потому и стало возможным, что авторская точка зрения на них перестала проявляться открыто. Это была эмансипация литературного произведения — не столько даже от автора, сколько от его морализирующей, проповеднической точки зрения. Это была секуляризация литературы, в процессе которой сближение с деловой письменностью было чрезвычайно существенным моментом, давшим ей необходимую объективность*{{В связи со всем сказанным об эмансипации литературного героя находится и другое явление — эмансипация художественного времени (см.: *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.* М.; Л., 1967. С. 291—311; 3-е изд. М., 1979. С. 280—298. Наст изд т. I. С. 570—591)}}.

ГЛАВА 9. ОТКРЫТИЕ ЦЕННОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

Выше, в главе, посвященной вымышленному имени литературного героя, я уже касался демократической литературы XVII в. Долгое время в своей основной части не привлекавшая к себе особого внимания, она была затем открыта внимательными исследованиями и публикациями В. П. Адриановой-Перетц *{{Упомяну лишь основные работы В. П. Адриановой-Перетц: Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937; Русская демократическая сатира XVII века; 2-е изд., доп. М., 1977.}} и сразу заняла подобающее ей место в историко-литературных изучениях советских литературоведов.

К этой демократической литературе принадлежит «Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякиной суде», «Азбука о голом и небогатом человеке», «Послание дворительное недругу», «Сказание о роскошном житии и веселии», «Повесть о Фоме и Ереме», «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Повесть о попе Савве», «Сказание о куре и лисице», «Повесть о бражнике», «Сказание о крестьянском сыне», «Повесть о Карпе Сутулове», «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом», «Слово о мужах ревнивых», «Стих о житии патриарших певчих» и, наконец, такое значительное произведение, как «Повесть о Горе Злочастии». Отчасти к тому же кругу примыкает автобиография протопопа Аввакума и автобиография Епифания.

Литература эта распространяется в простом народе: среди ремесленников, мелких торговцев, низшего духовенства, проникает в крестьянскую среду и т. д. Она противостоит литературе официальной, литературе господствующего класса, отчасти продолжающей старые традиции.

Литература демократическая оппозиционна феодальному классу; это литература, подчеркивающая несправедливость, господствующую в мире, отражающая недовольство действительностью, социальными порядками. Союз со средой, столь характерный для личности предшествующего времени, разрушен в ней. Недовольство своей судьбой, своим положением, окружающим — это черта нового, не известная предшествующим периодам. С этим связано господствующее в демократической литературе стремление к сатире, к пародии. Именно эти, сатирические и пародийные, жанры становятся основными в демократической литературе XVII в.

Для демократической литературы XVII в. характерен конфликт личности со средой, жалобы этой личности на свою долю, вызов общественным порядкам, иногда же — неуверенность в себе, мольба, испуг, страх перед миром, ощущение собственной незащитности, вера в судьбу, в рок, тема смерти, самоубийства и первые попытки противостоять своей судьбе, исправить несправедливость.

В демократической литературе XVII в. развивается особый стиль изображения человека: стиль резко сниженный, нарочито будничным, утверждавший право всякого человека на общественное сочувствие.

Конфликт со средой, с богатыми и знатными, с их «чистой» литературой потребовал подчеркнутой простоты, отсутствия литературности, нарочитой вульгарности. Стилистическая «обстройка» изображения действительности разрушается многочисленными пародиями. Пародируется все — вплоть до церковных служб. Демократическая литература стремится к полному разоблачению и обнажению всех язв действительности. В этом ей помогает грубость — грубость во всем: грубость нового литературного языка, наполовину разговорного, наполовину взятого из деловой письменности, грубость изображаемого быта, грубость эротики, разъедающая ирония по отношению ко всему на свете, в том числе и к самому себе. На этой почве создается новое стилистическое единство, единство, которое на первый взгляд кажется отсутствием единства.

Человек, изображенный в произведениях демократической литературы, не занимает никакого официального положения, либо его положение очень низко и «тривиально». Это — просто страдающий человек, страдающий от голода, холода, от общественной несправедливости, от того, что ему некуда приклонить голову. При этом новый герой окружен горячим сочувствием автора и читателей. Его положение такое же, какое может иметь и любой из его читателей. Он не поднимается над читателями ни своим официальным положением, ни какой бы то ни было ролью в исторических событиях, ни своей моральной высотой. Он лишен всего того, что отличало и возвышало действующих лиц в предшествующем литературном развитии. Человек этот отнюдь не идеализирован. Напротив!

Если во всех предшествующих средневековых стилях изображения человека этот последний чем-то непременно был выше своих читателей, представлял собой в известной мере отвлеченный персонаж, витавший в каком-то своем, особом пространстве, куда читатель, в сущности, не проникал, то теперь действующее лицо выступает вполне ему равновеликим, а иногда даже униженным, требующим не восхищения, а жалости и снисхождения.

Этот новый персонаж лишен какой бы то ни было позы, какого бы то ни было ореола. Это опрощение героя, доведенное до пределов возможного: он наг, если же и одет, то в «гуньку кабацкую» *{{Повесть о Горе Злочастии. Изд. подгот. Д. С. Лихачев и Е. И. Ванеева. Л., 1984. С. 8.}} в «феризы рагоженные» с мочальными завязками*{{«Азбука о голом и небогатом человеке»: Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира XVII века. С. 31.}}.

Он голоден, есть ему нечего, и «никто не дает», никто его не приглашает к себе. Он не признан родными и изгнан от друзей. Он изображен в самых

непривлекательных положениях. Даже жалобы на отвратительные болезни, на грязный нужник*{{Лихачев Д. С. Стих о жизни патриарших певчих. // ТОДРЛ. Т. XIV. 1958. С. 425.}}, сообщенные при этом от первого лица, не смущают автора. Это опрощение героя, доведенное до пределов возможного. Натуралистические подробности делают эту личность совершенно падшей, «низкой», почти уродливой. Человек бредет неизвестно куда по земле — такой, какая она есть, без каких бы то ни было прикрас. Но замечательно, что именно в этом способе изображения человека больше всего выступает сознание ценности человеческой личности самой по себе: нагой, голодной, босой, грешной, без всяких надежд на будущее, без всяких признаков какого бы то ни было положения в обществе.

Взгляните на человека,— как бы приглашают авторы этих произведений. Посмотрите, как ему тяжело на этой земле! Он затерян среди нищеты одних и богатства других. Сегодня он богат, завтра беден; сегодня он нажил себе денег, завтра прожил. Он скитается «меж двор», питается подаянием от случая к случаю, погряз в пьянстве, играет в кости. Он бессилен побороть себя, выйти на «спасенный путь». И тем не менее он достоин сочувствия.

Особенно поразителен образ безвестного молодца в «Повести о Горе Злочастии». Здесь сочувствием читателей пользуется человек, нарушивший житейскую мораль общества, лишенный родительского благословения, слабохарактерный, остро сознающий свое падение, погрязший в пьянстве и в азартной игре, сведший дружбу с кабацкими питухами и костарями, бредущий неведомо куда, помышляющий о самоубийстве.

Человеческая личность эмансипировалась в России не в одеждах конкистадоров и богатых авантюристов, не в пышных признаниях артистического дара художников эпохи Возрождения, а в «гуньке кабацкой», на последней ступени падения, в поисках смерти как освобождения от всех страданий. И это было великим предвозвестием гуманистического характера русской литературы XIX в. с ее темой ценности маленького человека, с ее сочувствием каждому, кто страдает и кто не нашел своего настоящего места в жизни.

Новый герой часто выступает в литературе от своего лица. Многие из произведений этого времени носят характер «внутреннего монолога». И в этих своих выступлениях перед читателями новый герой часто ироничен — он как бы выше своих страданий, смотрит на них со стороны и с усмешкой. На самой кизкой ступени своего падения он сохраняет чувство своего права на лучшее положение: «И хочетца мне жить, как и добрыя люди живут»; «Тверд был ум мой, да лих на сердце у меня много всякой мысли»; «Живу я, человек доброй и славной, а покушать мне нечево и никто не дает»; «Обмылся бы я беленко, нарядился хорошенко, да не во что».

Жалуясь на свою судьбу, авторы демократических произведений XVII в. поднимаются до очень решительных обобщений:

И некие в настоящее время гонят носящих бремя.
 Овому честь бог дарует, овин искупают,
 Овии трудишася, овии в труд их внидоша.
 Овии скачют, овии же плачют.
 Инии веселяшеся, инии ж всегда слезяшеся.
 Почто писать много, что от бедных не любят никого.
 Лучше того любить, кого деньги лупят.
 Что с убогова взяти — прикажи его сковати
 *{{Азбука о голом и небогатом человеке. С. 30.}}.

Замечательно, что в произведениях демократической литературы XVIII в. есть учительный голос, но это не голос уверенного в себе проповедника, как в произведениях предшествующего времени. Это голос обиженного жизнью автора или голос самой жизни. Действующие лица воспринимают уроки действительности, под их влиянием они меняются и принимают решения. Это явилось не только чрезвычайно важным психологическим открытием, но и открытием литературно-сюжетным. Конфликт с действительностью, воздействие действительности на героя позволяли иначе строить повествование, чем оно строилось раньше. Герой принимал решения не под влиянием наития христианских чувств или предписаний и норм феодального поведения, а вследствие ударов жизни, ударов судьбы.

В «Повести о Горе Злочастии» это воздействие окружающего мира персонифицировалось в виде друзей-советчиков и в виде необыкновенно яркого образа Горя. Вначале молодец в «Повести о Горе Злочастии» и «мал и глуп, не в полном разуме и несовершен разумом». Он не слушает своих родителей. Но потом он слушает, хотя и не до конца, своих случайных друзей, спрашивает у них сам совета. Наконец появляется и само Горе. Советы Горя недобры: это воплощение порожденного дурною действительностью пессимизма.

Первоначально Горе «привиделось» молодцу во сне, чтобы тревожить его страшными подозрениями:

Откажи ты, молодец, невесте своей любимой —
 быть тебе от невесты истравлену,
 еще быть тебе от тое жены удавлену,
 из злата и сребра быть убитому!

Горе советует молодцу пойти «на царев кабак», пропить свое богатство, надеть на себя «гуньку кабацкую» — За нагим-то Горе не погонитца, да никто к нагому не привяжетца.

Молодец не поверил своему сну, и Горе вторично является ему во сне:

Али тебе, молодец, неведома
 нагота и босота безмерная,
 легота, безпроторица великая?
 На себя что купить, то проторится,
 а ты, удал молодец, и так живешь.
 Да не бьют, не мучат нагих-босых,
 и из раю нагих-босых не выгонят,
 а с тово свету сюды не вытепут,
 да никто к нему не привяжется,
 а нагому-босому шумить розбой.

С поразительной силой разворачивает повесть картину душевной драмы молодца, постепенно нарастающую, убыстряющуюся в темпе, приобретающую фантастические формы.

Порожденное ночными кошмарами, Горе вскоре является молодцу и наяву, в момент, когда молодец, доведенный до отчаяния нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Оно требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно следует за молодцем. Молодец хочет вернуться к родителям, но Горе «наперед зашло, на чистом поле молодца встретило», каркает над ним, «что злая ворона над соколом»:

Ты стой, не ушел, доброй молодец!
 Не на час, я к тебе, Горе злостное, привязалось,
 хошь до смерти с тобою помучуся.
 Не одно я, Горе, еще сродники,
 а вся родня наша добрая;
 все мы гладкие, умильные,
 а кто в семью к нам примешается,
 ино тот между нами замучится,
 такова у нас участь и лутчая.
 Хотя кинся во птицы воздушныя,
 хотя в синее море ты пойдешь рыбою,
 а я с тобою пойду под руку под правую.

Ясно, что автор «Повести о Горе Злостии» не на стороне этих «уроков жизни», не на стороне Горя с его недоверием к людям и глубоким пессимизмом. В драматическом конфликте молодца и Горя, воплощающего злую действительность, автор «Повести» на стороне молодца. Он глубоко ему сочувствует.

Такое отделение авторской точки зрения от преподносимых в произведении нравочений, оправдание человека, который с церковной точки зрения не мог не

считаться «грешником», было замечательным явлением в литературе XVII в. Оно означало гибель средневекового нормативного идеала и постепенный выход литературы на новый путь индуктивного художественного обобщения — обобщения, опирающегося на действительность, а не на нормативный идеал.

В тесной связи с общими тенденциями оправдания человеческой личности, столь свойственными демократической литературе, находится и все творчество Аввакума. Различие только в том, что в творчестве Аввакума это оправдание личности ощущается с большей силой и проведено с несравненной тонкостью.

Оправдание человека сочетается в творчестве Аввакума, как и во всей демократической литературе, с опрощением художественной формы, стремлением к просторечию, отказом от традиционных способов идеализации человека.

Ценность чувства, непосредственности, внутренней, душевной жизни человека была провозглашена Аввакумом с исключительной страстностью. Сочувствие или гнев, брань или ласка — все спешит излиться из-под его пера. «Ударить душу перед богом» *{{Здесь и далее цитируется по изданию: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное // Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. I. Пг., 1916 (курсив мой. — Д. Л.)}} — вот единственное, к чему он стремится. Ни композиционной стройности, ни тени «извития словес» в изображении человека, ни привычного в древнерусской учительной литературе «красноглаголения» — ничего, что стесняло бы его непомерно горячее чувство во всем, что касается человека и его внутренней жизни. Нередкая в творчестве Аввакума церковная риторика не коснулась изображения человека. Ни один из писателей русского средневековья не писал столько о своих чувствах, как Аввакум. Он тужит, печалится, плачет, боится, жалеет, дивится и т. д. В его речи постоянны замечания о переживаемых им настроениях: «ох, горе мне!», «грустно гораздо», «мне жаль...» И сам он, и те, о ком он пишет, то и дело вздыхают и плачут: «...плачють миленькие, глядя на нас, а мы на них»; «умному человеку поглядеть, да лише заплакать, на них глядя»; «плачючи кинулся мне в карбас»; «и все плачют и кланяются». Подробно отмечает Аввакум все внешние проявления чувств: «сердце озябло и ноги задрожали». Так же подробно описывает он поклоны, жесты, молитвословия: «бьет себя и охает, а сам говорит»; «и он, поклоняся низенко мне, а сам говорит: „спаси бог“».

Он стремится вызвать к себе сочувствие читателей, жалуется на свои страдания и горести, просит прощения за свои грехи, описывает все свои слабости, в том числе и самые будничные.

Нельзя думать, что это оправдание человека касается только самого Аввакума. Даже враги, даже его личные мучители изображаются им с симпатией к их человеческим страданиям. Вчитайтесь только в замечательную картину страданий

Аввакума на Воробьевых горах: «Потом полуголову царь прислал со стрелцами, и повезли меня на Воробьевы горы; тут же — священника Лазаря и старца Епифания, обруганы и острижены, как и я был прежде. Поставили нас по разным дворам; неотступно 20 человек стрельцов, да полуголова, да сотник над нами стояли — берегли, жаловали, и по ночам с огнем сидели, и на двор с...ть провожали. Помилуй их Христос! *прямые добрые стрелцы те люди*, и дети таковы не будут, *мучатся туды же, с нами возясь*; нужица-та какова прилучится, и оне всяко, *миленькие, радуют...* Оне *горюны испивают до пьяна, да матерны бранятся, а то бы оне и с мучениками равны были*». «Дьявол лих до меня, а человеки все до меня добры», — говорит Аввакум в другом месте.

Сочувствие к своим мучителям было совершенно несовместимо со средневековыми приемами изображения человека в XI—XVI вв. Это сочувствие стало возможно благодаря проникновению писателя в психологию изображаемых лиц. Каждый человек для Аввакума — не абстрактный персонаж, а живой, близко ему знакомый. Аввакум хорошо знает тех, о ком он пишет. Они окружены вполне конкретным бытом. Он знает, что его мучители только выполняют свою стрелецкую службу, и поэтому не сердится на них.

Мы видели уже, что изображение личности вставлено в бытовую рамку и в других произведениях русской литературы XVII в. — в «Житии Улиании Осорьиной», в «Повести о Марфе и Марии». В демократической литературе бытовое окружение отчетливо ощущается в «Повести о Ерше Ершовиче», в «Повести о Шемякиной суде», в «Службе кабаку», в «Повести о попе Саве», в «Сказании о крестьянском сыне», в «Стихе о жизни патриарших певчих» и др. Во всех этих произведениях быт служит средством опрощения человека, разрушения его средневековой идеализации.

В отличие от всех этих произведений, приверженность к быту достигает у Аввакума совершенно исключительной силы. Вне быта он вовсе не представляет себе своих персонажей. Он облакает в бытовые формы вполне общие и отвлеченные представления.

Художественное мышление Аввакума все пронизано бытом. Подобно фламандским художникам, переносившим библейские события в родную им обстановку, Аввакум даже отношения между персонажами церковной истории изображает в социальных категориях своего времени: «Подобен я нищему человеку, ходящу по улицам града и по окошкам милостыню просящу. День той скончав и препитав домашних своих, на утро паки поволокся. Тако и аз, по вся дни волочась, збираю и вам, питомникам церковным, предлагаю: пускай ядше веселимся и живи будем. У *богатова человека* Христа из евангелия ломоть хлеба выпрощу, у Павла апостола, у *богатова гостя*, и с посланей его хлеба крому выпрощу, у Златоуста, у *торговаго человека*, кусок словес его получю, у Давида царя

и у Исаи пророков, у *посадческих людей*, по четвертине хлеба выпросил; набрав кошель, да и вам даю жителям в дому бога моего».

Ясно, что здесь быт героизирован. И замечательно, что в произведениях Аввакума личность снова приподнята, полна особого пафоса. Она по-новому героична, и на этот раз быт служит ее героизации. Средневековая идеализация возносила личность над бытом, над действительностью — Аввакум же заставляет себя бороться с этой действительностью и героизирует себя как борца с нею во всех мелочах житейского обихода, даже тогда, когда он, «как собачка в солодке», лежал, когда спина его «гнила» и «блох да вшей было много», когда он ел «всякую скверну».

«Не по што нам ходить в Персиду мучитца,— говорит Аввакум,— а то дома Вавилон нажили». Иными словами: можно стать мучеником, героем в самой будничной, домашней обстановке.

Конфликт личности с окружающей действительностью, столь характерный для демократической литературы, достигает страшной силы в его «Житии». Аввакум стремится подчинить себе действительность, овладеть ею, населить ее своими идеями. Вот почему Аввакуму кажется во сне, что тело его растет и наполняет собой всю Вселенную.

Это ему снится во сне, а наяву он продолжает бороться. Он не согласен замкнуться в себе, в своих личных горестях. Он считает все вопросы мироустройства своими, ни от одних он не устраняется. Его болезненно ранит безобразие жизни, ее греховность. Отсюда страстная потребность проповедничества. Его «Житие», как и все другие его произведения,— непрерывная проповедь, проповедь, доходящая порой до иступленного крика. Проповеднический пафос по-новому, в новых формах возрождается в произведениях Аввакума, с ним вместе возрождается монументальность в изображении человека, но монументальность совершенно другая, лишенная прежней импозантности и прежнего абстрагирования. Это монументальность борьбы, борьбы титанической, до самой смерти, мученической, но вполне конкретной и бытовой. Вот почему и самый быт приобретает в произведениях Аввакума какой-то особый оттенок пафосности. Цепи, земляная тюрьма, тяготы бедности те же, что и в других демократических произведениях, но они освящены его борьбой, его мученичеством. Щи, которые Аввакум ест в подвале Андроникова монастыря, те же, что и в любой крестьянской семье того времени, но их подает ему ангел. Та же и черная курочка, которую он завел себе в Сибири, но несет она Аввакуму по два яйца на день. И это толкуется Аввакумом как чудо. Все освящено ореолом мученичества за веру. Освящена им и вся его литературная позиция.

Перед лицом мученичества и смерти он чужд лжи, притворства, лукавства. «Ей, добро так!», «Не лгу я!»— такими страстными заверениями в правдивости своих слов полны его писания. Он «живой мертвец», «земляной юзник»— ему не

пристало дорожить внешней формой своих произведений: «...понеже не словес красных бог слушает, но дел наших хочет». Вот почему писать надо без мудрований и украс: «...сказывай, небось, лише совесть крепку держи».

Аввакум писал свои сочинения тогда, когда над ним и в его собственных глазах, и в глазах его приверженцев уже мерцал ореол мученичества. Вот почему и его просторечие, и его «бытовизм» в описании собственной жизни носили особый, героический характер. Тот же героизм чувствуется и в созданном им образе мученика за веру.

Пафосом борьбы пронизаны все его сочинения, все литературные детали: от земляной ямы и виселицы до титанического пейзажа Даурии с ее горами высокими и утесами каменными. Он вступает в спор с самим Христом: «...за что Ты, Сыне божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою? Когда воровал, и Ты меня так не оскорблял; а ныне не вем, что согрешил!»

В произведениях Аввакума, в выработанном им особом стиле, который можно было бы назвать стилем патетического опрощения человека, литература Древней Руси снова поднялась до монументализма прежнего искусства, до общечеловеческих и «мировых» тем, но на совершенно иной основе. Могущество личности самой по себе, вне всякого своего официального положения, могущество человека, лишенного всего, ввергнутого в земляную яму, человека, у которого вырезали язык, отнимают возможность писать и сноситься с внешним миром, у которого гниет тело, которого заедают вши, которому грозят самые страшные пытки и смерть на костре,— это могущество выступило в произведениях Аввакума с потрясающей силой и совершенно затмило собой внешнее могущество официального положения феодала, за которым с такою верностью следили во многих случаях русские исторические произведения XI—XVI вв.

Открытие ценности человеческой личности самой по себе касалось в литературе не только стиля изображения человека. Это было и открытием ценности авторской личности. Отсюда появление нового типа профессионального писателя, осознание ценности авторского текста, появление понятия авторской собственности, не допускающего простого заимствования текста у предшественников, и отмена компилятивности как принципа творчества. Отсюда же, из этого открытия ценности человеческой личности, идет характерный для XVII в. интерес к автобиографиям (Аввакума, Епифания, Елеазара Анзерского и др.), а также к личным запискам о событиях (Андрея Матвеева о Стрелецком бунте).

В изобразительном искусстве открытие ценности человеческой личности проявляется весьма разнообразно: появляются парсуны (портреты), развивается линейная перспектива, предусматривающая единую индивидуальную точку зрения на изображение, появляются иллюстрации к произведениям

демократической литературы с изображением «среднего» человека, зарождается лубок.

ГЛАВА 10. «СТИЛЬ БАРОККО» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

«Высокая» литература продолжала развиваться во второй половине XVII в. рядом с литературой демократической. Она шла своими, обособленными от нее путями, гораздо больше была связана традициями и отнюдь не отличалась антифеодальными тенденциями, которые были в литературе демократической.

Постепенно в этой «высокой» литературе определяется свой стиль изображения человека — стиль, который не совсем точно принято называть «стилем барокко». Неточность этого определения объясняется тем, что барокко в России не имело тех социальных корней, которые оно имело на Западе. Речь может идти только о некотором сходстве форм, отчасти заимствованных, при решительном различии в содержании. То, что принято называть барокко, в России в известной мере продолжало «высокие» стили предшествующей литературы, развивало их формы, вносило в них отдельные новые элементы, отчасти привнесенные с Запада непосредственно, а также через Украину и Белоруссию.

Ярче всего «стиль барокко» представлен в произведениях Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, в драматургии конца XVII в., в официальных историях — вроде «Истории» дьяка Ф. Грибоедова или титулярников.

Это стиль помпезный и в известной мере официальный. Изображение человека подчиняется в нем общим орнаментальным линиям сюжета. Он введен в строгие формы общего идейного и художественного замысла, нравоучения. В «Предисловии ко благочестивому читателю» в «Вертограде многоцветном» Симеон Полоцкий так говорит о назидательном характере своей книги: «Обрящет zde юный укротительная стремлений страстей си и угасительная пламеней ярости и похоти, отемлющая непщевание о многолетствии, показующая прелести сего мира и от бога удаляющая. Обрящет старый утверждающая немощь его ко подвигом духовным и наставляющая ко памяти краткости века и поминанию близ сущия смерти и прочих последних. Обрящет zde благородный и богатый врачевства недугом своим: гордости смирение, сребролюбю благорасточение, скупости подавание, велехвалству смиренномудрие. Обрящет худородный и нищий своим недругом целебная: роптанию терпение, татбе трудолюбие, зависти тленных презрение. Обрящет неправду творящий врачевное недругу си былие: правды творение; гневливец — кротость и прощение удобное; ленивец — бодрость; глупец — мудрость; невежда — разум; усумляющийся в вере — утверждение; отчаянный — надежду; ненавистник — любовь; продерживый — страх; сквернословец — языка обуздание; блудник — чистоту и плоти умерщвление; пияница — воздержание. И всякими-иними недуги одержимии обрящут по своей

нужде полезная былия и цветы» *{{Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. //ТОДРА. Т. VI. [948. С. 148—149.]]. Стиль этот лишен внутренней свободы и подчинен логике развития литературного сюжета. От этого образ человека не имеет той характерности, которая присуща ему в демократической литературе XVII в., или той четкости, которой он обладал в предшествующих законченных стилях русского средневековья.

Симеон Полоцкий стремится воспроизвести в своих стихах различные понятия и представления, он логизирует поэзию, сближает ее с наукой и облекает морализированием. Сборники его стихов, особенно такие, как «Рифмологион» и «Вертоград многоцветный», напоминают обширные энциклопедические словари *{{Эта аналогия с энциклопедическими словарями поддерживается самым расположением стихов. В «Вертограде многоцветном», например, стихи в последних его редакциях (ГИМ. Синод. № 288 и БАН. 31.7.3) расположены по тематическим рубрикам и в алфавитном порядке их названий. Оба сборника («Рифмологион» и «Вертоград многоцветный») целиком не изданы.}}. Он сообщает читателю «сведения» по своей теме. От этого темы его стихов самые общие: «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, чародейство, или — монах, дева, невежда, клеветник. Перед нами своеобразные толковые словари. И поэтическое обобщение в этих толковых словарях ушло недалеко от обобщений, принятых в энциклопедической статье.

Характерно, что Симеон Полоцкий не делает глубоких различий между человеком и каким-либо редким предметом в средствах художественной выразительности. «Альфонс король орагонский», «Камвизес царь персидский», «любомудрец Фалес Милеский», «историограф Страбо», Семирамида, «морской разбойник Дионид реченный» и «человек некий винопийца» описываются теми же приемами, что и различные звери, птицы, гады, рыбы, деревья, тразы, драгоценные и не драгоценные камни — «слон нелеполичный», «велблуд горбатый», лев, крокодил, хамелеон, феникс, аспид, василиск, дипсас-змий, камень-сапфирь, аллотроп, асбест, аметист, престол Соломона, жезл Ааронов и т. д., и т. д.

Эти изображения орнаментальны. Стремление к замечательному развитию сюжета, к повествованию, рассказу, описанию доминирует над всем. В стихи включаются сюжеты исторические и псевдоисторические, библейские, житийные, патеричные, апокрифические, мифологические, сказочные басенные, взятые из мифологической саги и т. д.*{{Белецкий А. И. Повествовательный элемент в «Вертограде Симеона Полоцкого». // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л., 1934}}

В качестве примера того, как образ человека подчиняется сюжету повествования, приведу стихотворение Симеона Полоцкого «Пьянство»:

Человек некий винопийца бѣше
 меры в питии хранити не знаше,
 Тем же многажды повнегда упися,
 в очию его всяка вещь двоися.
 В единое время прииде до дому
 и вся сугуба зрешася оному, Име два сына, иже предстояста
 ему четыре во очию стапта.
 Он нача жену абие мучити,
 да бы ей правду хотела явити,
 Когда два сына новая родила
 и с коим мужем она приблудила.
 Жена всячески его увещаше,
 вино виновно быти сказоваше.
 Но он никакко хоте веры яти, —
 муку жестоку нача умышляти;
 Взял есть железо, огнем распалаше,
 ко жене бедней жестоко вещаше:
 «Аще ты инем мужем не блужденна,
 сим не будеши огнем опаленна;
 Аще же с инем блуд еси творила,
 имать ожещи тя огненна сила».
 Бедная жена в люте беде бѣше,
 обаче умно к нему глаголаше:
 «Рада железо огненное взяти,
 невинность мою тебе показати,
 Токмо потщися своею рукою
 подати оно ты на руку мою».
 А все железо распаленно бѣше,
 чесо пьяный во ум не прияше.
 Ятсѣ железа, люте опалися,
 болезни ради в мале отрезвися.
 И се два сына точию видяше,
 невинность жены, свою вину знаше;
 Срамом исполнең, во печали былъ есть
 и прощения у жены просилъ есть,
 Тако пьянство ум наш помрачает;—
 всякъ убо того верный да гонзает

*{{Полоцкий Симеон. Избр. соч. Подгот. текста, статья и коммент. И. П. Еремина.
 М.; Л., 1953. С. 54—55. В дальнейшем все цитаты из сочинений Симеона
 Полоцкого по этому изданию.}}.

В этом стихотворении главное — не люди, главное — сюжет, занимательный и нравоучительный в одно и то же время. Попутно изображаются психологические состояния, требуемые сюжетом, и некоторые черты характера. Точно также изображаются не только случайный «винопийца», у которого двоилось в глазах, и его находчивая жена, но и люди исторические — будь то Софокл или Навуходоносор. Все это «приклады» — исторические и неисторические анекдоты, необходимые для просветительных целей.

Создается впечатление, что литература, которая в течение многих столетий всегда заботилась о самом историческом факте и о его наставительной интерпретации больше, чем о форме и о развитии сюжета, теперь устремлена к тому, чтобы взять реванш: построение замысловатого сюжета, собрание разных тем занимают писателя в первую очередь. Орнаментальность достигает пределов возможного, изображение мельчится, дробится в узорчатых извивах сюжета.

Хотя изображение и замкнуто в пределах сюжета, но сам сюжет может присоединять все новые и новые изображения. Перед нами действительно орнамент. Он может быть и короток, и очень длинен. Может быть изображен один человек, или двое, или трое, или целая толпа, представитель какой-нибудь профессии, сословия, народ. Произведение может включить подчиненную тому же орнаментальному узору природу, город, дворцы, церкви, со всеми бытовыми аксессуарами. Все объекты изображения объединены одним орнаментальным сюжетом. Перед нами ансамбли, в которых нет резких конфликтов, хотя и может быть некое закругленное движение — движение сюжета.

„Литература барокко" изображает людей разных сословий и профессий, изображает их группами и в одиночку, вводит в литературу быт и современную ей действительность. Автор не разрушает окружающий человека мир, чтобы воспеть этого человека. Он, напротив, вводит его в замысловатый построенный сюжет, иногда заставляет его переживать разнообразные приключения, переезжать из страны в страну, действовать. Изображается не только сам человек, но и принадлежащие ему дворцы, его власть, его деяния, его жизнь.

Вот почему этот стиль имел очень большое значение для развития пейзажа в литературе, для изображения быта, для роста занимательности, сюжетной законченности.

Форма барокко — открытая форма. Она разрешает присоединение бесчисленного множества деталей, способствует развитию «мелкописи», столь типичной для одновременной „литературы барокко" живописи.

Это была великолепная школа дальнейшего движения литературы вперед по пути усложнения изображения действительности, но в изображение внутренней жизни человека этот стиль внес немного нового.

Стиль этот как бы собирал и «коллекционировал» *{{См. о «коллекционировании» Симеона Полоцкого в превосходной статье И. П. Еремина

«Поэтический стиль Симеона Полоцкого». См. также перепечатку этой статьи в кн.: *Еремин И. П. Литература древней Руси. М.; Л., 1966. Моя характеристика барокко Симеона Полоцкого (внешних признаков этого стиля) во многом учитывает выводы статьи И. П. Еремина.*}} людей, интересовывал в их внешнем и внутреннем разнообразии, но не углублял изображения. Внутренняя жизнь человека интересовала писателя только в ее внешних проявлениях. Им описываются разные типы людей: купец, невежда, клеветник, библейские и исторические персонажи, а с другой стороны — отдельные психологические свойства, черты характера, поступки: месть, клевета, любовь к подданным, мысль, разум, воздержание и т. д. Динамизм выражен иногда очень бурно, но всегда стремится замкнуться в определенных сюжетных линиях. Стиль «курчавится» в этих сюжетных разворотах. В нем нет ни крупных конфликтов, ни трагедийности большого масштаба. Быт присутствует, но чистый и прибранный, по преимуществу богатый и узорчатый, «многопредметный», подчиненный единому стилю, как бы лишенный признаков времени и национальности.

Поэзия Симеона Полоцкого, как и живопись его времени, блистает ювелирной отделкой, «драгоценностью», любовью к различного рода кунштюкам, к демонстрации мастерства художника. В стихи вплетается акростих. Стихи отделяются в форме то орла, то креста, то звезды и т. д. Они соединяются с орнаментом живописным, учитывают размеры страницы, надписываются на предметах прикладного искусства. На помощь писателю сплошь да рядом приходит иллюстрация, замысленная одновременно с самим литературным произведением, дополняющая произведение портретами, облегчающая его восприятие (ср. титулярники).

Однако человеку тесно в этих жестких, металлических рамках, хотя металл этот порою сам по себе и бывает драгоценен, а размеры произведений огромны, изобразительных средств множество.

«Литература барокко» в России была в значительной мере официальной. «Стиль барокко» распространился главным образом в придворной поэзии, в придворном театре. Вот почему в нем есть то же тяготение к помпезности, к славословию государственных личностей, которое мы видели в официальной литературе и предшествующего времени. Отличие состоит, однако, в том, что стиль изображения человека в поэзии и в «драматургии барокко» не имеет той четкости, которая была в официальной литературе XI—XVI вв. Может быть, это объясняется тем, что стиль этот был в отдельных своих элементах наносным, привнесенным в Россию извне, и здесь он утратил свою определенность, а может быть, это происходит и потому, что для второй половины XVII в. этот стиль был переходным и в известной мере эклектичным: он стоял как бы между средневековьем и новым временем.

Действительность изображается в произведениях барокко более разносторонне, чем в предшествующих средневековых торжественных стилях, человек живописуется в своих связях со средой и с бытом, с другими людьми, вступает с ними в «ансамблевые группы». В отличие от человека в других официальных стилях, „человек барокко" соизмерим читателю, но некоторые достижения, уже накопленные в русской литературе, в этом стиле утрачены. С такого рода явлением надо считаться постоянно: литература в сменах своих стилей отнюдь не движется вперед прямолинейно. Движение вперед всегда почти связано и с некоторыми невознаграждаемыми утратами. И эти утраты делают изучение предшествующих стилей в литературе особенно необходимым.

Пытаясь определить историческое значение барокко в русской литературе, мы должны обратить внимание на то, что Россия не знала полноценной эпохи Ренессанса. Между тем барокко на Западе явилось именно на смену Ренессансу, и этим во многом определяются его черты. Барокко на Западе было частичным возвращением к средневековью. В России же барокко пришло на смену средневековью и приняло на себя многие из функций Ренессанса. Оно было связано в России с секуляризацией литературы, с развитием в ней светских элементов, с просветительством. Поэтому чистота западных барочных форм при их переносе в Россию утрачивалась. Русское барокко впадало в декоративность, формы его часто были измельченными, пестрыми. Трагический элемент западного барокко в России отсутствовал, русское барокко было жизнерадостнее. Вместе с тем русское барокко не захватывало собой всего искусства, как на Западе, а являлось только одним из его направлений.

Великолепные образцы стиля русского барокко можно найти в зодчестве, в прикладном искусстве, в живописи. Одно из наиболее ранних проявлений стиля барокко в русской живописи — превосходные росписи церкви Троицы в Никитниках в Москве, 1652—1653 гг. Значение этих росписей недостаточно еще оценено.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Мы все хорошо знаем, что русская литература возникла не в XVIII в. Знаем и то, что в древней русской литературе есть памятники непреходящей ценности: «Поучение Владимира Мономаха», «Слово о полку Игореве», «Моление Даниила Заточника», «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, «Житие протопопа Аввакума», «Повесть о Горе Злочастии». Но этими памятниками ни в коей мере не исчерпывается все то ценное, что дала нам древняя русская литература.

В далеко не полной и не завершенной картотеке академика Н. К. Никольского, посвященной древнерусскому рукописному наследию, собрано 9220 карточек на русских авторов XI—XVII вв. Список русских анонимных названий книг и сочинений включает 2360 карточек. Алфавитный список русских произведений

житийной литературы имеет 8025 карточек, русских сказаний об иконах — 1158 карточек, русских сказаний о церквах и монастырях — 655 карточек, паломников и посольств — 750 карточек, хроник и хронографов — 425 карточек, летописей общерусских и областных — 1211 карточек, летописных исторических сказаний — 935 карточек, воинских повестей — 557 карточек, повестей переводных и русских, преимущественно светского характера, — 4056 карточек, полемических произведений по религиозным вопросам — 738 карточек, азбуковников, грамматик и словарей — до 547 карточек и т. д. *{{Пользуюсь данными, собранными в неопубликованной статье покойного Н. Н. Зарубина «К вопросу об изучении русской средневековой литературы». Под карточками имеются в виду и собственно карточки на отдельных авторов, и отдельные сочинения и конверты, включающие несколько карточек на однородные сведения.}}

Но дело не только в том, что древняя русская литература охватывает целых семь веков, что произведений в древнерусской литературе было много, что работа над их перепиской и переделкой шла постоянно и очень интенсивно, — самое существенное в том, что древняя русская литература отнюдь не стояла на одном месте, что она развивалась, что в ней были представлены разные литературные стили в изображении человека — стили искусные, сложные, своеобразные, а главное, разнообразные.

Было время, когда историки литературы изучали в древней литературе по преимуществу ее богатые традиции, повторяемость мотивов и стилистических формул: житийных, воинских, летописных и т. д. Древняя русская литература представлялась поэтому чем-то неподвижным, неизменяемым, косным и поэтому малоинтересным. До сих пор в некоторых обобщающих историко-литературных работах о древней русской литературе пишут как о чем-то едином, она берется в ее целом и характеризуется (весьма приблизительно) суммарно, как некое неизменяемое явление.

Иногда представляется, что древняя русская литература почти ничем не связана с литературой новой и что изучение ее не может иметь особого интереса для установления закономерностей историко-литературного развития, для определения национального характера русской литературы, и т. д.

Между тем великая новая русская литература родилась не в XVIII в. и не в Петербурге: она явилась вершиной многовекового развития всей русской литературы на всей русской территории. Русской литературе тысяча лет: первые памятники переводной и оригинальной русской литературы появились еще в X в. Уже в X в. делались, по-видимому, отдельные исторические записи*{{Тихомиров М. Н. Происхождение названий «Русь» и «Русская земля». // Советская этнография, 1947, т. VI—VII. С. 63—66.}} и была создана на основе переводных материалов замечательная по мастерству обзора всемирной истории «Речь философа»*{{История русской литературы в трех томах. Т. 1: Литература X—XVIII веков. М.; Л.,

1948. С. 41. А. С. Львов считал «Речь философа» цельным переводным сочинением. Исследование «Речи философа» см. в кн.: Памятники древнерусской письменности. Язык и текстология. М., 1968. С. 333—396.}}

Многочисленность литературных форм была показана выше только на одном примере: на примере смены стилей изображения человека. Однако так же росло многообразие жанров, углублялись и разнообразились стили литературного языка, усложнялась система изобразительных средств литературы, развивались идейные противоречия, углублялась классовая дифференциация литературы, появлялись первые литературные направления и т. д.

Основные литературные категории обычно рассматриваются в различного рода трудах по теории литературы в готовом виде — как будто бы все они существовали извечно. Между тем они имеют историческое происхождение, а часть из них постепенно развилась в литературе X—XVII вв. Не сразу появились в русской литературе типизация, литературный вымысел, литературный пейзаж и т. д. Особенно сложен был путь совершенствования изображения человека. Этот путь ни в коем случае нельзя представлять себе в виде ровного и неуклонного подъема. Литература развивается не по прямой. Ее развитие нельзя представлять себе и так, как мы представляем себе совершенствование научного познания мира: в виде постепенного накопления знаний.

Художественное познание мира совершается в недрах стилистических систем. Стилистические же системы сменяют друг друга скачкообразно. Здесь не может быть постепенности в развитии, ибо изменение одного какого-либо элемента системы нарушает ее внутреннее единство и влечет за собой переустройство всей стилистической системы — создание новой системы. Действительность, воздействуя на стилистическую систему, заставляет ее перестраиваться не механически, не только в отдельных элементах, а творчески, в ее целом, создает новую систему.

Вместе с тем в каждой из систем в силу ее внутренней стройности имеются свои непреходящие ценности. Каждая новая стилистическая система вырастает на основе предшествующих, но некоторые из их существенных достоинств могут в этой новой стилистической системе оказаться утраченными. Всякая стилистическая система, внутренняя законченность которой возникла на основе полного воздействия действительности своего времени, сама по себе обладает непреходящей эстетической ценностью. Эстетическую ценность имеют для нас и стилистическая система монументального историзма XI—XIII вв., и система экспрессивно-эмоциональная XIV—XV вв., и все последующие.

Различные стилистические системы не только сменяют друг друга, но и сосуществуют в отдельных жанрах. В средневековой литературе жанры играли более существенную роль, чем в литературе нового времени, и были более отделены один от другого. Разные стилистические системы могли одновременно

существовать в различных жанрах. Так, в летописи долго удерживается стиль монументального историзма, а в хронографах — эмоционально-экспрессивный. Наиболее полное выражение барокко получило в силлабической поэзии, драматургии, проповеди. Жанры конденсируют в себе отдельные стилистические системы, служат их выразителями.

Не следует думать, что древнерусский автор XI—XIII вв. потому только не изображал в летописи психологию людей, их внутреннюю жизнь, что он не знал этой психологии, не видел этой внутренней жизни или не умел их изобразить. Литературное развитие в этом случае могло бы быть представлено в виде своеобразного овладения мастерством, нарастания техники литературного дела или в виде одного только однообразного накопления познавательных открытий. Предполагать так — значило бы до чрезвычайности упрощать проблему литературного развития, да и самого литературного творчества в целом.

В самом деле психологические наблюдения в XI—XIII вв. были гораздо значительнее, чем они представлены в летописании того же времени. Политические деятели явно считались с психологией своих противников, союзников и людских масс. Это особенно отчетливо видно по летописным описаниям переговоров между князьями; это видно и в ораторской прозе, в которой искусство убеждения достигало высокого развития. Психологию людей в известной мере знали и теоретически: некоторые из церковно-проповеднических произведений XI—XIII вв. это блестяще доказывают*{{См. работу Адриановой-Перетц В. П. «К вопросу об изображении «внутреннего человека» в русской литературе XI—XIV вв.» в кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX вв. М.; Л., 1958.}}. Мы не касаемся сейчас вопроса о том, насколько эти, представления о внутренней жизни людей были глубоки: это дело историков науки*{{См.: Соколов М. В. Психологические воззрения в древней Руси. // Очерки по истории русской психологии. М., 1957.}}. Для нас важно в данном случае лишь то, что они были и что их было, во всяком случае, больше, чем они отразились в летописном монументальном стиле XI—XIII вв. А не применялись они потому, что этого не требовали те задачи, которые ставил перед собой летописец. Именно поэтому летописец не углублялся и в изображение быта, хотя он его знал, жил, окруженный этим бытом; не углублялся он и в изображение празднично торжественных архитектурных сооружений XI—XIII вв., хотя некоторые из этих сооружений воздвигались близкими ему людьми; не давал он и изображения пейзажа, хотя чувство природы было широко развито в Древней Руси*{{Чувство природы сказывалось, между прочим, в выборе места для построения городов, монастырей или загородных дворцов князей. Ср. некоторые древнейшие известия летописей: «Даниилу же королеви идушу ему по езеру, и виде при брезе гору красну и град бывши на ней преже, именовъ Рай» (Ипатьевская летопись, под 1255 г.); «Яздящу же ему (Даниилу Галицкому. — Д. Л.) по полю и ловы деюшу, и

виде место красно и лесно на горе, объходящу округ его полю, и вопроша тоземець: «Како именуется место се?» Они же рекоша: «Холм ему имя есть». И возлюбил место то и помысли, да сожигеть на немь градець мал» (Ипатьевская летопись, под 1259 г.). О развитии чувства природы в древнемосковском обществе см.: *Забелин И.* Кунцово и древний Сетунский стан. М., 1873, глава I; *Яхонтов И. Я.* Жития святых северо-русских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1881. С. 234 и др. Однако литературный пейзаж в его типичной для последующей литературы функции отсутствует в древнерусской литературе до XVII в. Природа изображается в древнерусской литературе главным образом в ее символическом или назидательном значении (согласно словам псалма 18: «Небеса проповедуют славу Божию и о делах рук Его вещает твердь»); такова природа в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского или в «Поучении Владимира Мономаха». В иных случаях явления природы упоминаются только тогда, когда они участвуют в событиях человеческой жизни (ср. в «Слове о полку Игореве» или описание в «Повести временных лет», под 1024 г. грозы, разразившейся во время Ливенской битвы).}}

Так же точно и в древнерусской живописи. Древнерусский художник, например, изображал здания в относительно уменьшенных размерах. Иногда эти здания оказывались меньше соседних с ними человеческих фигур, иногда вровень с ними, иногда же несколько выше, но незначительно. И это происходило не потому, что древнерусский художник не видел реальной высоты зданий или не умел эти здания изобразить в их реальных пропорциях, а потому, что изображение действительных размеров зданий не входило в его задачи. Он писал людей крупными и на переднем плане, а здания в уменьшенных размерах и на втором плане, ибо человек был для него важнее зданий. Он соотносил размеры изображаемого с тем значением, которое он ему придавал. Он не стремился в своих произведениях создать иллюзию действительности. Он изображал ее сущность, ее «смысл», иногда сокровенный, и при этом так, как он их понимал. И это обстоятельство следует учитывать не только при изучении древнерусской живописи, но и при изучении древнерусской литературы. Писатель в первую очередь изображал то, что он хотел изобразить, и только плохой писатель не справлялся со своей задачей. В тех же случаях, когда перед писателем возникали особые, иные задачи, он мог переступать за пределы привычного ему художественного метода.

Так, например, когда перед древнерусским автором вставала задача наглядно описать то или иное событие, поступок, некоторые обстоятельства происшедшего, наружность действующего лица и т. п., он мог это делать с отдельными элементами наглядности и конкретности. Так, например, тяготением к наглядности отмечены повести о междукняжеских преступлениях, а именно — описания самих преступлений. И это происходило потому, что авторы этих

повестей хотели убедить читателя в полной правдивости ими описанного, ужаснуть, возмутить читателя, создать рассказ документальный, точный, вселяющий убеждение в действительности всего происшедшего, обладающий элементами реалистичности*{{См. подробнее раздел «Повести о княжеских преступлениях» в моей книге «Русские летописи» (М.; Л., 1947. С. 215—247).}}

Здесь уместно обратить внимание на употребление слов «реалистичность», «элементы реалистичности» или «средневековый реализм» в работах по древней русской литературе. Конечно, никто из историков древнерусской литературы не предполагает и не может предполагать, что в древней русской литературе было уже в элементах или целиком то литературное направление, которое, как известно, возникло в русской литературе только в XIX в.*{{Выражение «правдивое изображение действительности» вряд ли может быть принято в качестве термина, ибо выражение это не только громоздко, но и неточно: всякое искусство (если оно только искусство) правдиво и всякое в той или иной степени объективно или субъективно изображает действительность.}}

С реальной многозначностью слов «реализм» и «реалистичность» необходимо считаться каждому реалистически мыслящему теоретику-литературоведу. По отношению к древней русской литературе эти слова означают лишь более или менее реальное, близкое реальности, натуре, похожее изображение действительности. Эти отдельные элементы реалистичности в изображении действительности не были в древней русской литературе подчинены определенному, сложившемуся художественному методу или литературному направлению. Они могли возникать там, где нарушалась одна из нереалистических стилистических систем средневековья под влиянием требований действительности (как в повестях о княжеских преступлениях) и при содействии другой, ломающей господствующую, но тоже нереалистической системы изображения (например, систем фольклора XI—XVII вв.).

Этими нарушениями литература двигается вперед ко все новым и новым системам. Но самые нарушения этих систем не составляли еще того кардинально нового начала, которое могло приближать древнерусскую литературу к новой литературе путем якобы простого, механического накопления элементов реалистичности. Эти элементы реалистичности появлялись в литературе и вновь исчезали, не составляя своей стилистической системы, не формируясь в какой-нибудь особый художественный метод.

Литература двигалась вперед под влиянием действительности. Эта действительность нарушала системы и кристаллизовала новые. Каждая новая система, утрачивая что-то своеобразное и неповторимое, присущее предшествующим системам, оказывалась шире и значительнее предшествующей, вводя новые художественные средства, новые жанры, расширяя круг художественных возможностей литературы, ее роль в общественной жизни и т. д.

В целом развитие русской литературы XI—XVII вв. было прогрессивным, литература постепенно приближалась к литературе нового времени, создались условия для возникновения и развития литературных направлений нового времени: классицизма, романтизма, реализма. Но древняя русская литература, подготовившая почву для развития великой русской литературы, создавшая условия для восприятия ценностей всей мировой литературы, сама обладала непреходящими ценностями.

Было время, когда историю русского искусства начинали с XIX в., хотя самый факт существования произведений искусства в Древней Руси был хорошо известен. Потом открыли XVIII век, открыли и великое искусство Древней Руси, привлекающее сейчас пристальное внимание всего культурного человечества.

«Открытие» древней русской литературы совершается несравненно медленнее. Открыть красоту древней литературы труднее, чем древнего искусства. Увидеть легче, чем прочесть, особенно на языке, ставшем чужим.

Работы Ф. И. Буслаева были первыми, которые обратили внимание на художественную сторону древней русской литературы. Многие сделали для изучения художественной сущности русской литературы XI—XVII вв. А. С. Орлов, В. П. Адрианова-Перетц, Н. К. Гудзий, И. П. Еремин, В. Ф. Ржига. Предстоит сделать еще больше, ибо доступность древней русской литературы несравненно меньше доступности древнего русского искусства.

1958—1970

О «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АВТОРЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Если мы задумаемся над тем — почему древняя русская литература была такой «чужой» и малоизвестной в русской культуре нового времени, то неизбежно придем к выводу, что причины лежат не только во внешних обстоятельствах, в постоянном отталкивании русской культуры от всего старого (что одновременно не только ускоряло развитие прогрессивных начал в русской жизни, но и тормозило их). Причины непонимания древнерусской культуры лежали и в самой этой культуре: она была замкнутой в своей простоте. Как шар, куб, пирамида выделяются в окружающей их среде своими простыми, замкнутыми формами, так и простые формы древнерусских литературных произведений облегчают восприятие их содержания и идей авторов.

Громадное большинство литературных произведений Древней Руси крайне просты: идеи не скрываются от читателя, не раскрываются постепенно — они на виду; изложение идет во временной последовательности — от более древнего к более новому, от начала событий к их концу. Единственное «украшение» литературного произведения — орнаментальность стиля, то более скупое, то более щедро употребляемое.

Разумеется, я упрощаю характер древней русской литературы и не принимаю во внимание многочисленные исключения. И все же какая-то правда в этом моем весьма общем наблюдении, как мне представляется, есть: она бросается в глаза и остается по-разному присущей древнерусской литературе, примерно до середины XVII в.

Самое разительное исключение из этой простоты литературной конструкции — «Слово о полку Игореве». Памятник этот нарушает обычную для Древней Руси хронологическую последовательность рассказа, нарушает единство настроения, соединяет эпичность и лиричность. Он в гораздо большей степени, чем обычные произведения Древней Руси, отражает личные мнения и настроения автора (отсюда понятное стремление исследователей «Слова» найти имя конкретного автора*{{См. Дмитриев Л. А. Автор «Слова о полку Игореве». // ТОДРЛ. Т. XL. С. 32—42.}}).

Одним словом, «сложность» «Слова о полку Игореве» в известной мере упрощает понимание его поэтичности для современного читателя.

В самом деле, красота произведений нового времени отчасти связана с их загадочностью, даже если это произведение наших лет написано при нас и на нашем материале (пример — хотя бы «Поэма без героя» А. А. Ахматовой). Тем более «острой» становится красота древнего произведения — «Слова о полку Игореве», вступающего в явное противоречие с обычной литературной «простотой» других — современных ему памятников. Мне кажется, что красоту

«Слова» подчеркивают даже те «загадочные» места, которые явились естественным следствием столетий его переписки. Если бы в «Слове» не было испорченных переписчиками (а может быть, и первыми издателями) мест, оно частично потеряло бы свою привлекательность для современных читателей.

До сих пор мои усилия в изучении «Слова о полку Игореве» были в основном направлены на то, чтобы выявить родство «Слова» с культурой его времени — литературой, народным творчеством, искусством, религиозными представлениями и найти в нем историческую подоплеку. Работы этого рода обобщены мною в двух изданиях книги «Слово о полку Игореве» и культура его времени» (1978 и 1985 гг.) *{{Отмечу, что во втором издании есть несколько существенных глав, отсутствующих в первом.}}. Для того чтобы ответить на вопрос, почему «Слово» все же своеобразно, научных обоснований мало. Много не может быть доказано, поскольку не могут быть, по самому существу вопроса, его постановки, указаны аналогии. И речь может идти лишь о наших общих представлениях, догадках и воображаемых явлениях.

Решаясь говорить о них с читателями, я полагаю, что некоторое эвристическое значение эти воображаемые явления все же могут иметь, поскольку догадки иногда оправдываются (если они не слишком категорично выражены и не претендуют на строгую доказанность).

Как я представляю себе тот мир «Слова», к которому принадлежал его автор и как он творил «Слово» — в каких нормах, эстетических представлениях и в какой литературно-бытовой обстановке?

Постараюсь изложить эти мои представления, снова и снова предупреждая читателей, что я ничего не могу и не собираюсь доказывать. Воображаемая ситуация, и только.

Л. А. Дмитриев справедливо считает, что не столько важно открыть имя автора «Слова», сколько определить тот социальный слой, к которому он мог принадлежать.

Как-то в разговоре со мной О. В. Творогов сказал, что он представляет себе автора «Слова» высокопрофессиональным мастером, работающим в строгой литературной традиции, от которой, впрочем, до нас почти ничего не сохранилось. Я тотчас же с ним согласился; за гениальностью автора «Слова» чувствуется наличие не дошедших до нас традиционных форм профессиональной поэзии. И это заметно потому, что традиционность в доступных нам областях постоянно и как-то особенно легко открывается.

Из всех слоев общества наибольшим изменениям в результате чужеземного ига подвергся, с моей точки зрения, слой княжеский. Ни быт крестьян, ни формы быта и домашнего уклада ремесленников и мелких торговцев не могли особенно измениться во второй половине XIII— XIV вв. Но в княжеском быту мы замечаем ряд изменений, свидетельствующих и о появлении восточных влияний, и об

исчезновении исконных обычаев. Нарушены родственные связи с иностранными дворами, не упоминаются более турниры *{{Ср. в Ипатьевской летописи под 1150 г.: «тогда же утре на фарех (иноходцах.— Д. Л.) на скоках играхуть, на Ярославли дворе, многое множество». // ПСРЛ. Т. 2. М., 1962. С. 416.}}, княжеские «посаги», обычно совершавшиеся примерно в восьмилетнем возрасте, дружина, представлявшая собою аристократическую воинскую верхушку, становится обыкновенным войском и т. д. Своеобразная «рыцарственность» киевского периода исчезает. И вот мне кажется, что с исчезновением этого рыцарственного быта исчезли в княжеском быту и княжеские певцы, на существование которых есть некоторые намеки в «Слове о полку Игореве» и в летописях.

Обратите внимание на текст Ипатьевской летописи под 1241 г. о «словутном певце» Митусе: «словутного певца Митусу, древле за гордость не восхотевшу служити князю Данилу, раздраного акы связаного приведоша...» *{{ПСРЛ. Т. 2. М., 1962. С. 794.}}. Этот текст говорит о многом. Митуса, несомненно, светский певец, а не церковный, как думали некоторые, ибо только светскому княжескому певцу могло быть поставлено в вину не хотеть «служить» князю. В чем могло выражаться служение певца князю? Естественно предположить — в составлении песен в честь этого князя, то есть Даниила. Причиной этого в летописи выставляется «гордость», и это свидетельствует о достаточно высоком общественном положении княжеского певца*{{А. Югов видел в Митусе автора «Слова», но против этого говорит слишком большой разрыв между событиями «Слова» и упоминанием Митусы, к тому же «не восхотевшего служить» галицкому князю, к предшественнику которого (Ярославу Осмомыслу) испытывал явную симпатию // Слово о полку Игореве / Перевод, коммент. и статьи А. Югова. М. 1970. С. 210—213.}}.

В самом деле, по моим расчетам (с учетом принятых мною уже давно реконструкций), в «Слове о полку Игореве» упомянуты четыре княжеских певца: это Боян, Ходына (принимая наиболее вероятную реконструкцию текста первого издания: «Рекъ Боянъ и ходы на» как «Рекъ Боянъ и Ходына»), «хоть» (то есть любимец, может быть, излюбленный певец) князя Изяслава Васильковича и, наконец, сам автор «Слова о полку».

И каждому из певцов принадлежит как бы оценка происходящего. Певец обобщает и резюмирует смысл событий. Иногда это афоризм: «Дружину твою, княже, птицъ крилы приодѣ, а звѣри кровь полизаша», или «Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы», или «Ни хытру, ни горазду ни птицю горазду, суда божиа не минути!» Иногда же это большое произведение, философски рассуждающее о происшедшем — само «Слово о полку Игореве». Но во всех четырех случаях — это княжеские певцы, певцы светские, а в некоторых случаях присутствующие на поле битвы.

Поэтому небезосновательно предполагать, что и сам автор «Слова» участвовал в походе Игоря. Живые картины этого похода ясно видны в «Слове» во многих случаях описания степи, ее насельников.

Б. А. Рыбаков предположил, что автором «Слова» был галицкий боярин Петр Борисович, которого я в свое время считал летописцем*{{Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Л., 1947. С. 235—241.}}. Возможно. Во всяком случае, любимец князя, «хоть», певец мог выполнять и другие функции при дворе и, в частности, оруженосца, телохранителя, как это было в Скандинавии*{{Адмони В. Г. Скальды при дворе конунгов. // ТОДРЛ Т. XXXVIII. 1985.}}.

Если это так, то есть если певец был и политическим деятелем, то это бы объяснило изумительную осведомленность автора «Слова» в политической ситуации во всей Русской земле, его знание князей и княжеств, их истории, без которой не обходилась политика, и своей современности. И это сделало бы понятным его властный призыв к князьям выступить за Землю русскую. Этот призыв был бы смешон в устах скомороха, бессилен в устах певца из народа, недозволителен в устах чрезмерно зависимого придворного или простого воина, но он был возможен под прикрытием князя-покровителя.

Чьим же певцом — «хотью» — был автор «Слова»? Есть только два князя, которые могли позволить певцу именно так воспеть поход Игоря и произнести над ним осуждающие и одновременно похвальные слова, — это князь Святослав Киевский, «отец» по своему положению в стольном городе, и Игорь Святославич.

Скорее всего это был «хоть» Игоря. И не только потому, что он почти как свидетель знал все о походе Игоря, но и потому еще, что он, как мне представляется, был летописцем Игоря, изложившим поход Игоря в его летописи, выразивший в этом описании заветные думы Игоря — его исповедь*{{Первый раз Игорь произносит длинную покаянную речь, которую никто не мог слышать, кроме самых близких ему лиц, или записать с его слов позднее, когда он был схвачен в плен половцами. Вторично кается Игорь уже в плену, осознав гибельные последствия своего поражения для всей Руси, и опять-таки речь носит беспрецедентный для русских летописей интимный характер. Напомню, что в древнерусской литературе вымышленные речи были по преимуществу этикетного характера. Покаянные же речи Игоря носят конкретный характер, с упоминанием реальных событий и лиц и могли быть только услышаны летописцем от самого князя (при их произнесении, а вернее, в его последующем пересказе).}}. К тому же он не чужд был новгородских традиций, а это очень показательно: отец Игоря Святослав Ольгович дважды сидел на Новгородском столе в самые критические моменты новгородской истории и был женат на новгородке — по-видимому, простого

происхождения**{{Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. 2-е изд., доп. Л., 1985. С. 167 и след.}}*.

Это было давно. Связи с Новгородом были порваны, и, следовательно, можно думать, что певцу «Слова» было немало лет.

Почему я называю автора «Слова» певцом. Это подтверждается не только аналогиями с западноевропейскими певцами — миннезингерами, менестрелями, но и тем, что, по моей догадке, «Слово» исполнялось диалогически, то есть так, как оно исполнялось германскими, скандинавскими и романскими певцами **{{Стеблин-Каменский М. Н. Древнескандинавская литература. М., 1979.}}* — обычными певцами средневековой Европы. Диалогически исполнять можно только устно, но «декламации» были неизвестны, а пение — обычным. Поскольку мы коснулись пения и связи «Слова» с музыкой, о чем существует интересная книга Л. В. Кулаковского **{{Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве, воссоздания модели древнерусского мелоса. М., 1977.}}*, то становится понятным, почему «Слово» оказалось единственным памятником этой высокой певческой культуры. Хотя все эти произведения имели авторов, они не всегда, может быть, имели письменный текст. Приходится удивляться — как хорошо еще дошел до нас текст «Слова». Сравнительно со списками других произведений в нем не так уж много ошибок. Явные же ошибки — это своеобразные свидетельства точности текста. Было бы хуже, если бы эти ошибки исправлялись и осмыслялись усердными писцами. Лучший писец — тот, который не пытается придать темному месту свой смысл. И в этом отношении «Слову» относительно повезло.

Все, что я писал выше, — это догадки и «мечтания», ни для кого не обязательные, но они рождены не голой фантазией, а некоторым воображением, основанным на некоторых моих работах, упомянуть которые я позволил себе в сносках.

1984

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

«Слово о полку Игореве» представляет собой художественное целое. Ни одна часть в нем не может быть переставлена, исключена или объявлена чужеродной. У исследователей нет никаких серьезных оснований предполагать в «Слове» пропуски, незаконченность текста или одновременность написания его отдельных частей. Если предположения о чем-либо подобном и делались, то авторы такого рода предположений игнорировали стилистические связки и общность приемов, проходящие по всему тексту «Слова», единство композиции «Слова».

«Слово о полку Игореве» — произведение не только эпическое, но и лирическое. Поэтому оно не имеет строгой повествовательной линии. Его единство основано на других принципах.

«Слово» посвящено походу Игоря, но не рассказывает о нем, а как бы откликается на него. От этого в «Слове» закономерны часто неожиданные лирические переходы от одной темы к другой, от одного географического пункта к другому, из настоящего времени в прошлое, предчувствия будущего и т. д. И именно лирическая обоснованность этих переходов связывает «Слово» в единое целое, скрепляет текст «Слова».

Художественное единство «Слова» подкреплено множеством различных художественных «скреп». «Слово» вновь и вновь напоминает читателю, что оно едино: и переключками текста, и рефренами, и лейтмотивами, и повторениями, и ассоциативными связями далеко отстоящих друг от друга мест текста, и общностью настроения, и как бы сбывающимися предчувствиями. Тот или иной художественный образ встречает аналогию через какой-то промежуток текста, повторяется, развивается — гаснет или вспыхивает. Текст словно связан железными тугами.

Наиболее общая скрепа, которая связывает начало и конец «Слова», — это солнечный свет. В начале «Слова» солнце дважды предупреждает Игоря об опасности: «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты». Это при выступлении в поход. В самом походе: «Солнце ему тьмою путь заступаше»*{{ Второе упоминание затмения солнца часто подставляется издателями к первому, и допускается при этом перестановка целого отрывка текста, где говорится о выступлении Игоря в поход, после того, как Всеволод Буй Тур выразил свое согласие присоединиться к Игорю. Однако второй отрывок вовсе не свидетельствует об ошибке переписчиков, создавших этой своей якобы ошибкой будто бы второе затмение. Автор «Слова» вторично говорит о затмении, чтобы подчеркнуть, что он им пренебрег, как он пренебрег и другими предзнаменованиями, дальше упоминаемыми. Игорь выступил в поход («поѣха по чистому полю»), хотя солнце (перед этим) «тьмою путь заступаше» (прикрывало воинов тьмою), а затем ночь «стонала грозою», «свистъ звѣринь вста», «збися дивъ» и «кличеть врѣху древа» — это все предзнаменования, которыми пренебрег Игорь. И все остальные доводы в пользу перестановки также субъективны, включая и ошибочно произведенный В. Н. Перетцем расчет выпавшей страницы, в результате чего якобы и произошла перестановка (ошибочность этого расчета была впоследствии признана самим В. Н. Перетцем). Что касается предположения, что сближение двух «тогда» («тогда Игорь възрѣ» и «тогда вѣступи Игорь») соответствует ритмической организации текста «Слова», то в таком случае необходимо было бы допустить и еще одну перестановку: «Тогда Игорь вѣступи» вместо: «Тогда вѣступи Игорь», что соответствовало бы словам «тогда Игорь възрѣ».

В «Слове» не требуется ни этой, ни других перестановок.}}. В битве на Каяле: «Нарѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла». После поражения: «Нѣ уже, княже, Игорю

утръпѣ солнцю свѣтъ». Затмение солнца напоминает читателю не единожды, не дважды, а четырежды в разные моменты похода. Зато в конце «Слова», где говорится о возвращении Игоря на Русскую землю, автор восклицает: «солнце свѣтитъ на небесѣ, — Игорь князь въ Руской земли».

Художественные скрепы не всегда сразу замечаемы. Укажу, например, на такую. Когда Игорь попал в плен, «высѣдѣ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево», тогда «уныша бо градомъ забралы, а веселие пониче». Этот образ унывающих городов («забрала» — городские стены, это места общественных собраний, где поют славу или плачут) и поникшего по всей стране веселия не забывается автором в дальнейшем, ибо, когда Игорь возвращается из плена, — «страны ради, гради весели». Опять-таки перед нами художественная переключка начала событий и их конца.

В «Слове» обнаруживаются скрепы очень частные, иногда крайне слабо обозначенные, но тем не менее вполне реальные и воздействующие на читателя «в малых дозах». Приведу примеры.

В начале произведения Всеволод Буй Тур, характеризуя своих воинов, говорит: «...луци у нихъ напряжени, тули отворени». Этому отвечают слова в плаче Ярославны, обращенные к солнцу: «...въ полѣ безводнѣ жаждею имѣ лучи съпряже, тугою имѣ тули затче». Почему «тули затче»? Потому, что раньше они были «отворени». Почему солнце «съпряже» луки, сделало их негодными? Потому, что раньше они были «напряжены». И тулы, и луки были готовы к битве, а теперь стали неспособны. Похвальба Всеволода и плач Ярославны — имеют переключку.

Все в «Слове» очень конкретно. Что значит, что солнце горем заткнуло колчаны русских воинов: «тугою имѣ тули затче»? Горе вошло в колчаны русских воинов потому, что они были пустые, — в них не стало больше стрел, все расстреляли. Если это так, то битва была безнадежно проиграна. Тули (колчаны) русских оказались пустыми, то есть без стрел. Но в битве было и еще одно обстоятельство, приведшее к решительному поражению, — это то, что полки некрещеных степных народов, союзников русских, дрогнули и побежали. Вот почему, рассказывая о своем сне, предвещавшем ему поражение войск Игоря, Святослав Киевский говорит: «сыпахуть ми тѣщими (пустыми от стрел) тули (колчанами) поганыхъ тльковинѣ (побежавших в битве союзников русских — торков) великый женчюгъ на доно и нѣгують мя».

Получается своеобразная цепь соответствий и противопоставлений. Если «тули», отворенные в начале похода, «заткнуты» горем в результате поражения, то в сне Святослава снова появляются эти тули: они пусты от стрел и из них сыплют на доно Святослава символ слез — жемчуг «поганые тльковины», то есть языческие союзники, бегство которых предредило печальный исход битвы и привело к

пленению Игоря, отдалившегося от своего войска, чтобы поворотить толковин назад.

Художественная полнота образов «Слова» поддерживается их соответствием реальности. Несмотря на то что перед нами отнюдь не реалистическое искусство, связь с реальностью во многих случаях очевидна и обуславливает собой художественные образы.

Так, например, иссохшие в безводном поле на солнце луки и пустые от стрел колчаны, заткнутые «тугою», — это, конечно, определенные символы, но одновременно они объясняются характером сражения. Согласно рассказу Лаврентьевской летописи, русские воины были истощены безводием в результате того, что половцы не подпускали их к воде, действуя против них массированной стрельбою, стрелами, запас которых у окруженных половцами русских был, конечно, ограничен: «И сняшася с ними стрельци, и бишася 3 дни стрелци, а копы ся не снимали, а дружины ожидающе, а к воде не дадуще им ити; и приспе к ним (к половцам. — *Д. Л.*) дружина вся, многое множество. Наши же, видевшие их, ужасошася и величанья своего отпадоша... изнемогли бо ся бяху безводием, и кони, и сами, в зной, и тузе, и поступиша мало к воде, по 3 дни бо не пустили бяху их к воде...» Вот почему не только воины, но и луки их были иссушены жаждою, пересохли на жаре. И вот почему Ярославна обращается с упреком к солнцу.

Возвращаясь к характеристике Всеволодом его воинов, мы замечаем, что его слова оказываются бахвальством и в другом отношении. В числе воинских добродетелей своих курян Всеволод называет и такое: «...пути имь вѣдоми, яругы имь знаеми...» Но яругы, как в дальнейшем оказывается, не только «знаемы», но и полны тревожной неизвестности: «...вълци грозу вѣсрожать по яругамъ». Это снова ответ на бахвальство Всеволода, хотя он и проявляет себя как мужественный воин. В конце концов не только Всеволод, но и Игорь переоценивает свои возможности, выступая в поход, «не сдержав юности».

Характеристика Всеволодом курян переходит на всех воинов Игоревой рати. По словам Всеволода, куряне «сами скачють, акы сѣрыи вълци въ полѣ, ищучи себѣ чти, а князю' славы». В походе все воины Игоревой рати перегораживают «поля чрълеными щиты», «ищучи себѣ чти, а князю славы». И дальше эта характеристика русских воинов противопоставляется характеристике половцев в смежной части: если русичи перегородили поля черлеными щитами, то «дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрии русици преградиша чрълеными щиты».

Один из наиболее частых приемов объединения текста «Слова» в единую ткань — это повторения. Повторяемость встречается в «Слове» в различных видах. Каждый из этих видов имеет, помимо общего эстетического назначения повторяемости, еще и частные цели.

Один из наиболее частых видов повторений в «Слове» — это перечисления: «съ черниговскими былями, съ могуты, и съ татраны, и съ шельбиры, и съ топчаки, и съ ревугы, и съ ольберы».

Перечисления встречаются как способ усиления, как способ гиперболизации. Так, например, перечисление народов, поющих славу Святославу, служит показу широты распространения этой славы: «Ту нѣмци и венецици, ту греци и морава поють славу Святъславлю»*{{Указательное местоимение «ту» встречается и в других перечислениях в «Слове»: «ту ся копиемъ приламати, ту ся саблямъ потручяти». Прямая цель этого перечисления — подчеркнуть ожесточенность наступающей битвы.}}.

После первой победы Игорю подносят трофеи — черлен стяг, белу хорюговъ, черлену чолку и сребрено стружие. В связи с тем, что все это может быть частями одного предмета, у меня возникла мысль, не значит ли это, что Игорю подносится какой-то один пышный знак — символ власти, на стяге-древке которого могли быть и стружие, и чолка? Однако мне не удалось найти в древней литературе ни одного случая такого «описательного разделения» упоминаемого в произведении предмета. О каждом предмете говорится в древнерусских литературных произведениях как о некоей цельности — будь ли то бор, дом, церковь, человек или что-то другое. Только при описании построения храма или специально его драгоценных материалов, из которого он составлен, и предметов искусства, его наполняющих, можно было перечислять их отдельно. Подносимый же предмет мог быть изображен с соответствующими эпитетами, если они необходимы в рассказе только как объекты действия (в приведенном выше примере из «Слова» — как поднесение трофеев). Перечисление различных трофейных предметов встречается и в другом месте «Слова»: «...орьтъмами, и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ». Это перечисление также показывает богатство трофеев.

Повторение тех или иных слов и выражений подчеркивает длительность действия: «бишася день, бишася другый; третьяго дни къ полуднию падоша стяги Игоревы». Аналогичным образом автор «Слова» пользуется и словом «уже»: «уже снесся хула на хвалу; уже тресну нужда на волю; уже врѣжеся дивъ на землю».

Повторяемость этих «уже» связана еще с одной особенностью в «Слове» — наличием в нем рефренов. Рефрен не только важен для атмосферы оплакивания происходящего, но и как «стук судьбы», явление частное в музыке и придающее «Слову» своеобразную музыкальную организованность. Собственно «чистых» рефрена в «Слове» два: «О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!» и «А Игорева храбраго плѣку не крѣсити!» Мне уже приходилось писать по поводу последнего рефрена, что выражение «не крѣсити» несколько раз употребляется и в летописи как формула отказа от родовой мести.

Рефрены в «Слове» носят характер некоторого примирения с судьбой, констатации безвозвратности совершившегося или носят церемониальный характер.

Дважды в «Слове» говорится о дружине: «ишучи себѣ чти, а князю славѣ». Это церемониальная фраза. Различие между честью и славой в том, что «слава», кроме чести, дает еще и известность — известность на Руси и за ее пределами. Славы может достигнуть только князь, чье имя становится известным и способно даже вызывать страх, как вызывали в других произведениях страх имя Владимира Мономаха или Александра Невского. Дружина не может стать далеко известной по имени, поэтому на ее долю приходится только честь, которую могут получать и князья *{{Иного мнения (более строгого разграничения и противопоставления чести и славы) придерживается Ю. М. Лотман. См.: Лотман Ю. М. Об оппозиции честь — слава в светских текстах Киевского периода. // Учен. записки Тартуск. ун-та. Вып. 284, 1971. С. 464—466.}}. Поэтому рефрен — это своего рода церемониальное объяснение храброго поведения дружины.

Но, помимо явных рефренов, в «Слове» есть как бы и скрытые рефрены, заключающиеся в повторении образов, а иногда и отдельных слов: «Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля; были плѣци Ольговы, Ольга Святѣславличя». Повторения, сопряженные с разъяснениями, создают ощущение неторопливости рассказа, подчеркивают длительность происходящего. Как изобразительный способ длительности времени ожидания Игорем бегства может быть понято и следующее перечисление изменений в состоянии Игоря: «Погасоша вечеру зори. Игорь спить, Игорь бдить, Игорь мыслию поля мѣрить отъ великаго Дону до малаго Донца». Повторение «Игорь» (трижды) создает то же впечатление сосредоточенности действия в Игоре, длительных переходов времени, сопряженного с ожиданием.

В качестве одного из видов повторений могут рассматриваться и идущие подряд одинаковые синтаксические конструкции — особенно короткие: «земля тутнетъ, рѣкы мутно текутъ, пороси поля прикрывають»; «вѣстала обида въ силахъ Дажьбожа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, вѣсплескала лебедиными крылы на синѣмъ море...»; «стрежаше е гоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ, чръняды на ветрѣхъ»; «летять стрѣлы каленыя, гримлють сабли о шеломы, трещать копиа харалужныя». Святослав «своими сильными плѣкы и харалужными мечи» «притопта хлѣми и яругы, взмути рѣкы и озеры, иссуши потоки и болота».

Постоянные эпитеты также являются элементом «поэтики повторения». Так, например, кони в «Слове» имеют эпитет «борзый», чем подчеркивается главное достоинство боевого коня — его быстрота. «...А всядемъ, братие, на свои бръзья комони», — говорит Игорь перед походом. К своему брату Всеволоду Игорь обращается: «Сѣдлай, брате, свои бръзьи комони». Когда Игорь бежит из плена,

снова говорится о борзых конях: «А Игорь князь... ввръжесе на бръзь комонь», Игорь с Овлуром загнали («претръгоста») «своя бръзая комоня». Этот эпитет коня постоянен и в других древнерусских произведениях: в русском переводе «Хроники Георгия Амартола», в Ипатьевской летописи, в «Девгениевом Деянии», «Хронике» Малалы, «Великих четых минеях» и пр. *{{См.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Вып. 1. М.; Л., 1965. С. 60—61.}}

Эпитет «злат» по отношению к княжескому стремени встречается в «Слове» трижды: «въступи Игорь князь въ златъ стремянь», «ступаеть (Олег Святославич) въ златъ стремянь», «Вступита, господина, въ злата стремянь...»

Трижды автор «Слова» называет Игоря Святославича «буим», и каждый раз в связи с упоминанием его ран: «Вступита, господина (Рюрик и Давыд), въ злата стремянь за обиду сего времени, за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича»; «Стрѣляй, господине (Ярослав Осмомысл), Кончака, поганого кощея, за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича»; «Загородите (Ингварь и Всеволод и все трое Мстиславичей) полю ворота своими острыми стрѣлами за Землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича». Трижды повторяется одно и то же выражение. Не означает ли связь ран и буести, что раны Игоря, одна из которых, в левую руку, была получена им при попытке остановить бегство ковуев, — свидетельство его особой храбрости?

Примечательно то, что «постоянные» эпитеты в «Слове» употребляются вовсе не постоянно, а только в тех случаях, когда они осмыслены. «Борзый» конь только тогда «борзь», когда быстрота его необходима — в выступлении в поход или в бегстве. Боян — «вещий» тогда, когда необходимо подчеркнуть его мудрость, прозорливость, умелость: «Боянь бо въщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслию по древу...»; «Тому (Всеславу) въщей Боянь и прѣвое припѣвку, смысленый, рече: „Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути“», «чи ли въспѣти было, въщей Бояне, Велесовъ внуче...» (далее пример того, как бы воспел Боян).

Как явление повторяемости можно рассматривать и отдельные случаи частого употребления отдельных слов.

«Слово» постоянно сопрягает и ассоциативно связывает различные явления. Это поэтический прием как бы игры. Связать разные явления помогает постпозитивный союз «бо» со значением «потому что», «так как», и то же слово как усилительно-выделительная частица со сходным значением — «же», «ведь». Ср. «Уже, княже, туга умь полонила, — се бо два сокола слѣтѣста съ отня стола злата», «нъ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте». В последнем случае создается впечатление, что «нечестность одоления» Игорем и Всеволодом происходит оттого, что они «нечестно бо кровь поганую» пролили, то есть Игорь и Всеволод осуждаются за их первую победу над половцами.

Не случайно, думается, в «Слове» слово «бо» употреблено 25 раз*{{См.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Вып. 1. М.; Л., 1965. С. 51—54.}}— это один из основных приемов слияния (скрепления) различных смысловых блоков в единое целое. Повторения есть и в диалогах, когда прославляемый отвечает прославляющему в тех же выражениях. Ср. диалог Донца с Игорем: «Донецъ рече: «Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли веселиа!» Игорь рече: „О Донче! Не мало ти величия...”»

Можно отметить и следующую особенность «Слова»: если в современной художественной прозе «глаголы говорения» чрезвычайно разнообразны и, в сущности, любые глаголы человеческих действий могут быть обращены по своему значению в «глаголы говорения» (например, со словами прямой речи можно не только «обратиться», но также «обернуться», «прервать», «засмеяться», «улыбнуться» и т. д.), то в «Слове» и в Древней Руси даже ритуал плача, который во всех случаях требовал слов или пения, сопровождается обозначением «а ркучи» или «аркучи» (какая из этих форм правильнее, не установлено): «Жены руския въсплакашась, аркучи» (далее идут слова плача); «Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи» (далее слова плача). Последняя форма введения слов повторена в «Слове» трижды.

Наконец, следует упомянуть и о ситуационных повторениях. Эти ситуационные повторения вызваны, с одной стороны, тем, что только некоторые явления жизни считались эстетически ценными (война, охота, земледелие и пр.), а с другой — древнерусским ритуалом, которым сопровождалось то или иное событие.

Обращает на себя внимание в «Слове» и значение «берега» или «брега» как места ритуальных действий, оплакиваний, ритуальных пений. Ср.: «темнѣ березѣ плачется мати Ростиславля по уноши князи Ростиславѣ»; «се бо готьскыя красныя дѣвы въспѣша на брезѣ синему морю»; «Немизѣ кровави брезѣ не бологомь бяхуть посѣяни, посѣяни костьми рускихъ сыновъ». Возможно, что и место разлуки Игоря со Всеволодом, происходящей «на брезѣ быстрой Каялы», тоже имеет ритуальное значение, в связи с чем повышается уровень возможности признать название реки Каялы символическим, как реки «каяния», «плача», горести *{{См. именно такое толкование Каялы в работе: Дмитриев Л. А. Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве». // ТОДРЛ. Т. IX, 1953. С. 36.}}.

Простое упоминание берега без связи с определенными значительными событиями и не как места поминаний и ритуалов имеется в рассказе о бегстве Игоря: «О Донче! не мало ти величия, делѣявшу князя на влънахъ, ставшшу ему зелѣну траву на своихъ сребреныхъ брезѣхъ». Возможно, что берег подразумевается в конце «Слова», где говорится о пении дев славы Игорю: «Дѣвици поють на Дунай — вьются голоси чрезь море до Киева».

Знаменательно, что в летописи мне не встретилось употребление «берега» как места какого-то ритуала, очевидно, языческого и потому именно встречающегося в полужыческом «Слове о полку Игореве».

В самом построении «Слова», в его композиции есть признаки повторений. Так, например, «Слово» постоянно переходит от темы к теме, от настоящего к прошлому, от общегосударственного к личному. Ритм этих переходов создает как бы задержки в повествовании. Автор как бы не может рассказать о поражении Игоря. Он переходит к прошлому — к событиям, близким по характеру, призванным объяснить печальное настоящее. Обращаясь к отдельным живущим князьям, автор «Слова» делает это по определенной схеме, напоминая им о прошлом и об их возможностях. Эти обращения кажутся от этого тоже как бы введенными в определенный ритм повторений. Ярославна молит природу (ветер, Днепр, солнце) помочь Игорю, и в ответ Игорь возвращается на Русь. Ему помогают реки. Реки стерегут его «чрънядьми на ветрѣхъ». «Солнце свѣтитя на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли». Возвращение Игоря — как бы ответ на мольбу Ярославны, на ее обращение к ветру, Днепру, к солнцу. Этот ответ не прямой — как бы завуалированный. Аналогичным образом повторы в «Слове» не всегда ясно различимы. Многие только ощутимы, даны в намеках. Тем сильнее их поэтическое воздействие.

Учитывать повторяемость образов и выражений в «Слове» необходимо постоянно, особенно когда дело идет о внесении в текст «Слова» поправок. Из всех предложенных исправлений следующего места «Слова» (цитирую по первому изданию) : «...а самъ подѣ чрълеными щиты на кровавѣ травѣ притрепанѣ Литовскими мечи. И схоти ю на кровать, и рекъ: дружину твою, княже, птицѣ крилы приодѣ, а звѣри кровь полизаша», как кажется, наиболее вероятно следующее исправление: «а самъ (Изяслав Василькович) подѣ чрълеными щиты на кровавѣ травѣ притрепанѣ литовскими мечи и с хотию на кров, а тѣи рекъ: „Дружину твою, княже, птицѣ крилы приодѣ, а звѣри кровь полизаша"». «Хоть» — название любимого княжеского певца встречается еще раз ниже, где говорится о Бояне (а возможно, не только о Бояне, но и другом певце — предполагаемом Ходыне). Боян назван там «хотем» князя Олега: «Рекъ Боянѣ и Ходына, Святъславля пѣснотворца стараго времени Ярославля, Ольгова коганя хоти: „Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы — Руской земли безъ Игоря"». Тут снова песнотворец — «хоть» выступает в роли мудреца, произносящего свой суд над свершившимся. Еще одно повторение в этом месте «Слова» — это смерть на траве, на кровавой, на крови, смерть от ран — плавание в крови. Предлагаемое исправление выдержано в художественной системе «Слова»: Изяслав Василькович погибает, притрепанный мечами на кровавой траве, вместе со своим певцом, и тот произносит умирающему князю свой приговор — в

типичной для певцов афористической форме. Исправление заключает в себе элементы типичных для «Слова» повторений.

Обратимся к композиции «Слова». Сон Святослава — центральный эпизод «Слова» и тем существеннее, что он подготовлен уже заранее — первой, недоброй и «нечестной» победой Игоревой рати. В самом деле, победа имеет тревожный характер, и в тексте «Слова» она как бы обрамлена беспокойной ночью и сном войска, который потом как бы отражается и в сне Святослава.

Перед битвой «Дльгоночь мръкнетъ. Заря свѣтъ запала». А после: «Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло!» И дальше идут тяжелые предчувствия поражения: «Не было оно (гнездо.— *Д. Л.*) обиде порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръный воронъ, поганый половчине!» Наступает и само поражение, приводятся его исторические аналогии. После чего следует: «А Святъславъ мутенъ сонъ видѣ въ Киевѣ на горахъ», весь состоящий из символов смерти и горя.

Таким образом, ночные предчувствия поражения предшествуют вещему сну Святослава, говорящему об этом поражении.

Это замечательная, очень тонкая поэтическая переключка в «Слове».

Сон Святослава вещий и весь пронизан тревогой за судьбу Игоря, оказавшегося в плену у моря. Мысли Святослава полны думой о смерти: уже снят кнес с терема Святослава, и «бусови врани» собираются нести его к морю, где в самом деле или только символически (море символ враждебности и неизвестности; см. символические значения «моря» в Библии) находится Игорь. В связи с этим, как кажется, текст «Слова» — «...бусови врани възгряху у Плѣсньска... и несошася къ синему морю» следует читать: «...бусови врани възгряху у Плѣсньска... и несошася къ синему морю». В первом издании «Слова» стоит «несошася», но «ся» и «мя» легко могли быть спутаны, ибо местоимение это («ся» или «мя») могло писаться под титлом.

Носился или не носился Всеслав Полоцкий к Тмуторокани (сведений об этом нет в летописях), — это, в конце концов, неважно. Автор не рассказывает подлинную историю Всеслава. Он дает ее художественное осмысление. Главное для автора «Слова» в том, что Игорь идет походом («летит» — Игоревое хороброе гнездо «далече залетело») к Тмуторокани, поставив ее дальнею целью своего похода, а в этом самонадеянном желании он уподобляется Всеславу, оборотнем носившемуся по Руси. При этом Всеслав несся к Тмуторокани именно ночью, до пения петухов, до восхода солнца. И в изображении первой победы Игоря, когда его мечты о Тмуторокани были, казалось бы, особенно реальны, тоже выступает бессонная ночь Игоря. Не случайно изображается ночное томление Игорева войска и оно ассоциируется с ночными передвижениями Всеслава.

Не случайно и Олег Гориславич «ступаетъ въ златъ стремя въ градъ Тьмутороканъ» и звон этот достигал до Ярослава в Киеве — он слышал его пророчески, а Владимир Всеволодович закладывал от него уши в Чернигове именно утром, то есть как бы просыпаясь от ночных тревог княжеских усобиц.

Первая, удачная для Игоря, битва обрамлена двумя тревожными ночами — ночью перед битвой и ночью после битвы. Вторая ночь особенно полна дурными предчувствиями, и они служат переходом к трагическим предзнаменованиям сна Святослава. Переходом к сну Святослава служит не только поражение Игоря со всеми ее горестными последствиями для Русской земли, но и воспоминания о том, как Святослав перед тем «успилъ» (усыпил) разбуженную теперь Игорем и Всеволодом «котору».

Сон Святослава заканчивается тем, что его несут «къ синему морю» — опять туда, к морю, достичь которого легкомысленно стремился Игорь.

Ночь и море, как и окружающее Русь поле неизвестное, — это все горькая неизвестность, несущая для Руси все несчастья.

Тринадцать раз упоминается море в «Слове». Море — это, как и поле неизвестное, страна неизвестная, стихия неизвестности, окружающая Русь. В неизвестность идет Игоревое войско; из неизвестности наступают на Игоревое войско половцы; оттуда идут черные тучи; там поют готские девы, лелея месть за Шарукана; в неизвестности находится в плену Игорь; из неизвестности встает и угрожает Руси дева Обида; к неизвестности, к морю, шлет свои слезы Ярославна; из неизвестности указывает бог путь Игорю на Русскую землю; преодолевая неизвестность, вьются до Киева голоса дев, поющих на Дунае. Главное символическое значение моря — неизвестность, чреватая несчастьями.

Русская земля предстает перед читателями как остров среди окружающей ее неизвестности, как нечто известное среди неизвестного, как организованное начало среди хаотической неизвестности — «поля неизвестного» — и в такой же мере неизвестного моря, откуда идут на Русь враги и тучи, дует враждебный ветер, неся на своих «нетрудных» крыльцах вражеские стрелы, на берегу которого заточен Игорь в плену и плещет лебедиными крылами Обида, через которое вьются голоса девиц с Дуная до Киева и т. д. Степь и море несут в себе начала хаоса и неизвестности.

Призыв «Слова» к единению — это не только военная мобилизация князей против степи, но в нем заключен еще и второй план — призыва к известности против неизвестности, мы бы сказали сейчас — культуры против антикультуры. Именно поэтому автор «Слова» мобилизует историческую память и политическую географию Руси, князей живущих и умерших, города и реки далекие и близкие, присутствующих и отсутствующих. Вот почему форма напоминаний, воскрешения прошлого — это форма, наиболее близкая к задачам произведения: выводить из неизвестности, говорить об известном, обращаться к

памяти, выводить из забывчивости, напоминать князьям об их долге, поражениях и победах, силе и слабости.

Предчувствия — это тоже связка, скрепа. Эти предчувствия, как и полагается им, выражены очень неявно. Дважды повторенное восклицание «О руская земле, уже за шеломянемъ еси!» — это, конечно, предчувствие. Прямое предчувствие — солнечное затмение еще более осязаемое предчувствие — размышление автора перед битвой: «Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо, далече залетѣло! Не было оно обидѣ порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръный воронъ, поганый половчине!» Еще более определенное предчувствие в словах автора: «Быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону великаго! Ту ся копиемъ приламати, ту ся саблямъ потручяти о шеломы половецкыя». Хотя ни прямо, ни косвенно о поражении здесь не говорится, но читатель понимает: так не говорят о будущей победе.

Когда о поражении уже сказано и приведены исторические аналогии, автор связывает настоящее с прошлым следующим восклицанием: «То было въ ты рати и въ ты плѣкы, а сицей рати не слышано!»

«Предчувствия» исторических событий играют роль своеобразных «ситуационных антиповторов» — перевернутых ситуационных повторений. Если в «Слове» события настоящего имеют как бы прототипы в прошлом, то прототипы будущих событий — это их предчувствия в настоящем. Это как бы тени, отбрасываемые событиями будущего в настоящем... Следует указать на большую роль, которую играют в «Слове» предчувствия — прямо или косвенно выраженные. Прямо выражены предчувствия событий в таких фразах, как: «быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону великаго» (замечательно, кстати, это повторение слова «великий»: «грому великому» и «Дону великаго»).

Приметы неоднократно используются в «Слове» в художественных целях. Они создают напряженность ожидания. Мутное течение реки — очевидное предчувствие несчастья. «Земля тутнетъ, рѣкы мутно текутъ, пороси поля прикрывають, стязи глаголютъ: половци идутъ отъ Дона, и отъ моря, и отъ всѣхъ странъ рускыя плѣкы оступиша». Перед битвой реки мутно текутъ, и это не только потому, что они замутнены переходящими вброд вражескими конями или отдаленным ливнем, но потому, что представляют образ надвигающегося несчастья. Прямой угрозой полно мутное течение рек: «Сула не течеть сребренными струями къ граду Переяславлю, и Двина болотомъ течеть онымъ грознымъ полочаномъ под кликомъ поганыхъ».

Благодаря приметам события воспринимаются в «Слове» как сбывшиеся предчувствия, как нечто предвиденное и предсказанное, как нечто значительное. Эта значительность исторических событий выражена через разнообразные ряды повторов, которые создают впечатление какой-то предопределенности

происходящего. Разнообразные повторы в «Слове о полку Игореве» образуют различные микроритмы, связывающие в единое целое все многообразие его тем. Повторы вторгаются в смысл произведения. События похода Игоря удивительно умело вплетены в ход всей истории Руси именно благодаря этим связующим нитям малых ритмов, повторений и, конечно, предчувствий.

В «Слове» очень часто повторяется наречие «уже»: «уже бо бѣды его пасеть птицѣ по дубию»; «уже дьскы безъ кнѣса»; «О Руская земле! уже за шеломянемъ еси» (дважды); «уже снесеса...»; «уже, княже, туга умь полонила»; «нѣ уже, княже Игорю»; «уже бо Сула», «уже понизите стязи свои» и т. п. Случайно ли это слово? Мне кажется, что в этом «уже» указывается на то, что событие предвиделось ранее, как бы созрело для своего осуществления. Произошло то, чего следовало ожидать. Все действие «Слова» втянуто в течение поэтической судьбы, поэтического предвидения, и тем создается особое настроение — «исторической лирики», русская история воспринимается лирически. Каждое из этих «уже» связано с какими-то печальными событиями, возникает ощущение какой-то обреченности, неизбежности и значительности совершающегося.

Мы уже писали, что в «Слове» преобладают описания действий над описаниями неподвижных состояний. Добавим к этому, что если в «Слове» попадаются описания состояний, то как результатов действий. Святослав Киевский видит во сне свой «терем без кнеса». Что это: особый терем, построенный без кнеса, чудесным образом отсутствующий кнес в нерушимом тереме или терем поврежден? Думаю, что перед нами последнее. Свидетельством тому служит это «уже»; «Уже дьскы безъ кнѣса». Раньше он не был без кнеса. И это, согласно «Слову о князех» того же времени, служит знаком близящейся смерти: «единою рассѣдся верхъ теремцю», и через этот расседшийся верх в терем влетает голубь за душою. Эта параллель к «Слову» обычно не указывалась исследователями, а привлекался фольклорный и этнографический материал. Однако показания «Слова о князех» особенно важны тем, что это произведение того же времени имеет и другие сходства со «Словом о полку Игореве» и подчинено той же идее единения русских князей перед лицом внешней опасности. Речь идет о смерти черниговского князя Давида Святославича, не ссорившегося с другими князьями, а потому удостоенного праведной смерти. Вот этот рассказ о смерти Давида Черниговского: «Въ велицѣ тишинѣ бысть княжение его. Егда же изволи богъ пояти душу его отъ тѣла и болѣвшу ему недолго, позна епископъ Фектистъ, яко уже князь преставитися хоцетъ, повѣлѣ пѣти канунъ крѣсту, единою рассѣдся верхъ теремцю, и вси ужасошася. И влетѣ голубъ бѣлѣ, и сѣде ему на грудехъ. И князь душу испусти, голубъ же невидимъ бысть»*{{Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 340.}}.

Итак, повторения в «Слове» (и в том числе предчувствия — своеобразные антиповторы, перевернутые повторения) имеют не только ритмическое значение.

В «Слове» они играют и большую роль для создания особого настроения исторической значительности, неслучайности происходящего. Это в какой-то мере связывает прошлое, настоящее и будущее. В самом деле, когда по несколько раз повторяется с одинаковыми промежутками то или иное местоимение, этим указывается, что явления эти все соединены между собой, имеют роковой характер, предопределены.

Автор «Слова», говоря о событиях русской истории, неизменно ощущает их как роковые. Дважды он прямо говорит о «суде божьем».

И это не просто покорность судьбе, року, вершащему человеческую историю. Через все «Слово» проходит идея борьбы людей с обрушивающимися на них несчастьями. Войско Игоря терпит поражение, но в конце концов он бежит из плена, появляется в Киеве, и люди ему рады.

Забегание вперед путем предчувствий в «Слове» — явление чисто художественное. Оно не может быть связано с сознательно выраженным мировоззрением. Если гибель Анны Карениной «предсказана» в сне, который она видит, то из этого одного никак нельзя вывести заключения, что Л. Толстой «верит в сны». Читатель, особенно читатель лирических произведений, должен получать в чтении ощущение, что будущее предопределено, настоящее — это свершение каких-то предшествующих ему событий и законов, а прошлое непосредственно связано с настоящим. Связать все три времени: прошлое, настоящее и будущее в единый поток — одна из художественных задач лирики «Слова».

У автора же отношение к предчувствиям почти такое же, как и к древнерусскому язычеству: язычество переведено у него в эстетический план. В эстетическом ракурсе предстоит перед ним и его «лирика предчувствий».

Подобно тому как язычество перешло в «Слове» в аспект художественный, предчувствие поражения, тех или иных событий в «Слове» также выступает не как явление мистического мировосприятия, а как чисто художественное явление. Предчувствие в «Слове» соседствует с ощущением чего-то сбывшегося, с сознанием неизбежности случившегося, предопределенности происшедшего.

Роковой характер событий подчеркивает и вещий сон Святослава.

Все «Слово» состоит либо из предчувствий, либо из осуществления этих предчувствий. Это создает в «Слове» поэтическое настроение, сознание значительности происходящего и взаимосвязанности как всех событий русской истории, так и отдельных моментов рассказа.

Своеобразным художественным центром «Слова» является сон Святослава, который пытаются разгадать его бояре и который говорит о поражении Игоря. Непосредственным результатом его является призыв Святослава к русским князьям выступить в поход — его «золотое слово». Сон, особенно сон вещий, — это одна из форм «предчувствия» — связи настоящего и будущего.

И вот тут характерно, что сама битва Игоря, особенно ее первая часть, дана в «Слове» как бы в обрамлении сна, дремы, ночного томления и предчувствия.

Если автор «Слова» употребляет образ засыпания, перехода ко сну для того, чтобы выразить значения прекращения чего-либо, то тут же рядом возникновение однородного явления передается словом, обозначающим переход от сна к бодрствованию: «Щекоть славий усне, говоръ галичь убуди».

Обратите внимание на образы одной и той же области в следующих пассажах «Слова»: «Тогда, при Олзѣ Гориславличи, стыяшется и растяшеть усобицами...» (сперва посеянное потом растет); «рѣтко ратаевѣ кикахуть, но часто врани гряяхуть» (покликиванию пахарей противопоставляется карканье воронья на пустой ниве).

Образы битвы — пира, битвы — земледельческих работ не просто однозначно названы, а развиты в целые картины с двойным значением, значением противопоставления: битва противопоставляется радости и труду. Этим как бы выражается отрицательное отношение автора «Слова» к войне вообще.

В описании поражения Игоря, а затем усобиц Олега Гориславича преобладают звуковые образы (ср.: «кикахуть», «гряяхуть», «говоряхуть» и пр.). И это поддерживает следующее восклицание автора: «То было въ ты рати и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано!» Возвращаясь к поражению Игоря, автор снова прибегает к звуковым впечатлениям: «тримлють», «трещать» и снова восклицает: «Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями?»

Стремление к полноте образа необходимо учитывать при различных толкованиях текста «Слова» и его переводах. Так, например, Ярославна «зегзицею незнаема рано кычеть». Помимо оправданного разными говорами перевода «зегзица» как «кукушка», может быть выдвинут и следующий аргумент — Ярославна кукушкой «кычеть». Чайки и другие птицы, предлагавшиеся для перевода слова «зегзица», не «кычат». Только про кукушку можно было сказать, что она «кычеть». Но дело не только в этом. Необходимо подчеркнуть и другую очень значительную особенность сравнения Ярославны с кукушкой. Ярославна плачет тогда, когда Игорь и Владимир Игоревич, ее сын, находились в плену, в чужом «гнезде», и Кончак собирался женить Владимира на своей дочери. Ярославна ощущает себя кукушкой, выращивающей птенцов в чужом гнезде или для чужого гнезда. Если же «зегзица» — чайка, то почему самой Ярославне нужно было себя с нею сравнивать. Сравнение же с горестной кукушкой в устах Ярославны вполне оправдано. В этом назывании себя кукушкой есть и доля обычного для народных плачей самоунижения, демонстрации своего несчастного положения.

Некоторая доля самоунижения, изображения своего несчастного положения есть и в том эпитете, который прилагается к Ярославне: «зегзицею незнаема». Прилагательное «незнаемый» несколько раз встречается в «Слове» в значении «неизвестный», «чужой», «покинутый»: «земли незнаемѣ», «полѣ незнаемѣ»

(дважды). Мне представляется, что Ярославна хочет этим эпитетом отметить свое сиротство. Оказавшись без мужа и сына, она «незнаемой» кукушкой летит к неизвестному Дунаю и там кукует, плачет по мужу и его воинам. Это цельная образная система, очень характерная для народных плачей. То, что русские воины идут походом в землю неизвестную, сражаются в поле неизвестном — это тоже подчеркивает одиночество русского войска, для которого Русская земля осталась уже «за шеломянем».

Полнота метафоры требует и определенного понимания того, что такое «уши» в следующем пассаже «Слова»: «...той же звонъ слыша давный великий Ярославъ, а сынъ Всеволожъ, Владимиръ, по вся утра уши закладеше въ Черниговѣ». Предложение видеть в слове «уши» проушины ворот, которые якобы Владимир Мономах приказывал закладывать по утрам (почему, кстати утром, а не на ночь — вечером, когда обычно закрывались ворота?), явно не подходит, если иметь в виду стремление автора «Слова» к полноте художественного образа. Речь ведь идет о звоне, который слышал Ярослав. Ясно поэтому, что уши имеются в виду те, что слышат, а не те, в которые закладываются бревна для запора городских ворот (кстати, не упомянутых).

Есть в «Слове» темные места, но за ними все же угадывается какой-то определенный смысл. Место трудно или почти невозможно для точного перевода, но оно не мешает эстетическому восприятию произведения. Вот, например, известное место о Всеславе Полоцком, где говорится о его быстрых передвижениях: «скочи влъкомъ до Немиги съ Дудутокъ». Можно предположить, что последняя часть слова «Дудутокъ» — «токъ» — относится к следующей фразе, которую можно читать и так: «Токъ на Немизѣ стелють головами, молотятъ чепи харалужными, на тоцѣ животъ кладуть» и так далее. Однако нельзя сомневаться, что в рассматриваемой фразе указываются первый и последний пункты передвижения Всеслава волком — «скочи влъкомъ до Немиги съ ду...», ибо так обозначаются и другие быстрые передвижения: «скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ въ плъночи изъ Бълаграда», «изъ Кыева дорискаше до куръ Тмуроканя». Первый и конечный пункты быстрого передвижения указываются относительно Кобыяка; Святополк «поледеял» отца своего «съ тоя же Каллы... ко святѣй Софии къ Киеву»; даже «чръныя тучя съ моря идутъ», «дождь... съ Дону великаго», «вътри вьють съ моря стрѣлами» и т. д. Поэтому, не понимая до конца, с какого места Всеслав Полоцкий скочил к Немиге, мы все же догадываемся, что откуда-то издалека. Так же и в других «темных местах» «Слова»: мы переносимся через них по инерции, догадываясь, что они что-то значили не только по прямому логическому смыслу, но и в эстетической системе целого. И надо обладать

большим эстетическим чутьем, чтобы восстанавливать смысл темных мест «Слова» и их художественную динамику.

Это качество текста «Слова» (качество художественной полноты, развернутости образов) следует принимать во внимание при истолковании неясных мест, возможно имеющих иногда двойной смысл. Так, например, «мыслию» или «мысию» (белкою) растекался Боян по древу: «Боянъ бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашеться мыслию по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ под облакы». Учитывая, что дальше речь идет о волке и орле, естественно предположить, что в первом случае говорится о белке («мыслию» читается в первом издании). Однако далее снова идет речь о некоем древе и снова в связи с манерой Бояна, и там древо называется «мысленным», что как бы поддерживает понимание «мыслию». А может быть, это смешение допущено автором сознательно? В «Слове» имеются и другие переходы от одного образа к другому, вызванные тем или иным словом, частью образа, созвучием.

Два значения в «Слове» имеют и другие места. Всеслав Полоцкий «подперся о коней» и скакнул к городу Киеву. Он скакнул, ибо сидел на Подоле в порубе и к княжескому терему, находившемуся на горе, надо было действительно «скакнуть» на коне, тем более что Киев сравнивается с девицей, с невестой, в сказках же жених скачет на коне, срывает кольцо у царевны и получает жену и царство. Но, с другой стороны, Всеслав дал киевлянам коней для войска, которое должно было оборонить Киев от половцев, и тем завоевал их поддержку. Тот же двойной смысл, возможно, имеет и слово «клюка» — посох и хитрость одновременно. Выдача коней киевлянам была его хитростью, но и посох странника был у него, вероятно, тоже.

Метонимия — основной художественный троп в «Слове».

Удивительна в «Слове» полнота метонимий. По самому своему существу метонимия есть подстановка части вместо целого. Целое присутствует только как бы намеком, и тем не менее этот намек влечет за собой однородные образы.

Метонимия характерна преимущественно для военного языка. На метонимии построено большинство военных терминов и военных образов. Это типично и для военного языка нового времени *{{Метонимия и в новое время свойственна военной теме: переведаться с противником, «смело вденешь ногу в стремя». Почему метонимия свойственна военному языку всех времен — это решать психологам, но факт тот, что в «Слове» этот военный прием настолько широко представлен, что позволяет говорить о своеобразной «военной поэтике» этого произведения.}}, но в средние века метонимичность военного языка — почти правило. Вот пример «воинских метонимий»: «Хощу бо,— рече,— *копие приломити* (начать битву.— *Д. Л.*) конец поля половецкаго, с вами, русици, хощу

главу свою приложит (погибнуть в битве. — Д. Л.), а любо испити шеломомь Дону (с боем дойти до Дона. — Д. Л.)».

Метонимиями представляются следующие детали в описании битвы и похода: «комони ржутъ», «трубы трубятъ», «стоять стязи», «глаголють стязи», «рассушася стрѣлами по полю», «ту ся копиемь приламати, ту ся саблямь потручяти», «гремлеши о шеломы мечи харалужными», «поскепаны саблями калеными шеломы оварьскыя», «ступаетъ въ златъ стремянь», «гремлять сабли о шеломы, трещать копиа харалужныя», «ту ся брата разлучиста», «ту Игорь князь высѣдѣ из сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево», и многое другое.

Серия метонимий присутствует в речи Всеволода Буй Тура, когда он описывает военные доблести своих воинов-курян. Причем в этой серии все метонимии нанизываются на одну тему — ратного воспитания: «А мои ти куряне свѣдоми къмети: подъ трубами ПОВИТИ, подъ шеломы ВЪЗЛѢЛѢЯНИ, конецъ копия ВЪСКРѢМЛЕНИ». Оба ряда образов полны: и ряд воинского «воспитания», и ряд того, под чем они воспитаны (трубы, шлемы и копья: оружие рядового ратника; мечь отсутствует, так как это вооружение привилегированного ратника). Воспитанные так, они опытны: «пути имь вѣдоми, яругы имь знаеми».

Каждое из этих выражений значит нечто большее, чем дает ее прямой смысл. Или это подход врагов, или сбор войска, или готовность к выступлению в поход и т. д. Всегда два смысла — прямой узкий и более широкий, общий. При этом снова обращаю внимание на то, что метонимия главным образом свойственна военной теме. И если мы с этой точки зрения подойдем к «Слову» как к художественному целому, то и самый поход Игоря выступит как метонимия происходящего в Русской земле, ее положения.

Чрезвычайная военная активность при полной несогласованности (поход Игоря). Плен в «стране незнаемой», в неизвестности, разлучение братьев (Игоря и Всеволода на поле битвы). История проступает через поступки князей современников: через них видится и Олег Гориславич, и Всеволод Полоцкий. Через поля на горы вьется тропа Трояня. На горах в старину сидел Владимир «Старый», ходивший с ним в походы («нелзѣ бѣ его пригвоздити к горамъ киевскимъ»), а теперь на горах Святослав Великий видит сон, предрекающий ему гибель, смерть. А на других горах, вдали «высоко» сидит могучий Осмомысл. В пространстве Руси и звон колоколов, доносящийся из далекого Полоцка, и звон стремени из Тмуторокани, и разговор Всеволода и Игоря из разных городов, но звучание всех этих знаков общего положения тонет в непонимании.

Перед нами своеобразная «карта» Руси: горы, на которых княжат могущественные, но неподвижные великие князья («въ Киевѣ на горахъ», «высоко сѣдиши», «подперъ горы Угорскыи», «к горамъ Киевскимъ», «пробил еси каменные горы сквозѣ землю Половецкую»), а кругом поле, затем «поле

незнаемое», «земля незнаемая» и совсем вдали «море» — аллегория губельной неизвестности.

Судьба русского войска Игоря сопоставляется с судьбой всей Русской земли. Про Игореву рать говорится: «...половци идуць отъ Дона и отъ моря и *отъ всѣхъ странъ* рускыя плѣкы оступиша». Затем о всей Русской земле: «А погании *съ всѣхъ странъ* прихождаху съ побѣдами на Землю Рускую». То, что случилось с полками Игоря, далее обобщается как нечто случившееся со всей Русской землей.

Важную роль в «Слове», на всем его протяжении, играет «чужое слово». Благодаря «чужому слову», мысли и чувства автора объективируются, получают «художественную доказательность». «Чужое слово» — это прием, известный и другим произведениям XI—XIII вв.

Чтобы выразить мнение того или иного князя или целого народонаселения, летописец очень часто прибегает к прямой речи, к афоризмам, выраженным прямой речью. Новгородцы говорят: «Где София, ту и Новгород»; Святослав говорит: «да не посраим земле Руские, но ляжем костьми, мертвым бо срама не имам»; Вышата говорит дружине: «Аще жив буду, то с ними, аще погыну, то с дружиною» и т. д. *{{Все это было подробно показано мною в работах «Русский посольский обычай XI—XIII вв.» (1946) и «Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве» (1950).}} Но это же самое характерно и для «Слова о полку Игореве»: «...рекоста бо братъ брату: „се мое, а то мое же"»; «И начяша князи про малое «се великое» мльвити»; «нъ рекосте: „мужаимѣся сами. Преднюю славу сами похитимѣ, а заднюю си сами подѣлимѣ"» и т. д. Но, помимо таких кратких речений, текст «Слова» переполнен словами действующих лиц: Игоря, Святослава («золотое слово»), Ярославны, Всеволода, Дива и даже Кончака и Гзы... Говорят Донец и Дон. Дон «кличетъ и зоветъ князи на побѣду». Как речь воспринимаются поэтому граяние враней, текот дятлов, пение соловьев. Оно осмыслено: соловьи, например, «веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ». Все звуки в «Слове» осмыслены. «Кликну, стукну земля, вьшумѣ трава». Большинство действий и событий в «Слове» указывают на участие природных явлений в происходящем: «...чръныя тучя съ моря идуць, хотятъ прикрыта 4 солнца». Донец «делееет» Игоря, «стелет» ему зеленую траву. И т. д.

«Слово» — это грандиозный разговор между всеми и всем о судьбе Русской земли, толкование происходящего, участие в происходящем.

Художественные скрепы, которые делают «Слово» произведением единым во всех своих частях, отличаются большим разнообразием. К ним, в частности, относятся и те моменты в «Слове», которые обладают особой значительностью — иногда скрытой, иногда почти явной, связаны с концепцией «Слова».

Вот, например, диалог в «Слове» Кончака и Гзы: зачем он нужен? Смысл его довольно ясен: оправдать женитьбу сына Игоря Святославича Владимира на дочери Кончака. Заключительная речь Гзы выражает и точку зрения автора «Слова». Кончак полагает, что женитьба Владимира воспрепятствует Игорю бежать из плена. «Рече Кончак ко Гзѣ: „Аже соколъ къ гнѣзду летитъ, а вѣ (двойственное число — оба, мы. — *Д. Л.*) соколца опутаевѣ красною дѣвицею"». На это Гза отвечает: «Аще его опутаевѣ красною дѣвицею, ни нама будетъ сокольца, ни нама красны дѣвице, то почнутъ наю птици бити вѣ полѣ Половецкомѣ». На этом кончается диалог, это заключительные слова, с которыми соглашается автор и которые оправдывают заключительную славу Владимиру: «Слава Игорю Святъславличю, Буй Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу!» Возвращение Владимира с Кончаковой внушает надежду, что борьба со степью возобновится и начнут снова «птици бити вѣ полѣ Половецкомѣ».

Диалог Кончака и Гзы как бы оправдывает не совсем морально ясное бегство Игоря из плена. Он для того и вставлен, чтобы показать необходимость именно бегства. Но и перед этим о возвращении Игоря плачет Ярославна, а после возвращения Бонн и Ходына говорят свою заключительную припевку, опять-таки оправдывающую бегство Игоря: «„Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы", „Руской земли безъ Игоря"».

Тема бегства Игоря из плена имеет, таким образом, и свою подготовку, и свой моральный приговор.

Помимо описанных художественных скреп, в «Слове» есть еще и скрепы эмоциональные, и наиболее сильные из них — скрепы сочувствия. Автор «Слова» сочувствует не только основным своим героям — Игорю и Всеволоду (хотя и упрекает их), но и персонажам, служащим как бы «теньями» основных тем в «Слове»: Олегу Святославичу (Гориславичу), Всеславу Полоцкому, а также эпизодическим лицам — Изяславу Васильковичу, Рюрику и Давыду, Владимиру Глебовичу и т. д., а также, и в наисильнейшей степени, жителям городов и сел.

Есть одна особенность эмоций в «Слове», которая помогает распространять это сочувствие на всю Русскую землю; чувства автора и его персонажей относительно самостоятельны. Подобно тому, как мысль, ум могут взлетать под облака, носиться по поднебесью, так и чувства — тоска, печаль — приобретают самостоятельную материализацию: печаль «жирная», нужда может «треснуть» на волю, хула «снести» на хвалу, тоска «разлиться» и пр.

Чувства текут, растекаются по земле, охватывают деревья, траву, забрали городов — всю Русскую землю.

Природа сочувствует русским не только потому, что она живая, одухотворенная, но и потому еще, что само сочувствие автора способно в них переселиться. Автор как бы сливается с природой и общим настроением, господствующим в Русской

земле, в ее истории. Автор свивает «оба полы сего времени» — прошедшее и настоящее, так как история для него не нечто ушедшее и невозвратимое, а продолжающее существовать сейчас, в событиях настоящего, живущее во внуках их дедов.

В какой-то мере «скрепами» прошлого и настоящего служат и языческие представления автора «Слова». Конечно, автор не язычник. Но вместе с тем язычество для него и нечто большее, чем эстетические символы и аллегории. Это живое ощущение старины, национального начала в русской действительности. Русский народ и русское войско — это силы Даждьбога. И это, конечно, не условное название, а национально-эмоциональное ощущение своего народа. Христианство не успело еще в XII в. приобрести национальную окраску. Это была на Руси мировая религия — равная для многих народов, неравенство которых на Руси признавалось, — прежде всего греков, которые в основном стояли на самых верхах церковной организации.

Особое значение имеет описание чужого сочувствия: сочувствия персонажей друг другу — Игоря Всеволоду, Святослава Игорю (сочувствие при одновременных упреках) , Ярославны Игорю, матери сыну Ростиславу, русских жен, оплакивающих своих мужей-воинов, певца-любимца («хоти») Изяславу Васильковичу, природы русским. Сочувствие переполняет собою «Слово».

В своей прекрасной и очень верной статье «Древний урок человечности», посвященной «Слову» *{{Коммунист. 1985, № 10. С. 52—53.}}, С. С. Аверинцев обращает внимание на стихию человеческой жалости, пронизывающей «Слово» и особенно плач Ярославны.

Но вот что следовало бы добавить к острым наблюдениям С. С. Аверинцева: Ярославна оплакивает не только мужа, его плен, но и воинов русской рати, их гибель. Мало этого: она вспоминает помощь, которую оказывали и ветер, и Днепр русским в борьбе со степью, а солнце упрекает за то, что испортило оружие русских воинов: «О вѣтрѣ, вѣтрило! Чему мычеши хиновъскыя стрѣлки на своею нетрудною крилицю на моя лады вой?»

Обращаясь к Днепру, Ярославна говорит: «Ты пробилъ еси каменныя горы сквозѣ землю Половецкую. Ты лелѣялъ еси на себѣ Святослави насади до плѣку Кобякова».

А солнце Ярославна упрекает: «Всѣмъ тепло и красно еси: чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вой? Въ полѣ безводнѣ жаждею имѣ лучи съпряже, тугою имѣ тули затче?»

В плаче Ярославны выражена не только личная скорбь о муже, не только обращена мольба к природе вернуть ей мужа, но проявлена поразительная государственная забота, забота о всех русских воинах, сражавшихся с половцами, а заодно отражены и военные познания: значение Днепра в корабельном походе до стана Кобяка и беда с оружием, испорченным жаром солнца.

Это не просто жалость по муже — это стратегическая оценка положения.

С. С. Аверинцев совершенно прав, подчеркивая значение простых человеческих чувств в «Слове о полку Игореве», разнообразие в нем чувств любви: материнской, братской, супружеской. С. С. Аверинцев мог бы указать еще на поразительные проявления жалости в отношении князей, легкомыслием своим навлекших несчастья на Русскую землю. Даже в отношении князей прошлого, таких как Олег и Всеслав, у автора «Слова» нет безжалостного осуждения.

Однако вместе с тем автор «Слова» с поразительной государственной мудростью оценивает положение всей страны в целом и ищет корни нынешних несчастий в истории.

С поразительной мудростью и тактом в «Слове» соединено личное чувство автора с государственной оценкой положения, частности с большими историческими обобщениями, отдельные факты вплетены в общую картину положения Руси.

Художественный метод автора «Слова» гениально соответствует этому соединению строго личного с широко общественным. Для него нет противопоставления одного другому, как это часто бывает. Он видит всю Русскую землю в целом и вместе с тем слышит все звуки — птиц и зверей, видит движение облаков от моря и поникающую траву. Поражение для него всегда и личное несчастье, и несчастье всей страны. Оба начала гениально соединяются и поэтому особенно действен его призыв к единению и миру.

Если в «Слове» говорится о родственных связях князей современников, то это позволяет теснее объединять все происходящее как некое «событийное единство». Ряды «деды — внуки» крепят историческое единство и позволяют воспринимать всю русскую историю «от Владимира старого до Игоря нынешнего» как своеобразную историю одной семьи.

Единство «Слова» определяется и сочувствием, с которым автор рассказывает о горестной судьбе того или иного князя — будь то Игорь или Всеволод, Святослав Киевский и даже их общий дед Олег Святославич, которого автор «Слова» зовет Гориславичем не оттого только, что он принес много горя Русской земле (хотя и это не исключается), но главным образом сочувствуя его горестной судьбе. Ведь прозвище «Гориславич», «Горислава», «Гореславль» встречаются и в Новгородской первой летописи, в «Молении» Даниила Заточника именно потому, что носители этих прозвищ претерпели много горя *{{См.: Виноградова В. Л. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Вып. 1. М.; Л., 1965. С. 169.}}, а город Переяславль оказался связан с неблагоприятием для автора «Послания» Даниила Заточника.

Сочувствием в «Слове» пользуются не только Ольговичи, но и их противники — Мономашичи: это, во-первых, утонувший в Стугне юноша князь Ростислав, по которому плачет его мать на берегу, хотя в «Киево-Печерском патерике» ему дана совсем не лестная характеристика. Во-вторых, это сам Владимир Мономах. Даже

противник тех и других — Ольговичей и Мономашичей — родоначальник Всеславичей полоцкий князь Всеслав Полоцкий, который хоть и «людемъ судяше, княземъ грады рядяше», а все же принужден был волком рыскать по Русской земле, слушать в Киеве в заточении колокольный звон, доносившийся к нему из Софии в Полоцке, воспринимается с известной долей сочувствия.

Это удивительное сочувствие, уделяемое автором «Слова» самым разным персонажам, соучастие, смешанное иногда с осуждением, скрепляет «Слово» эмоционально.

Подобно тому, как мысль, носящаяся под облаками или растекающаяся по дереву, тоска и туга, «текущие» по Русской земле, радость и горе, распространяющиеся на города, становятся независимыми от человека объективными сущностями, так и то чувство, которое переполняет автора в отношении судьбы того или иного князя, становится фактом всей русской природы. Поэтому и «каяние» — это не проклятие того или иного князя, а плач о нем. Иноземцы «кают» князя Игоря, и это означает, что они скорбят о нем.

Не только «слово» Святослава Киевского, но и все «Слово о полку Игореве» — «со слезами смешено». И в том и в другом «туга ум полонила».

Автор «Слова» объективирует свое отношение к людям и событиям в чувстве жалости, которое становится самостоятельным, распространяется не только по всей Русской земле, но и пронизывает собой все произведение, сказывается в отношениях людей друг к другу и природы к человеку. Чувство жалости охватывает братьев (Игоря и Всеволода), мать (к сыну, к юноше Ростиславу), внуков и дедов, Святослава к Игорю. Сочувствие и жалость тянутся к городам и странам, охватывают деревья, травы, солнце и т. д.

«Слово» — это грандиозная по охватываемому его чувству поэма дружеских увещаний, скепсиса и печали о людях. Ее автор добр прежде всего. В нем нет чувства ненависти. Половцы «поганые», то есть язычники; они не вызывают в нем чувства презрения и ненависти — только страх и ужас внушают их победа и набеги. Кончак и Гза мирно и «лукаво» беседуют друг с другом по поводу бегства Игоря.

Полнота и развернутость художественных образов в «Слове о полку Игореве» — это одна из самых существенных «скреп» текста. При всех сюжетных перебросках текст «Слова» удивительно однороден — однороден художественно, однороден по настроению (переход от мрачного настроения в начале и середине к светлому в конце совершается постепенно и мотивированно), однороден, благодаря единой картине Русской земли, как бы увиденной из заоблачной высоты, однороден, благодаря своеобразной объективации человеческих чувств (тоски, печали, радости и их выражения в пении, которые простираются в природе, по всей Русской земле), однороден по своей единой идее — идее единства Руси (идея единства переходит из «географической сферы» в характер художественного

текста). Именно благодаря идее единства в «Слове» нет пристрастия ни к одной из ветвей княжеского рода Рюриковичей, господствует тема любви (братьев, супругов, родных и т.д.), заботы, жалости, печали о положении страны, единения с природой. «Слово о полку Игореве» все «работает» как единое целое, в котором одна часть строго сцеплена с другой и ни одна часть не может быть изъята произвольно, переменена или переставлена по тем или иным собственным соображениям исследователя.

1984

ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ О ДИАЛОГИЧЕСКОМ СТРОЕНИИ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Внимание мое давно обратило на себя своеобразное маятниковое движение темы в «Слове о полку Игореве». Вслед за упоминанием или рассказом об одном географическом пункте в действие вводится географический пункт на противоположном конце Руси; за общим размышлением — конкретный факт, и наоборот; вслед за событием — лирический вздох, вслед за современной автору «Слова» действительностью — обращение к истории, и т. д. Я всегда объяснял это широтой художественного восприятия и монументализмом формы «Слова», присущими его эпохе. И от этого я не отказываюсь и сейчас. Стиль, к которому принадлежит «Слово», — стиль исторического монументализма или монументального историзма (можно сказать и так и так). В XI—XIII вв. он сказывается и в летописях, и в поучениях, и в житиях святых, и в исторических повестях. Он имеет себе аналогии в живописи, в зодчестве, в политической мысли. Отголоски его сохранились в былинах на сюжеты, связанные с Киевом. Для этого стиля характерно «широкое видение», вовлечение в действие больших пространств, постоянный перенос действия из одного пункта страны в другой и т. д.

Однако вот что обращает на себя внимание именно в «Слове»: бинарность, как бы два удара, смысловых, фразовых, логических... Если бы переходы в «Слове» от одной темы к другой объяснялись ассоциативным характером художественного мышления автора только под воздействием господствующего монументализма и широты художественного видения, то почему только «два удара» или четное их число: как бы вопрос и ответ, как бы факт и обобщение, как бы обобщение и факт... Там, где мы видим большее скопление «ассоциаций», — число их четное, и мы можем их расположить снова по два. Только в самом конце «Слова о полку Игореве» два удара, как мы покажем, сливаются в один сильный.

В ряде случаев автор говорит о себе во множественном числе, как бы рассчитывая заранее на исполнение своего произведения несколькими исполнителями: «Не лѣполи ны бяшетъ, братие...», «Почнемъ же, братие...» Характерно, что множественное или двойственное число (оба числа в XII в. уже смешивались)

употребляется тогда, когда речь идет об исполнении. Когда же говорится о восприятии, тогда выступает певец от своего имени: «Что ми шумить, что ми звенить»; это субъективное восприятие одного исполнителя.

Правда, первое лицо множественного числа могло относиться и к одному исполнителю, объединяющему себя с аудиторией, тем более что автор называет себя также и в единственном числе — «внуком» Бояна (хотя «внук Бонна» может быть истолкован и иначе — в качестве одного из исполнителей). Но, с другой стороны, особый автор, изображенный в «Слове о полку Игореве», — сочинитель «Золотого слова» Святослав — говорит о себе в своем «слове» только в единственном числе. Предшественники же автора «Слова о полку Игореве» — Боян и Ходына (конъектура, свидетельствующая, что певцов — двое, предполагаю, верна) говорят о себе в двойственном числе («Святъславля пѣснотворца... Ольгова коганя хоти»).

Возникает вопрос: не рассчитано ли было «Слово о полку Игореве» на двух исполнителей, на «амебейное» исполнение?

В самом деле, «Слово» исполняется как бы двумя певцами. Второй развивает мысль первого, его факт, его образ, вводит иногда свое толкование или аналогию через союз «а» — присоединительный, начинательный, обособительный, разделительный, противительный: «а половци неготовами дорогами побѣгоша», «а не сорокы втроскоташа», «а храбрии русици преградиша чрълеными щиты», или союзом, или местоимением «то», наречием «тогда», наречием «тут» и пр. Но бывает, что второй певец подхватывает и развивает мысль первого безо всякого переходного слова. В некоторых местах «Слова» мы ясно видим, что второй певец продолжает свою, перед тем высказанную мысль, как бы перебивая первого певца, заставляя песнь вернуться к старой, уже высказанной мысли. Отсюда многочисленные повторения в «Слове», создающие его своеобразный ритм: ритм не только слов, но и ритм мыслей и образов.

В своем замечательном, к сожалению обратившем на себя мало внимания литературоведов, музыковедческом труде «Песнь о полку Игореве. Опыт воссоздания модели древнего мелоса» (М., 1977) Л. В. Кулаковский непреложно установил путем тщательного исследования и сопоставления с народными песенными произведениями, что «Слово» по своей форме близко к народному песенному мелосу чрезвычайным разнообразием метроритмики, характером изложения, наличием «перебоев» и т. д. Далее Л. В. Кулаковский отмечает, что при всем единстве музыкального замысла «Слова», указывающего на одного автора, в тексте «Слова» ясно ощущается наличие «второго певца» (с. 31), «возможное участие двух и более певцов», входившее, очевидно, в музыкально-словесный замысел автора. Не приводя полностью всю пространную и хорошо аргументированную концепцию автора, укажу лишь на некоторые примеры, где «двоичность» и «двуэпизодность» «Слова» подчеркнута Л. В. Кулаковским

особенно энергично. Эта двоичность «Слова» выступает, по Л. В. Кулаковскому, наиболее отчетливо в выделяемых им «микроэпизодах» «Слова». Если в общей структуре произведения может быть выделен принцип троичности, тройного построения, то в микроэпизодах двоичность выступает отчетливее.

Л. В. Кулаковский пишет: *«„Тройное“ построение, действительно, типично, скажем, для заклинаний; в „микромасштабах“ оно дает себя знать в частой трехсложности русских слов, в распространенности триольного деления, трехдольности размеров. В максимально широком развитии этот принцип, действительно, проявился в общем разделении рапсодии (так Л. В. Кулаковский называет в данном случае «Слово». — Д. Л.) на три резко контрастирующие части. Всем этим примерам можно, однако, противопоставить и частое „двоичное“ деление, тоже имеющее свои глубокие корни. В микромасштабах — это двудольность ходьбы, дыхания, сказывающаяся на частых случаях двудольных метров. В немного более крупном масштабе „двоичность“ построения обусловлена, например, принципом „психологического параллелизма“, таким важным в народном песенном творчестве, в частности, русском и украинском: принципом сопоставления образного, символического тезиса — с разъясняющим его вторым построением. Дыхание этого народного принципа художественного мышления явственно ощущается в ряде мест „Песни о полку Игореве“. Принцип этот, заметим, дает гораздо более органическую связь частей, чем принцип трехчастного построения, продиктованного мистическим правилом троичности заклинаний. В самом широком по масштабу проявлении принцип этот можно усмотреть в вещем сне Святослава и последующем разъяснении этого сна боярами. В более скромных масштабах этот принцип сопоставления образного тезиса с немедленным разъяснением его можно обнаружить в нескольких местах рапсодии, начиная уже с „Большого зачина“, где поэт говорит о десяти соколах, пущенных на стадо лебедей, а в конце — разъясняет, что речь шла о 10 пальцах на золотых струнах. Часто „двудольность“ изложения возникает и в перечислениях, и в двойном расчленении фразы: „Ту ся копиям приламати... Ту ся саблямь потручяти“; „Хощу бо, рече, копие свое приломити... хощу главу свою приложити“. Ярко „двоичны“ и все случаи двустрофности»* (с. 107). Достаточно длинная цитата из книги Л. В. Кулаковского далеко не исчерпывает всех тех примеров двоичности в построении «Слова», которые выявлены внимательным наблюдением Л. В. Кулаковского.

Отличие моего понимания строения «Слова» от понимания его Л. В. Кулаковским заключается в том, что я исключаю из «Слова» все предположения о том, что «Слово» могло исполняться больше чем двумя певцами, и в дополнительном, как мне представляется, важном наблюдении, что эти два певца противопоставлены друг другу по отношению к событиям, о которых в «Слове» идет речь. Два певца сменяют друг друга, по моему мнению, не потому, что исполнение одним певцом было бы слишком утомительным, а потому, что автор «Слова» (он, несомненно, один, и в этом я целиком согласен с Л. В. Кулаковским) распределил как бы роли

между двумя певцами. Один сообщает — другой толкует, один рассказывает — другой выражает свои эмоции по поводу рассказанного.

Попробуем прочесть «Слово» именно в таком аспекте. Заранее должен оговориться, что деление текста «Слова» между двумя певцами разного типа дается сугубо предположительно. Предположительна и вся концепция о диалогическом строении «Слова». Она не более чем догадка.

Разделим текст «Слова» между двумя различными певцами. Первый певец поет: «Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстий о пълку Игоревѣ, Игоря Святъславлича». Вопросы в конце этой фразы нет: есть утверждение, что начинать «трудные» повести о походе Игоря «лепо» «старыми словесы».

Итак, первый певец предлагает исполнять песнь «старыми словами», в традиционной манере.

Второй певец возражает. Он предлагает петь по «былинам сего времени», то есть в согласии с тем, как события произошли: «Начати же ся тѣмъ пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню!» Второй певец — сторонник фактического рассказа, «по былинам сего времени», а не в старомодной, пышной манере Бонна.

Первый певец, сторонник Бояна, объясняет: «Боянь бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашеться мыслию по древу, сѣрымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подъ облакы». Первый певец настаивает на пении в духе Бояна, и об этом свидетельствует частица «бо»: она может относиться только к первой фразе и напоминает далее, что Боян имел не только превыспреннюю манеру, но мог петь и по былинам своего времени: «Помняшетъ бо, рече, пѣрвыхъ времянь усобицѣ. Тогда пуцашеть 10 соколовъна стадо лебедѣй: который дотечаше, та преди пѣснь пояше — старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пълкы касожьскими, красному Романови Святъславличю».

Тут второй певец снова спорит со своим напарником: не соколы налетали на лебедей, а Боян персты воскладал на струны, и те рокотали славу; «Боянь же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедѣй пуцаше, нѣ своя вѣщія прѣсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху». Обычно это место толкуется так, что сами струны рокотали славу. Мне представляется более правильным толковать это в реальном духе: персты, а не лебеди рокотали славу князьям.

Первый певец продолжает спор: он снова предлагает петь в широкой манере — от старого Ярослава и старого Владимира до нынешнего Игоря — и демонстрирует эту старую манеру Бояна: «Почнемъ же, братие, повѣсть сию отъ стараго Владимирера до нынѣшняго Игоря, иже истягну умъ крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ; наплънився ратнаго духа, наведе своя храбрія пълкы на землю Половѣцкую за землю Руськую». Место это обычно понималось так,

что рассказ будет идти начиная от старого Владимира I до нынешнего Игоря. И к тому есть некоторое основание, ибо «Слово» постоянно возвращается к глубокой истории. Но если понимать «Слово» как песнь, которую поют два певца, как бы поправляющие друг друга, то место это означает своего рода сближение времен автора и старых событий времен Владимира I.

Условный спор на этом не заканчивается, но только откладывается. Второй певец, певец-рассказчик (более реально настроенный), приступает петь «по былинам сего времени» про поход Игоря:

«Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ от него тьмою вся своя воя прикрыты. И рече Игорь къ дружинѣ своей: „Братие и дружино! Луце жъ бы потяту быти, неже полонену быти; а всядемъ, братие, на свои бръзья комони, да позримъ синего Дону". Спала князю умъ похоти и жалость ему знамение заступи искусити Дону великаго. „Хошу бо, — рече, — копие приломити конецъ поля Половецкаго; съ вами, русици, хошу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ Дону"».

Певец, который хотел петь в манере Бояна, снова возвращается к Бояну и демонстрирует его выпретенную манеру: «О Бояне, соловию стараго времени! Абы ты сиа плѣкы ущекоталъ, скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подѣ облакы, свивая славы оба полы сего времени, рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы. Пѣти было пѣснь Игореву, того внуку (то есть так бы начал петь автор «Слова», если бы он был внуком, учеником Бояна): „Не буря соколы занесе чресъ поля широкая — галици стады бѣжать къ Дону великому". Чи ли въспѣти было, вѣщей Бояне, Велесовъ внуче: „Комони ржутъ за Сулою — звенить слава въ Киевѣ; трубы трубятъ въ Новѣградѣ — стоять стязи въ Путивлѣ!"»

Так начал бы петь про поход Игоря Боян. Певец, предлагавший петь «по былинам сего времени» (будем называть его «певец-рассказчик»), продолжает свой более простой рассказ, повторяя и разъясняя сказанное певцом-архаистом: «Игорь ждетъ мила брата Всеволода. И рече ему буй туръ Всеволодъ: „Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый — ты, Игорю! оба есвѣ Святъславличя! Сѣдай, брате, свои бръзьи комони, а мои ти готови, осѣдлани у Курьска напереди"».

Возможно, что следующие слова принадлежат снова первому певцу — стороннику превыспретенней Бояновой манеры: «А мои ти куряни свѣдоми къмети: подѣ трубами повити, подѣ шеломы възлелѣяни, конецъ копия въскрѣмлени, пути имъ вѣдоми, яругы имъ знаеми, луци у нихъ напряжени, тули отворени, сабли изъострени; сами скачють, акы сѣрьи влѣци въ полѣ, ищучи себѣ чти, а князю славъ». Слова эти больше соответствуют манере певца-архаиста, сторонника Бояна. Характерно, что автор «Слова» создает воображаемый диалог между Игорем и Всеволодом, разделенными большим расстоянием: один говорит в Новгороде-Северском, а другой отвечает ему у Курска. Диалоги постоянно вплетаются в текст «Слова»: это диалогическая стихия «Слова».

Затем второй певец, певец-рассказчик, придерживающийся «былин сего времени», продолжает:

«Тогда вступити Игорь князь въ златъ стремянь и поѣха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше; ночь стонуши ему грозою птичь убуди; свистъ звѣринъ вѣста, збися Дивъ — кличетъ врѣху древа, велитъ послушати земли незнаемѣ, Вльзѣ, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебѣ, Тьмутороканьскыи блѣвань! А половци неготовами дорогами побѣтоша къ Дону великому: крычатъ тѣлѣгы полунощы, рци, лебеди распужени». Где-то посередине приведенного пассажа второй певец передает исполнение первому — стороннику манеры Бояна. У этого первого певца, очевидно, появляется и Див, а кроме того — лебеди, о которых он пел уже раньше, изображая манеру Бояна. Вторым певец спорит с ним (отсюда «рци», то есть ты бы сказал и о скрипе телег, что это поют лебеди).

Певец-рассказчик снова возвращает повествование «на землю»:

«Игорь къ Дону вой ведеть! Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию; вльци грозу вѣсржаты по яругамъ; орли клеткомъ на кости звѣри зовутъ; лисици брешутъ на чръленыя щиты».

То ли первому певцу одному, то ли двум певцам вместе принадлежит в дальнейшем лирический вздох: «О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!»

И опять вступает голос певца-рассказчика: «Дльго ночь мръкнетъ. Заря свѣтъ запала, мѣгла поля покрыла. Шекоть славий успе; говоръ галичь убуди».

Певец, верный пафосной манере Бояна, комментирует: «Русичи великая поля чръленыи щиты прегородиша, ищучи себѣ чти, а князю — славы».

Снова поет певец-рассказчик:

«Съ зарания въ пятокъ потопташа поганья плѣкы половецкыя и рассушысь стрѣлами по полю, помчаша красныя дѣвки половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты. Орьтѣмами и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякыми узорочыи половѣцкыи».

В духе Бояна, близко к своему предшествующему «перечислительному» описанию достоинств «сведомых кметей» — курян и прославлению князя первый певец подхватывает: «Чрълень стягъ, бѣла хорюговъ, чрълена чолка, сребрено стружие — храброму Святъславличю!»

Еще один отрывок начинает певец-архаист, а «разъясняет» певец-рассказчик. Певец-архаист поет: «Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдають; чръныя тучя съ моря идуть, хотять прикрыта 4 солнца, а въ нихъ трепещутъ синий мльнии. Быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону великаго!» Эту аллегорическую картину певец-рассказчик разъясняет: «Ту ся копиемъ приламати, ту ся саблямъ потручяти о шеломи половецкыя, на рѣцѣ на Каялѣ, у Дону великаго!»

Затем следует повторение «лирического вздоха» обоих или одного певца: «О Руская землѣ! уже за шеломянемъ еси ! »

Снова певец-архаист продолжает свою тему аллегорического изображения начинающейся битвы (похоже, что он ведет все пение) : «Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами на храбрыя плѣкы Игоревы. Земля тутнетъ, рѣкы мутно текутъ, пороси поля прикрывають».

Певец-рассказчик разъясняет: «Стязи глаголютъ: половци идутъ отъ Дона, и отъ моря, и отъ всѣхъ странъ Рускыя плѣкы оступиша» и повторяет свой рефрен (каждый певец, как правило, повторяет свой текст и никогда не повторяет текст другого певца): «Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрии русици преградиша чрълеными щиты» (ср. выше: «Русичи великая поля чрълеными щиты прегородиша, ищучи себѣ чти, а князю — славы»).

Снова вступает второй певец — певец-рассказчик. Он поет «по былинам сего времени»: «Ярь туре Всеволодѣ! Стоиши на борони, прыщещи на вой стрѣлами, гремлещи о шеломи мечи харалужными! Камо, туръ, поскочяше, своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая, тамо лежат поганья головы половецкыя. Поскепаны саблями калеными шеломи оварьскыя отъ тебе, ярь туре Всеволоде!»

Поэт-архаист, склонный к широким природным, историческим или нравоучительным обобщениям, так развивает тему беззаветной смелости Всеволода: «Кая раны дорога, братие, забывъ чти и живота, и града Чрънигова отня злата стола, и своя милыя хоти, красныя Глѣбовны, свычая и обычая?»

Обобщение это, вернее, психологическое наблюдение встречается и в других памятниках литературы Киевской Руси. Это свидетельствует о том, что перед нами в лице поэта-архаиста и, может быть, его предшественника Бояна представлен не просто поэт-язычник. Он пользуется старой языческой образной системой не потому, что верит в нее, а потому, что она является системой художественного обобщения и помогает ему художественно познавать мир.

Поэт-архаист обращается к аналогиям из мира природы так же, как он обращается к аналогиям из области русской истории, при этом обнаруживая свои знания Начальной летописи в новгородской ее редакции*{{ Об этом см. в моей работе «Летописный свод Игоря Святославича и „Слово о полку Игореве"» в книге «Слово о полку Игореве» и культура его времени (Л., 1985. С. 145—175).}}

Следующий большой отрывок опять-таки принадлежит поэту-архаисту, который ищет аналогии в русской истории (во времена Трояна, Ярослава, Олега Святославича). Отрывок начинается со слов «Были вѣчи Трояни» и заканчивается описанием опустошения Русской земли при Олеге Гориславиче. В этом отрывке характерно постоянное напоминание о том, что речь идет о других князьях и о других событиях: «Тѣй бо Олегъ», «Съ тоя же Каялы», «Тогда, при Олзѣ Гориславличи...», «Тогда по Руской земли...»

Поэт-рассказчик, собиравшийся петь «по былинам сего времени», как бы споря с первым певцом, возвращает, повествование к нынешним событиям, к «былинам сего времени»: «То было въ ты рати и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано!» И далее не менее пространно, чем певец-архаист, певец-рассказчик повествует о битве Игоря.

В противоположность повторениям «тѣй», «тогда», которые мы видели в предшествующем историческом отрывке, здесь певец-рассказчик повторяет: «ту», «ту», «ту». Впрочем, сравнение битвы с пиром, со свадебным пиром и поиски аналогий в природе: «ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилося» — могли принадлежать любому из двух певцов. Здесь поэт-рассказчик (если это, действительно, он) смыкается с певцом-архаистом, который в своем дальнейшем обращении к событиям современности, вслед за певцом-рассказчиком, уже плотно соединяет их с явлениями природы и язычества: «Уже бо, братие, не веселая година въстала, уже пустыни силу прикрыла. Въстала обида въ силахъ Дажь-божа внука».

Я не привожу дальнейшего текста вплоть до рассказа о сне Святослава. Этот текст может быть по-разному распределен между двумя певцами. Доля первого певца — сторонника Бояновой традиции — в этом тексте очень велика: здесь встречается много языческих представлений, образов в характерной для певца-архаиста манере отвлеченно передавать события.

Последующее повествование продолжает парное построение, но различить, где первый певец и где второй, очень трудно. Парность построения выявляется тем, что отдельных смысловых единиц в повествовании всегда четное число: «Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло! Не было оно обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръный воронѣ, поганый половчине! Гзакъ бежить сѣрымъ влъкомъ, Кончакъ ему слѣдъ править къ Дону великому».

Следующий отрывок снова делится на четное число смысловых единиц, которые могли исполняться певцами как подтягивание голосом одного другому: «Другаго дни велми рано кровавыязори свѣтъ повѣдають; чръныя тучя съ моря идуть, хотятъ прикрыта 4 солнца, а въ нихъ трепещутъ синий мльнии. Быти грому великому, итти дождю стрѣлами с Дону великаго! **Ту ся копиемъ приламат**, ту ся саблямъ потручяти о шеломы половецкыя, на рѣцѣ на Каялѣ, у Дону великаго».

Переход от одного певца к другому мог совершиться и по каждой из указанных единиц и один раз — со слов «**Ту ся копиемъ приламат**...». Один певец сообщает о движении половцев навстречу русским, а другой предрекает битву. В последних строках заметно, что певец-рассказчик как бы разъясняет, конкретизируя, поэтические образы певца-архаиста.

Не следует представлять себе певца-рассказчика как некоего прагматика, чуждого ощущениям высокой значимости происходящего. Именно он, по-видимому, рассказывает сон Святослава и при этом осознает значительность сна, его

пророческий характер. Но все-таки истолкование сна принадлежит поэту-архаисту.

В «Золотом слове» Святослава в каждом из его обращений к русским князьям как бы по солнечному движению определяются две части: одна — описывающая военные возможности князей, а другая — содержащая предложение вступить за Русскую землю.

Мы уже отмечали, что в «Слове» имеются повторения образов и самого способа выражения, рефрены. Этими повторами певец заявляет о своем присутствии, о своей индивидуальности. Певец не повторяет образы или рефрены другого певца. Это было бы и антиэстетично. Он повторяет, как мы уже говорили, только свои образы. Поэтому повторы служат важным признаком для разделения текста «Слова» по певцам.

Напомню текст обращений к русским князьям; этот текст в «Золотом слове» начинается не сразу. Сперва Святослав говорит о себе. Поэтому неясно, относятся ли обращения к «Золотому слову» или это самостоятельная часть, ведущаяся от автора. Как бы то ни было, взглянемся в построение обращений:

Первое обращение: «Великий княже Всеволоде! Не мыслию ти прелетѣти издалеча отня злата стола поблюсти? **Ты бо можеш**и Волгу веслы раскропити, а Донъ шеломы выльяти! Аже бы ты былъ, то была бы чага по ногатѣ, а кощей по резанѣ. **Ты бо можеш**и посуху живыми шерешеры стрѣляти — удалыми сыны Глѣбовы».

Последняя фраза в этом обращении как бы «отскочила» от первой, где говорится о могуществе Всеволода. Что это — дефект текста или возвращение к первому певцу? Первый певец продолжает свою тему, не слушая товарища? «**Ты бо можеш**и» — повторяет в третьей фразе то, что было в первой и более уместно сразу после нее.

Рассматриваем текст второго обращения: «Ты, буй Рюриче, и Давыде! Не ваю ли вой злачеными шеломы по крови плаваща? Не ваю ли храбрая дружина рыкають, акы тури, ранены саблями калеными на полѣ незнаемѣ?»

Снова первый певец как бы вопрошает, предполагает, описывая могущество и ярость, «обиду» тех князей, к которым обращается. И снова второй певец призывает выступить за Русскую землю. Запомним те образы и те выражения, в которые облекает свой призыв певец-рассказчик — это будет важно в дальнейшем: «Вступита, господина, въ злата стремянь за обиду сего времени, за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!»

Третье обращение также делится на две части: «Галички Осмомыслѣ Ярославле! Высоко сѣдиши на своемъ златоконаннѣмъ столѣ, подперѣ горы Угорскыи своими желѣзными плѣки, заступивѣ королеви путь, затворивѣ Дунаю ворота, меча бремены чрезъ облакы, суды рядя до Дуная. Грозы твоя по землямъ текутъ, отворяеши Киеву врата, стрѣляеши съ отня злата стола салътани за землями».

Второй певец подхватывает тему стрельбы — куда-то далеко в противника, находящегося «за землями», и предлагает стрелять в более близкого врага, снова повторяя те выражения, которые употребил в заключении к предшествующему обращению: «Стрѣлай, господине, Кончака, поганого кощея, за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!»

Напомню то, что я уже сказал: каждый певец повторяет только свои выражения и образы и не пользуется повторениями из другого.

Четвертое обращение также делится на две части: констатирующую могущество и личные основания князей выступить против половцев и вторую, содержащую призыв: «А ты, буй Романе, и Мстиславе! Храбрая мысль носить вашъ умъ на дѣло. Высоко плаваеши на дѣло въ буести, яко соколъ на вѣтрехъ ширяся, хотя птицю въ буйствѣ одолѣти. Суть бо у ваю желъзныи папорзи подѣ шеломы латиньскими. Тѣми тресну земля, и многы страны — Хинова, Литва, Ятвязи, Деремела и половци сулицы своя повръгоша, а главы своя подклониша подѣ тьи мечи харалужныи». Второй певец от этой превыспренней картины успехов Романа и Мстислава обращается к «ранам» Игоря: «Нъ уже, княже Игорю, утрьпѣ солнцю свѣтъ, а древо не бологомъ листвие срони: по Реи и по Сули гради подѣлиша. А Игорева храбраго плѣку не крѣсити! Донъ ти, княже, кличетъ и зоветь князи на побѣду. Олговичи, храбрый князи, dospѣли на брань...»

О том, что не воскресить Игореву полка, говорится в «Слове» вторично: это тот же певец. Новость, однако, в том, что призыв исходит от самой природы, от Дона, зовущего князей на победу.

Пятый призыв также начинается с характеристики положения князей, к которым обращен призыв: «Иньгваръ и Всеволодъ и вси три Мстиславичи, не худа гнѣзда шестокрилци! Не побѣдными жребии собѣ власти расхытите! Кое ваши златыи шеломы и сулицы ляцкии и щиты?» Это описание положения князей содержит типичное сравнение князей с животным миром: зверями, а в данном случае — с птицами. Второй поэт, делающий выводы, повторяет себя из своего третьего заключения-обращения: «Загородите полю ворота своими острыми стрѣлами за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!»

Шестое обращение направлено к Полоцкому княжеству, но там нет князя, который мог бы стать на защиту Русской земли, на что первый певец может только сетовать с горечью.

Вот что говорит второй певец: «Уже бо Суда не течеть сребренными струями къ граду Переяславию, и Двина болотомъ течеть онимъ грознымъ полочаномъ подѣ кликомъ поганыхъ. Единъ же Изяславъ, сынъ Васильковъ, позвони своими острыми мечи о шеломы литовския, притрепа славу дѣду своему Всеславу, а самъ подѣ чрълеными щиты на кровавѣ травѣ притрепанъ литовскими мечи и с хотию на кров, а тѣй рекъ: „Дружину твою, княже, птицъ крилы приодѣ, а звѣри кровь полизаша“».

По-видимому, именно первый певец с печалью признает: «Не бысть ту брата Брячяслава, ни другаго — Всеволода. Единъ же изрони жемчюжну душу изъ храбра тѣла чресь злато ожерелие. Уныли голоси, пониче веселие, трубы трубять городеньскийи».

Из всех обращений — это наиболее необычное, так как, по существу, в нем нет призыва. Потому, очевидно, в нем труднее всего установить двуголосие. Оно все могло бы принадлежать и одному певцу. Мы делим его на два, потому что таковы все другие обращения.

Седьмое, последнее обращение, наиболее широкое и как бы обобщающее, снова делится на два: «Ярослави вси внуце и Всеслави! Уже понизите стязи свои, вонзите свои мечи верезени. Уже бо выскочисте изъ дѣдней славѣ». Это обращение ко всем русским князьям, из которых существовали только две ветви — потомки Ярослава Мудрого и потомки Всеслава Полоцкого. Первый певец обращает к ним свой наиболее сильный призыв и наиболее широкое осуждение одновременно, поминая и Русскую землю и «жизнь Всеслава», то есть все наследие последнего, все его, условно говоря, богатство: «Вы бо своими крамолами начнете наводити поганья на землю Рускую, на жизнь Всеславию. Которою бо бѣше насилие отъ земли Половецкыи!»

Если в прежних своих призывах певец-рассказчик говорил о «ранах Игоревых», то есть о недавних событиях, текущих, животрепещущих, то теперь он, обобщая вслед за первым певцом, говорит о длительном историческом сроке насилия от земли Половецкой. Соответственно этому певец-рассказчик (таким он нам рисуется) обращается к историческим событиям вековой давности — к истории борьбы полоцкого князя Всеслава и его потомков с другими князьями — потомками Ярослава Мудрого, ярославичами.

Всякая политическая рознь на Руси в XII в. рассматривалась как наследственная. Поэтому и князья приглашались на княжение и расценивались как представители той или иной наследственной политической линии. И междукняжеские уособицы считались наследственными. Поэтому естественно было, говоря о междоусобиях князей, выводить эти уособицы от их истоков и родоначальников.

Певец-рассказчик так ведет свой рассказ, несомненно фольклорного, легендарного характера: «На седьмомъ вѣцѣ Трояни врьже Всеславъ жребий о дѣвицю себѣ любу. Тѣй клюками подпрѣ ся о кони и скочи къ граду Киеву и дотчеса стружиемъ злата стола киевскаго. Скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ въ плѣночи изъ Бѣлаграда, обѣсися синѣ мьглѣ утрѣже вазни, с три кусы отвори врата Новуграду, разшибе славу Ярославу, скочи влъкомъ до Немиги съ Дудутокъ». Попутно отметим: это повествование певца-рассказчика сильно отличается по своему характеру от его же рассказов о событиях Игорева похода, и ясно почему: Игорев поход совершился только что, события же княжения Всеслава отделены веком. Поэтому рассказ о Всеславе ближе по своему типу к рассказу об Олеге

Гориславиче — последний рассказ тоже о прошлом, хотя и чуть более близком. Это, между прочим, один из аргументов в пользу того, что «Слово» создано вскоре после похода и возвращения Игоря.

Певец-архаист, не сообщая новых фактов, толкует то, что рассказал второй: «На Немизѣ снопы стелють головами, молотятъ чеши харалужными, на тоцѣ животь кладутъ, вѣютъ душу от тѣла. Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни — посѣяни костьми рускихъ сыновъ».

Певец-рассказчик приводит о Всеславе новые данные: «Всеславъ князь людемъ судяше, княземъ грады рядяше, а самъ въ ночь влъкомъ рыскаше: изъ Кыева дорискаше до куръ Тмутороканя, великому Хрѣсови влъкомъ путь прерыскаше. Тому въ Полотьскѣ позвониша заутренюю рано у святыя Софеи въ колоколы, а онъ въ Кыевѣ звонъ слыша». Информативность всего этого текста необыкновенно насыщенная. Тут за каждым словом кроются многочисленные и драматические факты.

Певец — архаист и интерпретатор, певец-философ, и если читатель помнит, споривший с певцом-рассказчиком относительно вещего Бояна (он сторонник его манеры), подводит философский итог истории Всеслава Полоцкого: «Аще и вѣща душа въ дрѣзѣ тѣлѣ, нѣ часто бѣды страдаше. Тому вѣщей Боянѣ и прѣвое припѣвкѣ, смысленый, рече: „Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути. О, стонати Руской земли, помянувшѣ прѣвую годину и прѣвыхъ князей!“»

Певец — рассказчик и информатор, предлагавший петь от «старого Владимира до нынешнего Игоря», выполняя свое обещание, обращается от событий вековой давности к современности. Вот какие события он отмечает «нынѣ», то есть в момент соиздания «Слова»: «Того стараго Владимира нельзѣ бѣ пригвоздити къ горамъ киевскимъ: сего бо *нынѣ* сташа стязи Рюриковы, а друзии — Давидовы, нѣ розно ся имѣ хоботы пащуть. Копиа поють»*{{По поводу фразы «Копия поют» интересные соображения в связи с диалогическим мелосом «Слова» высказаны в книге Л. В. Кулаковского (с. 59). Автор предполагает здесь повторение «цепочкой»}}. Не будем комментировать, какой из Владимиров здесь упоминается — Владимир I Святославич или Владимир Мономах. Историческое комментирование не входит в нашу задачу. Отмечу только, что события, которые происходят «ныне», — размолвка Рюрика Ростиславича и Давида Ростиславича — произошла в 1185 г., то есть в том же году, к которому относится и поход Игоря Святославича.

Далее в «Слове» следует плач Ярославны. Он состоит из четырех обращений: к Каяле, к ветру, к Днепру и солнцу. Делить плач Ярославны по певцам нельзя. Он приписывается автором весь целиком одному певцу — самой Ярославне — и может быть воспроизведен только одним певцом. Делить его было бы, кроме того, просто антихудожественно и не соответствовало бы эстетической системе «Слова».

Правда, каждое обращение Ярославны начинается с предваряющих его сходных слов: первое — «На Дунай Ярославнынъ гласъ ся слышитъ, зегзицею незнаема рано кычетъ», три остальных — «Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи». Можно было бы предположить, что эти вводные слова произносятся одним певцом, а за Ярославну поет другой певец, но такая «режиссерская аранжировка» была бы для своего времени, то есть для автора «Слова», чрезмерно изысканной, в духе нового времени. Поэтому оставляю плач Ярославны без деления по певцам. Напомню этот плач:

«На Дунай Ярославнынъ гласъ ся слышитъ, зегзицею незнаема рано кычетъ: „Полечю,— рече,— зегзицею по Дунаеви, омочю бибрянь рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ”.

Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи: „О вѣтрѣ, вѣтрило! Чему, господине, насильно вѣеши? Чему мычеши хиновскыя стрѣлки на своєю нетрудною крилицю на моя лады вой? Мало ли ти бѣшетъ горѣ подѣ облакы вѣяти, делѣючи корабли на синѣ морѣ? Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣя?”

Ярославна рано плачетъ Путивлю городу на заборолѣ, аркучи: „О Днепре Словутицю! Ты пробилъ еси каменныя горы сквозѣ землю Половецкую. Ты делѣялъ еси на себѣ Святослави насады до плѣку Кобякова. Възделѣй, господине, мою ладу къ мнѣ, а быхъ не слала къ нему слезъ на море рано”.

Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи: „Свѣтлое и тресвѣтлое слѣнце! Всѣмъ тепло и красно еси: чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вой? Въ полѣ безводнѣ жажду имѣ лучи съпряже, тугою имѣ тули затче?”»

Заметим, что во втором и третьем обращении, как и в предшествующем обращении к русским князьям, последняя фраза включает в себе конкретное предложение, а в первом и четвертом — некую конкретизацию ситуации. Поэтому если бы мы решились выделять в плаче Ярославны певцов, то последние фразы можно было бы приписать тому же певцу, который включает и обращения автора к князьям.

Вслед за плачем Ярославны идет рассказ о бегстве Игоря из плена — бегстве, которое по существу своему является выполнением просьб Ярославны к ветру, реке и солнцу — с элементами той же последовательности. Принадлежит этот рассказ певцу-рассказчику:

«Прысну море полунощи, идутъ сморци мылами. Игореву князю богъ путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую, къ отню злату столу. Погасоша вечеру зори. Игорь спитъ, Игорь бдитъ, Игорь мыслию поля мѣритъ отъ великаго Дону до малаго Донца. Комонь въ полуночи Овлурѣ свисну за рѣкою; велитъ князю разумѣти: князю Игорю не быть! Кликну, стукну земля, въшумѣ трава, вежи ся половецкый подвизашася. А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию и

бѣлымъ гоголемъ на воду. Вѣврѣжеса на брѣзь комонь и скочи съ него бусымъ влъкомъ. И потече къ луку Донца, и полетѣ соколомъ подѣ мылами, избивая гуси и лебеди завтроку, и обѣду, и ужинѣ».

Итак, ветер отвечает Ярославне тем, что посылает смерчи, которые, направляясь от моря на север, указывают путь Игорю. Солнце, которое жгло Игоревых воинов, посылает тьму, зори гаснут (напомню, что в описании затмения солнце также посылает тьму на Игоревых воинов) *{{О древнерусских представлениях о свете и солнце см. в моей книге «„Слово о полку Игореве" и культура его времени». Л., 1985. С. 261—264.}}. Главная же русская река Днепр, что пробил каменные горы и нес на себе Святославовы насады, предоставляет путь Игорю по Донцу: Игорь мысленно мерит свой путь на Русскую землю по рекам, за рекой свистнул ему и Овлур. В плаче Ярославны заключено обращение к двум рекам: в первом обращении Ярославна хочет омочить свой бебряный рукав в Каяле-реке и утереть Игорю кровавые его раны. И в рассказе о бегстве Игоря отмечено, что реки оказывают Игорю два раза услугу — вторую и последнюю, укрывая Игоря на своих берегах. Перед нами певец-рассказчик — тот, что в начале «Слова» собирался вести рассказ «по былинам сего времени».

Певец-философ, архаист, берет заключительное слово, вводя и развивая зооморфные мотивы, как он постоянно делал и перед тем. Он указывает на различие между бегством Игоря и Овлура: «Коли Игорь соколомъ полетѣ, тогда Влуръ влъкомъ потече, труся собою студеную росу: претръгоста бо своя брѣзая комоня». Игорь, русский князь, — сокол. Овлур, верный Игорю половец, половец-слуга, — волк, как волком был и Всеслав-князь.

Удачное бегство Игоря вселяет веселие в обоих певцов. Дальнейший их диалог напоминает скоморошью сценку, такую же, какие есть в «Молении Даниила Заточника» и намеком на какую заканчивается «Задонщина».

Диалог разыгрывается между Донцом и Игорем. Певец-рассказчик говорит за Донца. «Донецъ рече: „Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли веселиа!"»

На эти слова Донца певец — архаист и «обобщатель» — отвечает за Игоря: «Игорь рече: „О Донче! Не мало ти величия, лелѣявшу князя на влънахъ, стлавшу ему зелѣну траву на своихъ сребреныхъ брѣзѣхъ, одѣвавшу его теплыми мъглами подѣ сѣнию зелену древу; стрежаше его гоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ, чрънядьми на ветрѣхъ"». Впрочем, в данном разделении текста между двумя певцами я не очень уверен.

Надо думать, что «Слово» и не стремится точно передать ответ Игоря: это воображаемый диалог. Игорь говорит о себе в третьем лице, называя самого себя князем. При этом певец, соответственно плачу Ярославны, пользуется теми же выражениями, что и Ярославна. Ярославна говорит, что Днепр «лелѣял» на себе Святославовы насады. Игорь же благодарит Донец, который «лелѣял» князя на

волнах. При этом Игорь употребляет прошедшее время — «делѣявшу», что опять-таки указывает на то, что это не передача слов Игоря, а как бы рассказ о его словах, воспроизведение слов Игоря.

Поведение реки заставляет певца-рассказчика, певца-историка в последний раз обратиться к историческим воспоминаниям — к поведению другой реки и в другое время:

«Не тако ти, рече, рѣка Стугна: худу струю имѣя, пожръши чужи ручьи и стругы, рострена къ устью, уношу князю Ростиславу затвори Днѣпръ темнѣ березѣ. Плачется мати Ростиславля по уноши князи Ростиславѣ». Рассказ этот почти точно повторяет рассказ «Повести временных лет» (1093 г.), когда Ростислав утонул в Стугне, был привезен в Киев и там оплакан матерью. Певец-рассказчик здесь не в первый раз выступает в «Слове» знатоком летописи *{{ Напомню, что совсем в иную, церковно-религиозную связь поставлена смерть Ростислава в «Киево-Печерском патерике», но это особая тема для размышлений.}}.

Обращает на себя внимание в этом тексте и глагол «рече». Кто «рече»? Вряд ли о смерти Ростислава вспоминает Игорь: исторические воспоминания — прерогатива певца-рассказчика. Не указывает ли это «рече» на переход от одного певца к другому?

Наступает очередь певца, поющего в манере Бояна, певца-обобщателя: «Уныша цвѣты жалобою, и древо с тугою къ земли прѣклонилось».

Затем певцы снова обращаются к счастливому бегству Игоря из плена. Певец-рассказчик поет о бегстве, и рассказ его опять переходит в шуточный диалог: на этот раз двух половецких ханов Гзака и Кончака. Ясно, что здесь также нет попытки передать реальные слова Гзака и Кончака (разговор между ними, если бы он был, шел бы по-половецки и не мог быть подслушан).

Приведу полностью это место «Слова». Оно легко разбивается на речи одного певца и другого, особенно там, где они разыгрывают между собой скоморошью сценку.

Певец-рассказчик: «А не сорокы втроскоташа — на слѣду Игоревѣ ѣздить Гзакъ съ Кончакомъ».

Певец — архаист и обобщатель, склонный к языческим реминисценциям и аналогиям с явлениями природы: «Тогда врани не граахуть, галици помлькоша, сорокы не трескоташа, полозие ползаша только. Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажуть, соловии веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ».

Певец-рассказчик приписывает своему персонажу, Гзаку, собственные свойства, собственную манеру рассуждать (прагматически). Певец-архаист влагает в своего персонажа — Кончака — свою манеру обобщать. Гзак и Кончак снова разыгрывают те же две роли, но в комических тонах.

Певец-рассказчик поет: «Мльвитъ Гзакъ Кончакови: „Аже соколь къ гнѣзду летить, соколича рострѣляевѣ своими злаченными стрѣлами"». Вспомним, как в

зачине к «Слову» певец-рассказчик опровергал привычку сторонника Бояна называть пальцы певца лебедями.

Певец-архаист отвечает: «Рече Кончакъ ко Гзѣ: „Аже соколъ къ гнѣзду летить, а вѣ соколца опутаевѣ красною дѣвицею"».

Певец — рассказчик и прагматик — передает воображаемую речь Гзака: «И рече Гзакъ къ Кончакови: „Аще его опутаевѣ красною дѣвицею, ни нама будетъ сокольца, ни нама красны дѣвице, то почнуть наю птици бити въ полѣ Половецкомъ"».

Это чисто воображаемый диалог, в котором даже страна половцев названа так, как ее не называли бы сами половцы, а называли только русские — «Поле Половецкое».

На этом диалогическая форма «Слова» прерывается. В дальнейшем оба певца поют вместе, как и полагается в патетической концовке. И они вспоминают двух своих предшественников — Бояна и Ходыну*{{Эта версия темного места «Слова» кажется мне наиболее вероятной, ибо она подкреплена не только поэтикой «амебейного» пения, но и двойственным числом, которое здесь случайно появиться не могло: «пѣснотворца}}}. «Рекъ Боянь и Ходына, Святъславля пѣснотворца стараго времени Ярославля, Ольгова коганя хоти: „Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы" — Руской земли безъ Игоря».

Затем оба певца продолжают петь вместе уже славу князьям: «Солнце свѣтитъ на небесѣ,— Игорьъ князь въ Руской земли; дѣвицы поють на Дунай,— вьются голоси чрезъ море до Киева. Игорьъ ѣдетъ по Боричеву къ святѣй Богородици Пирогощей. Страны ради, гради весели. Пѣвше пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ пѣти: „Слава Игорю Святъславличю, буй туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу!" Здрави князи и дружина, побарая за христъяны на поганяя плѣки! Княземъ слава а дружинѣ! Аминь».

То, что оба певца поют вместе в конце «Слова», не может вызывать сомнения. Это оправдывается всем содержанием концовки: она посвящена прославлению русских князей и дружины. Невозможно себе представить, чтобы один певец пел славу, а другой молчал, тем более что в летописи есть свидетельства о хоровом пении славы, а в миниатюрах Радзивилловской летописи это хоровое пение девицами даже и изображено.

Итак, мы подошли к концу нашего построения. Конечно, оно не доказано. Если это только предположение, то почему все-таки оно нужно? Предлагаемый взгляд на «Слово» — это взгляд под особым углом зрения. Этот угол зрения позволяет выявить в «Слове» некоторые «рельефы», которые иначе были бы незаметны. В частности, даже если не принимать предположения об исполнении «Слова» двумя певцами, нельзя не обнаружить в «Слове» некоторого диалогизма: в «Слове» чередуются изложение с обобщением изложенного, повествовательность с «художественным приговором» совершившемуся. Две манеры, два взгляда на

события. Предположение о «диалогическом» характере «Слова» многое объясняет и в структуре «Слова» — например, отдельные переходы; тема Бояна оказывается в известной мере более естественной и органичной для «Слова»: спор о том, как рассказывать о походе, не заканчивается в начале «Слова», а продолжается до конца произведения, имеет «практический» смысл, поскольку обе манеры представлены в «Слове» на всем его протяжении.

Спрашивается: мог ли один певец вести все повествование при оправданности наших наблюдений над диалогичностью «Слова»? Конечно, мог, хотя ему было бы трудно последовательно выдерживать одному это «маятниковое качание».

Диалогическое исполнение «Слова» объясняет и «поэтику повторов», которой я посвятил особую статью *{{Русская литература. 1983, № 4.}} и о которой говорил выше.

Сделанное мною предположение о диалогическом строении «Слова» литературоведчески подкрепляет музыковедческие выводы неоднократно мною уже упоминавшейся книги Л. В. Кулаковского. Если оба подхода совпадают в итоге, а мой вывод даже несколько шире вывода Л. В. Кулаковского, поскольку я вижу в двух певцах две разные поэтические позиции, то это значительно подкрепляет предположение, выдвинутое Л. В. Кулаковским.

Хоровое на два голоса исполнение произведений на древнейших стадиях развития поэзии хорошо исследовано А. Н. Веселовским в его «Трех главах из исторической поэтики» *{{Последнее издание: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 200—380.}}.

Хоровое исполнение и авторский расчет на это хоровое, «амебейное», исполнение были присущи всей ранней европейской литературе. Не буду вдаваться в подробности. Предоставлю слово крупнейшему специалисту в этой области М. И. Стеблин-Каменскому. В своей книге «Древнескандинавская литература» (М., 1979) он писал: *«Дротткветтные хвалебные песни*{{Должен на всякий случай предупредить читателя, что «Слово о полку Игореве» никак не может быть сведено по другим признакам в их совокупности к жанру «дротткветтных хвалебных песен», насколько я об этом мору судить и поскольку его связи с русским, украинским и белорусским фольклором, а также с древней киевской литературой неоспоримы и многочисленны. Речь идет лишь о «типологической» (как сейчас принято говорить) близости в области хорового, на два голоса, исполнения в ранней европейской поэзии.}} первоначально сочинялись для исполнения двумя певцами или хором на два голоса. Строфа могла распадаться на две партии. Было принято поэтому переплетать в строфе параллельные предложения. Исполнение на два голоса впоследствии вышло из употребления... Не сохранилось никаких свидетельств об исполнении хвалебных песней в Скандинавии в древнейшие времена. Однако сравнительный материал показывает, что обычай хорового, или амебейного, исполнения хвалебных песней широко*

распространен у племен земного шара. На ранних этапах культурного развития он был, по-видимому, общераспространенным. Есть свидетельства о его наличии и у германских племен. В заключительных строках древнеанглийской поэмы „Беовульф” рассказывается о том, как двенадцать дружинников гарцуют вокруг могильного кургана героя и воспевают его доблести и подвиги; и это — точная параллель описания погребения Аттилы у готского историка Иордана. Ясное указание на амебейное исполнение есть в рассказе Ириска, одного византийского автора, о том, как после пира у Аттилы два варвара (т. е., вероятно, гота) стали против него и „произнесли сложенные песни, воспевая победы и военные доблести”, а также в древнеанглийской поэме „Видсид”, в которой певец говорит: „когда я со Скиллингом ясным голосом перед нашим победоносным князем песнь зачинали”. Гиральд Кембрийский — английский средневековый автор — упоминает исполнение песни в два голоса в Нортумбрии и высказывает предположение, что оно идет от скандинавских викингов. Следом древнего исполнения хвалебных песен в Скандинавии может быть и то, что согласно „Перечню скальдов”, памятнику XIII века, число скальдов у древнейших норвежских королей, как правило, было кратно двум (2, 4, 6 или 10), а также то, что в „Саге о Стурлунгах” дважды рассказывается о том, что двое исполняют строфу, каждый свою строку (правда, в обоих случаях такое исполнение снится кому-то)*{{Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 67—68. Ср. также: Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 66—69.}}.

Приведенная цитата отнюдь не означает, что «Слово о полку Игореве» написано (я подчеркиваю — «написано») его автором по законам скандинавского или вообще какого-то нерусского принципа. Русский характер поэтики «Слова» доказывать не надо: «Слово» — памятник наполовину фольклорный и при этом явно русского фольклора. Диалогическое начало в русском мелосе блестяще раскрыто и в книге Л. В. Кулаковского. Я привел цитату из М. И. Стеблин-Каменского для того, чтобы показать свойственность диалогического начала многим древним песнопениям. Если предположение Л. В. Кулаковского и мои дополнительные соображения к предположению Л. В. Кулаковского в будущем оправдаются, это не только объяснит многое в строении «Слова», но и подкрепит и так уже не вызывающую сомнений мысль о древности «Слова», его связи с архаической стадией русского народного творчества.

Время, несомненно, «размыло» текст «Слова». Поэтому даже если согласиться с предположением об изначальном диалогическом строении «Слова», то четкое разделение всего дошедшего текста «Слова» по двум певцам-исполнителям вряд ли возможно. Весьма вероятно, что и намеченные нами выше литературные позиции каждого из двух исполнителей не были в самом авторском тексте достаточно определенно выделены: в этом, в сущности, и не было достаточной необходимости — кроме самого начала «Слова» и некоторых «поддержек» их

позиций в середине; в конце «Слова» обе позиции смыкаются. Однако сделанное нами предположение о диалогическом строении «Слова» и о различии в литературных позициях певцов может многое объяснить в поэтике «Слова», в толковании отдельных его мест и помочь в переводе «Слова» на современный русский язык. Первую фразу «Слова» не следует, например, считать вопросительной. Это предложение начать «Слово» в стилистической манере Бонна. Оправдывается и последующее двукратное возвращение к Бояну — к его манере и к его высказываниям. Вся вступительная часть «Слова» более ясна по смыслу. Это спор двух певцов, спор в известной мере условный, говорящий об актуальности обеих стилистических (или даже жанровых) систем во второй половине XII в.: «по былинам сего времени» или в манере славословий Бояна, причем манеру Бояна певец явно стилизует, ощущая ее архаичность. Пассаж «Крычат тѣлѣгы полунощы, рци, лебеди роспужени», благодаря сделанному нами предположению, можно переводить более точно: «Кричат телеги в полуночи: ты бы (это обращение к певцу-архаизатору.— Д. Л.) сказал — это лебеди вспугнутые». Диалогическая форма «Слова» подкрепляет вероятность конъектуры о двух певцах — предшественниках нынешних тоже двух певцов — Бояне и Ходыне. Диалогическая форма «Слова» объясняет и следующее явление: персонажи «Слова» всегда говорят о себе в первом лице единственного числа (князь Святослав Киевский Ярославна, Всеволод Буй Тур, Игорь), а певцы-исполнители — то в первом лице единственного числа, то в первом лице множественного числа. Исчезновение диалогического строения в конце «Слова», исполнение концовки хором делают окончание «Слова» более пафосным. Объясняются в «Слове» повторы и переходы от одного ритма к другому. Можно было бы наметить и еще другие аспекты более детализированного понимания поэтики и текста «Слова», если принять предположение о его диалогическом строении.

1984

ЛИТЕРАТУРА — РЕАЛЬНОСТЬ — ЛИТЕРАТУРА

1

О КОНКРЕТНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература — реальность в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта — все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность — как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью!

Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы, чрезвычайно важные для литературного развития. Конечно, воздействие действительности на литературу и литературы на действительность происходит не только в пограничной зоне, однако то, что совершается здесь, особенно существенно.

Именно здесь часто рождается новое содержание, разрушающее старую форму, и появляются «атмосферные» явления, ведущие к климатическим изменениям в литературе.

Форма — нечто стремящееся к устойчивости в литературе. Даже разрушаясь под влиянием тех или иных причин, форма имеет склонность к самовосстановлению, ибо она облегчает «нетворческое творчество», как облегчает «нетворческое творчество» и импровизацию все привычное, стереотипное.

Форма по самой своей природе консервативна. Только что возникнув, едва народившись, еще только изобретенная, она уже стремится закрепиться, войти в устойчивый арсенал средств литературы.

Форма складывается из канонов, традиций, постоянных образов, постоянных эпитетов и пр., и пр.

Каноны, традиции, сложившаяся система жанров и постоянных образов в той или иной мере «возвышают» литературу, как возвышает действие всякий церемониал. Форма, окостеневшая форма, всегда делает литературу отчасти пафосной, торжественной, как всякий костюм или наряд. Рано или поздно устоявшаяся форма приходит к «нарядности», к церемониальности — всегда в той или иной мере отчасти традиционной, ибо без традиции нет и парада. Содержание ведет себя противоположно.

Условно отделяемое от формы содержание (по существу охватывающее и форму, ибо полностью бессодержательной формы не существует) стремится быть всегда новым, быть единственным, индивидуальным и сообщать что-то новое, неизвестное. Если содержание закрепляется, начинает повторяться, оно неизбежно теряет информативность, формализуется, постепенно переходит в форму.

Всякие поиски правды жизни, или правды-истины, или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения. Не форма стремится к остранению и новизне, а содержание, заключенное не только в открыто высказываемых идеях, но и в какой-то сущности, присущей форме всегда, выражает стремление отказаться от старых форм выражения. Форма консервативна, от содержания же идет стремление к обновлению. Это является законом не только литературы, но и всех видов искусств, который всегда необходимо иметь в виду.

Естественно, что литература, больше всего ищущая правды во всех ее видах, сильнее всего стремится оттолкнуться от канонов и традиций. Публицистичность в хорошем и широком значении этого слова приводит к разрушению устойчивой формы.

«Стыдливость формы», столь свойственная русской литературе во все века ее существования, диктуется волей к правде, боязнью фальши, косности и пафосности, боязнью несвободы и отграниченности от реальности, от жизни.

Именно поэтому потребности в строгой жанровой системе в русской литературе (потребности естественной и необходимой в известных пределах) противостоит стремление к ее разрушению, к смещению литературы XI—XVII вв. с формами и видами деловой письменности, а затем, в XVIII—XX вв. — к различного рода нелитературным жанрам, к формам неромана, неповести, непоэмы, даже к смещению и смещению различных стилей: барокко и классицизма, романтизма и натурализма, к разным способам и приемам приближения реалистического стиля к действительности.

«Евгений Онегин» — роман в стихах, а «Мертвые души» — поэма. «Война и мир» включает в себя и историософские наблюдения, соединяет в себе повествование о частной жизни людей с изображением исторических событий, превращаясь в нечто среднее между философским трактатом, романом, древнерусской воинской

повестью и эпопеей. За пределы жанровой системы выходит медитативная проза Лермонтова или «Записки из подполья» Достоевского.

«Стыдливость формы» выражается в русской литературе постоянным стремлением автора передать повествование «неумелому» рассказчику — случайному попутчику (от которого Лесков якобы записывает его рассказ), подростку или суетливому хроникеру (как у Достоевского). Отсюда нарочито громоздкие, но точно выражающие мысль фразы у Толстого, отсюда «небрежение словом» у Достоевского, отсюда фельетонность поэзии Некрасова. Отсюда же заимствование формы у нелитературной прозы — мемуарной, эпистолярной, научной.

«Стыдливость формы» во многом совпадает со стремлением к достоверности повествования. Она может быть отмечена уже в фольклоре. На прямую достоверность в фольклоре претендуют «былички», легенды. Первоначально на прямую достоверность претендовали и былины. С течением веков былины стали художественным обобщением исторической действительности: они претендуют на художественную достоверность, а не на достоверность факта. Так именно воспринимает их и большинство современных фольклористов.

Очень важно, что стремление к прямой достоверности не совпадает с требованиями литературности. Даже в Древней Руси там, где летопись рассказывает о событиях, — она не литературна по форме, написана близким к разговорному языком. В тех же случаях, где летопись обобщает события своими нравоучениями, — она написана на высоком церковнославянском языке и широко пользуется этикетными выражениями. Нелитературны — «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, статейные списки, «Житие протопопа Аввакума» и пр. В тех случаях, когда литература стремится дать достоверное повествование, она резко отказывается от литературности.

В этом отказе от литературности особая заслуга в развитии русской литературы XIX в. принадлежит Достоевскому. И именно этим, то есть особой ролью Достоевского в приближении его произведений к реальности (реальности разговорного языка, к реальности случая, к реальности психопатии, не поддающейся научному объяснению, и т. д.), объясняется то большое место, которое отведено в этой моей работе творчеству Достоевского.

Одна из важнейших линий развития литературы — постепенное нарастание художественной достоверности за счет достоверности прямой. Но литература постоянно возвращается к прямой достоверности или к тому, что на эту прямую достоверность претендует. Художественная достоверность часто прикрывается, маскируется достоверностью прямой. Достоевский ищет конкретные дома, по которым мог бы «расселить» своих героев, ищет места происшествий, устанавливает маршрут героя, стремится уверить в достоверности своего повествования читателя и даже начинает сам верить в достоверность им

рассказываемого. Это вера артиста, перевоплощающегося в изображаемое им лицо.

Всякое литературное произведение существует в определенной среде: в среде реальной жизни и в среде окружающих его литературных произведений, на которые оно отвечает или которые продолжает, с которыми спорит или соглашается. История литературы не пассивно воспринимает воздействие действительности, это вечный спор — спор внутри самой литературы и с внешней средой. Это и постоянное возвращение литературы к плодородной земле — земле реальности.

В предлагаемом вниманию читателей разделе я стремлюсь к тому, что лучше всего было бы назвать «конкретным литературоведением».

Конкретное литературоведение совершенно не стремится вытеснить какие-либо другие подходы к литературе. Оно имеет свою область, и эта область очень важна. Конкретное литературоведение занято главным образом той пограничной зоной между реальностью и литературой, о которой я только что говорил. Оно дает частные объяснения частным же явлениям литературы, приучает к медленному чтению, к углубленному пониманию произведений в реальной обстановке и к реальному пониманию стиля — не только его особенностей у того или иного писателя, но и к пониманию причин появления этих особенностей. Оно стремится к доказательности своих выводов, а не к конструированию гипотез или генерированию идей, столь иногда распространенным в нашей науке.

Одна из задач раздела — показать различные аспекты конкретного литературоведения, конкретного в анализе стиля, конкретного в интерпретации произведений, конкретного в комментировании отдельных мест. Объяснения отыскиваются в исторической действительности, в быте и обычаях, в реалиях города, даже в самой предшествующей литературе, взятой как некая реальность. Отдельные очерки расположены в порядке исторической последовательности произведений, о которых идет речь. Хронологический подход сам по себе оказался наиболее соответствующим духу конкретного литературоведения. Центр моих статей в самих литературных фактах. Сами литературные произведения, а не автор этой книги и его идеи должны интересовать читателя.

Конкретным литературоведением отнюдь не исчерпывается литературоведение как таковое. Литература — явление чрезвычайно многообразное и сложное. Она должна изучаться с различных сторон и в различных аспектах, но начало каждого из изучений лежит в специальных и конкретных исследованиях частных тем. Без специальных исследований и их высокой научной культуры не может существовать обобщающих работ всех типов — от монографий, посвященных авторам или их произведениям, до историй литературы самого широкого плана.

Иначе литературоведению грозит субъективизм элементарной и в конечном счете бесплодной генерации идей и обобщений — генерации ради самой генерации.

Специальные конкретные исследования необходимы еще, чтобы не утратилась традиция конкретных истолкований и наблюдений. Наряду с обобщающими исследованиями развития литературы, творческих индивидуальностей писателей, структуры произведений, берущихся часто в неопределенном и неустановленном тексте в синхроническом разрезе, должны существовать и специальные исследования отдельных вопросов в разрезе диахронии, как они существуют в любых исторических науках. Точность достигается культурой специальных и точных исследований. Ни одна из точных наук не развивается путем создания общих курсов и монографий, а развивается путем кропотливых, методически четких частных исследований.

Актуальность и значительность тем литературоведческих исследований не определяются только их охватом, величиной различных генерализаций. Частные исследования могут быть весьма актуальными и в литературоведении.

Именно такие частные специальные исследования необходимы для самой науки как таковой, ибо они развивают наблюдательность, филологическую культуру. Именно конкретные исследования освобождают литературоведение от захлестывающего его субъективизма и возвращают его в лоно точных наук.

Содержание данного раздела ограничено, как я уже сказал, только новой литературой. Поэтому в книге отсутствует один вид конкретных исследований, который я считаю наиболее важным и ответственным, но которым я лично занимаюсь только в области древней русской литературы, — исследования истории текста отдельных произведений. Напомнить о необходимости исследований истории текста также и в новой литературе я считаю самым основным долгом.

Именно исследования истории текста произведений дают наиболее убедительный и доказательный материал для любого истолкования замысла произведения, его идейного содержания, художественной формы, а в конечном своем результате дают наиболее надежный «строительный материал» для более широких обобщений в монографических работах об отдельных произведениях, творческом пути авторов и в создании широких историй литератур.

История текста произведения, восстановленная по черновикам, беловым рукописям и прижизненным печатным изданиям, позволяет конкретно установить направление творческих поисков писателя, хронологию этих поисков, а вместе с тем точно судить о замысле автора, изменениях этого замысла, о идеях, вложенных автором в свое произведение, и о многом другом, не прибегая к домыслам, гипотезам, предположениям, а иногда и просто гаданиям. Субъективные истолкования произведения — не только замысла, но и стиля — больше всего дискредитируют литературоведение как науку, вызывают недоверие

читателя не только к литературоведу, но иногда и к самому истолковываемому произведению, заставляя предполагать шаткость и неопределенность замысла исследуемого писателя, его творческую слабость и подозревать в произведении отсутствие тех художественных достоинств, которые утвердились за писателем, самостоятельно пересматривать репутацию классиков.

Точность истолкования произведения — это один из элементов сохранения его текста, сохранения литературного памятника как такового, охрана нашего литературного наследия. Как и всякая охрана, охрана литературного текста основывается на специальных исследованиях — на методике конкретного литературоведения.

1980

«КРЕСТЬЯНИН, ТОРЖЕСТВУЯ...»

В 1926 г. я занимался в Ленинградском университете в семинарии (тогда говорили «семинарий», а не «семинар», как сейчас) по Пушкину у Л. В. Щербы. Занятия шли по методике медленного чтения, которая приучала студентов к глубокому филологическому пониманию текстов. За год мы прочли только несколько строк из «Медного всадника». В нашем распоряжении были всевозможные словари и грамматики. Мы доискивались грамматически ясного, филологически точного понимания текста, углублялись в историю изучения значений каждого слова. Помню, что несколько занятий мы посвятили выяснению того, к чему относится местоимение «их» в следующих строках:

Нева всю ночь

Рвалась к морю против бури,

Не одолев *их* буйной дури...

И спорить стало ей невмочь...

Это затруднение реальное, решить его однозначно нельзя. Но в пушкинских стихах есть затруднения мнимые, вызываемые тем, что мы плохо знаем уже некоторые реалии, особенности быта, которые были близки Пушкину.

В «Евгении Онегине» в главе пятой строфа II начинается всем знакомыми с детства строками:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,

На дровнях обновляет путь;

Его лошадка, снег почуя,

Плетется рысью как-нибудь...

Почему «торжествуя»? Стало ли крестьянину легче ездить? Почему «обновление пути» по свежавыпавшему снегу связано у крестьянина с каким-либо особым торжеством?

Пушкин знал крестьянскую жизнь, и все, что связано в его поэзии с деревней, очень точно и совсем не случайно.

«Торжество» крестьянина относится не к «обновлению пути» по первопутку, а к выпавшему снегу вообще. В предшествующей первой строфе той же главы говорится:

В тот год осенняя погода
 Стояла долго на дворе,
 Зимы ждала, ждала природа,
 Снег выпал только в январе
 На третье в ночь.

Если бы осенняя погода без снега простояла дольше, озимые бы погибли. Крестьянин торжествует и радуется снегу, ибо выпавшим снегом «на третье в ночь» спасен урожай.

Что такое толкование верно, доказывает начало стихотворения «Домовому» (1819):

Поместья мирного незримый покровитель,
 Тебя молю, мой добрый домовой,
 Храни селенье, лес и дикий садик мой,
 И скромную семьи моей обитель!

Да не вредят полям опасный хлад дождей
 И ветра позднего осенние набег;
Да в пору благотворны снега
Покроют влажный тук полей!
 (Курсив мой. — Д. Л.)

Малопонятны сейчас и следующие слова — «снег почуя». Почему лошадь «чуёт снег», а не видит? Почему она «плетется рысью как-нибудь»? По этому поводу я обратился к известному литературоведу и одновременно мастеру конного спорта, автору книги «Железный посыл» Д. М. Урнову. Вот что он мне ответил в письме. Привожу с любезного согласия Д. М. Урнова текст его ответа мне.

«„Как-нибудь" означает здесь, как я понимаю, нехотя, боязливо, осторожно. Лошадь не любит неверной и незнакомой дороги, а снег только что выпал, под копытом ползет, попадает чернота — земля незасыпанная, и даже какой-нибудь знакомый пень или камень выглядит по-новому, пугает. Это — обычное дело со всякой лошадью, необязательно крестьянской. Лошади, как правило,

подслеповаты, всякое пятно под ногами кажется им ямой. Некоторые из них ни за что не пойдут через тень, лужу, а начнешь понукать — прыгнут, именно как через яму, а так не пойдут. Кроме того, как я уже сказал, лошадь очень не любит, когда дорога зыбкая, нога у нее ползет, куда-то уходит, проваливается. И вот выезжаешь по первому снегу, и начинает лошадь упираться. Иногда упирается она буквально, останавливается перед какой-нибудь чернеющей на снегу палкой и не идет (еще вчера по грязи мимо той же палки шла как ни в чем не бывало!), но вообще это конники так говорят — «упирается», то есть идет неохотно, и Пушкин, много в деревне ездивший, это, конечно, хорошо знал.

«Снег почуя» — лошадь прежде всего и преимущественно все чует. Глаза у нее сравнительно слабые, слух неплохой, но главное — чутье».

Очень часто у читателя вызывает недоумение — как это можно «плестись рысью». В современном русском языке рысь ассоциируется с быстрым бегом лошади. Но это, с точки зрения знатока лошадей, не совсем так. Рысь — это родовое понятие. Бывает медленная рысь. С нее, по разъяснениям Д. М. Урнова, рысь начинается: «трюх-брюх». Лошадь трусит рысцой, потом — «средняя рысь» и, наконец, «мах» — быстрая рысь.

Итак, Пушкин знал крестьянский быт не как горожанин, а как житель деревни.

1979

САДЫ ЛИЦЕЯ»

1

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения — «сады, примыкающие к Лицею», или «сады, принадлежащие Лицею»*{{Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 3. New York, 1964. P. 129—131).}}. При этом ясно, что одновременно «сады Лицея» — метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но и в первое значение должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из виду.

Сады, как известно, были неременной принадлежностью лицеев и академий начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Спевсипп поставил в саду Платоновской Академии изображения харит, а перс Митридат — статую самого Платона. Сад перешел в собственность

Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой Лицей вскоре после Платоновской Академии, и также с садом, где преподавание происходило на прогулках учителя с учениками (школа перипатетиков).

В средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставленные скульптурными группами, символизирующими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.



Villa Vicobello. Italian Renaissance Gardens

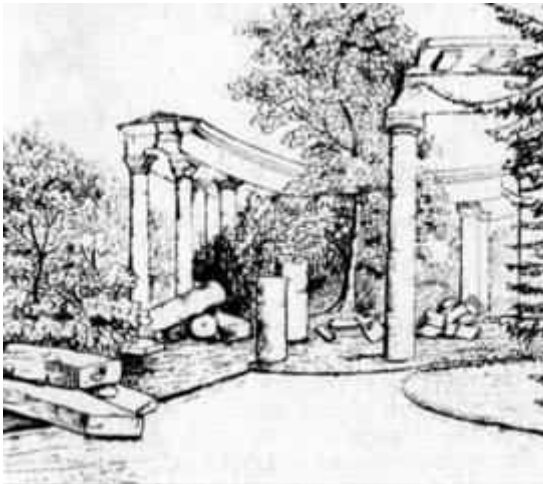
В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской Академии. В флорентийской Академии огромную роль играли сады Медичи при монастыре Сан-Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджело Полициано. Сад в Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры *{{Сад Медичи цел до сих пор (Giardino dei semplici), но уже без скульптур.}}. Во время своего пребывания в Академии Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.



Giardino dei semplici

Кстати, здесь же, в монастыре Сан-Марко, жил и будущий русский публицист и богослов — Максим Грек.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к средним векам,— вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа. Знакома была эта традиция и самим лицеистам. Вот что писал И. И. Пущин в своих «Записках о Пушкине»: «новое заведение», Пущин понимает Лицей, «самым своим названием поражало публику в России,— не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали с своими учениками»*{{Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1979. С. 31.}}.



В. А. Жуковский

Руины Аполлонова храма в Павловском парке (оригинал литографии И. Селезнева) 1820-е годы

Шарлемань

Павловск Вид парка вблизи Дворца 1850-е годы

Садовое искусство было не только ученым и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике,— вспомним Петрарку, Томсона, Попа, Аддисона и Гете *{{Подробно см.: Hunt John Dixon. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976.}}. Идеологический момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей» *{{Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817. С. 146.}}. Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в

Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.



Н. Ф. Петров
Павловск Розовый павильон 1910



Неизвестный художник
Царское Село Вид на Камеронову галерею и Фрейлинский садик 1820-е годы

Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал». То же соединение школы с образом садов встречаем мы и в стихотворении «В начале жизни школу помню я» (1830), в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада на душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в его лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо самым кратким образом заглянуть в чрезвычайно сложную и слабо у нас известную область садово-паркового искусства.

2



Villa Celsa - Siena



Villa I Tatti - Florence

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и Барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в туфовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но интерьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и уединенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан работы Дж. Болонья с фигурой старца Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в тематике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.



Villa I Tatti - Florence. I

Зеленые апартаменты были изолированы и были посвящены каждой своей теме. В одном бывал устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем бывали собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворцах, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства, имеющий свои разновидности в стиле барокко, рококо или французского классицизма.



Villa Vicobello, near Siena. I

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности *{{Французский архитектор Жан Батист Александр Леблон указывал, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), пальметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и пр. (La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fond les beaux Jardins appellees communément les Jardins de Plaisance et de Propreté. A la Haye, chez Pierre Husson, 1715)}}. Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат именно природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «...только природа — ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотноситься с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов,

как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов — это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов — писатели любовных историй. ...Что касается меня... мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели не только «великие стили», стили эпохи, но и индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших — французский классицизм и голландское барокко. Французский классицизм обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские барочные сады в большей мере, чем классицистические французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно сады голландского барокко (регулярные). Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец Ван Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским *{{См.: Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб., 1911. С. 143. Могу сослаться на свои личные воспоминания и на воспоминания старых царскоселов, помнивших «Голландку» — Старый сад.}}

Вдоль фасада Екатерининского дворца, перестроенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась для того, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.



Пейзажный
(ландшафтный) стиль.



Регулярный
(формальный, классический)
стиль.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к естественной природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той эстетической агитации, которую развивали сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она — в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством — сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполем об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад» *{{ См.: *Cowell F. R. The Garden as a Fine Art. London, 1978. P. 171.*}}. Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства во всех его стилях — барокко, классицизма и рококо. Нельзя считать также, что Ж. Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился значительно раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников эпохи смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, т. е. Англией вигов» *{{ *Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. Vol. 1. New York, 1968. P. 100 (перевод мой)*}}. Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., то есть значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо. Однако элементы пейзажных парков уже достаточно отчетливо проявились в Италии и Англии еще в XVII в.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, и верность природе местности — верности природе в морали и политике. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе»*{{Pevsner N. Studies in Art... P. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: *Hussy Chr. The Picturesque. London, 1927. См. также: Hadfield M. Gardening in Britain. London, 1960; Hyams Ed. The English Garden. London, 1962.}}*

Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере философски объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее,— пишет Н. Певзнер далее,— эта концепция (концепция пейзажного парка.— *Д. Л.*) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породили ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывает, как после Утрехтского мира свершение «большого путешествия» стало вопросом престижа, как ценители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как они нашли их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привезли на родину картины или гравюры с произведений этих художников, как воодушевляли художников Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов попробовали преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена»*{{Pevsner N. Studies in Art... P. 101.}}. Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов*{{ См.: *Hyams Ed. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971. P. 4.}}*



Claud
Lorren.
Landscape
with
Aeneas at
Delos



Salvator
Rosa
A Coastal
Scene.

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампании, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить всевозрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и пр., и пр.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensibility of gardens»*{{Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов»}}, которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок в своей садовой тематике. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же

оттенок «sensibility» (чувствительности), и это отчетливо сказывается в знаменитой — благодаря пушкинским стихам — скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная — «sensibility».



А. Е. Мартынов
Фонтан
«Девушка с
кувшином» в
царскосельском
парке 1821-1822

3

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на «sensibility» царскосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. «Сады Лицея» — это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым кабинетам Голландского сада перед Екатерининским дворцом, который ко времени Пушкина уже несколько изменил свой характер.

Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с кельей. Напомним хотя бы о его поэме «Монах» и послании «Наталье», заканчивающемся словами: «Знай, Наталья! — я... монах!» Тема уединения рисуется им в стихотворениях «Городок (К***))», «Дубравы, где в тиши свободы...» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий микрокосм; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и

шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и пр.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над естественным уровнем прудах (пруды на террасах, возвышающихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и пр.). С этой шутливой семантикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа, пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок*{{«Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (Львов Н. А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Гримм Г. Г. Проект парка Безбородко в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова. // Сообщения Института истории искусств, 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. С. 121—122).}}. И это понятно: уже по представлениям XVIII и начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наиболее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон» (1816). Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения:

Друзья мои! возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгу ночь глубок ваш будет сон!

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были непременно элементом пейзажных парков. Были они и в царскосельских парках.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но и чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.



А. Е. Мартынов
Вид
царскосельского
пруда и
Чесменской
колонны 1821-
1822

Образы природы пейзажных парков Царского глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, злачные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе».) Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические — памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем, что Павел I увез из Царского большинство статуй и «сады Лицея» вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам. Памятники русским победам — это другая сторона «sensibility» Царского Села, и здесь следует отметить влияние поэзии Оссиана. В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами Оссиана связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место. Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и пр.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов — архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства, как уже говорилось, не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII — начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначавшимися для прогулок. В уже упоминавшейся и цитировавшейся записке предромантического поэта и культурного деятеля Н. А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородко он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех»*{{Сообщения Института истории искусств. С. 110. }}.

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

Пушкинское понимание царскосельских садов как садов свободы, тишины, уединения было свойственно и другим поэтам-лицеистам. Дельвиг писал:

Я редко пел, но весело, друзья!
 Моя душа свободно разливалась.
 О царский сад, тебя ль забуду я?
 Твоей красой волшебной оживлялась
 Проказница фантазия моя,
 И со струной струна перекликалась,
 В согласный звон сливаясь под рукой,—
 И вы, друзья, любили голос мой.

«К друзьям» (1817)

Царскосельские сады явились для Пушкина школой, в которой он учился понимать природу. Многие в его понимании пейзажей Михайловского и Тригорского явились для него как бы продолжением философии свободного сада, выработанного в практике романтического садоводства.

Пушкин был нравственно воспитан «садами Лицея» и присущей им свободой вольной природы. Между его ощущением, с одной стороны, царскосельских садов, а с другой — природы Михайловского не было принципиальных различий. Подобно тому, как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу — Мильтона, Томсона, Попа, — пейзажная лирика Пушкина была так же тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы, особенно в деревне. Именно поэтому естественность и чистота природы вызвали в Пушкине по контрасту чувство горечи от неправды человеческих отношений, а простор полей и свобода пейзажа — возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея» Пушкин, появившись в Михайловском, пишет стихотворение «Деревня», в котором с такою резкостью противопоставил «мирный шум дубрав и тишину полей» «рабству тощему» русского крестьянства. Царскосельские сады, кроме того, научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина с постоянными, очень характерными для нее реминисценциями прошлого.

Царскосельский парк был парком воспоминаний, и, как указывал И. Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село», еще в Лицее тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «...именно в Царском Селе, в этом парке «воспоминаний» по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться склонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже особенно любил этот душевный настрой» *{{Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 309.}}.

Уже в 1829 г. Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой...

Воспоминания рождала в Пушкине не только романтическая часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией человеческой регулярности и созданной временем природной свободой. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду — античные символические и аллегорические фигуры:

Всё — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,

На главах лавры, на плечах порфиры...

«В начале жизни школу помню я...»

Поскольку для Пушкина царскосельские сады во всех частях были прежде всего садами, навевавшими воспоминания, давшими ему, великому поэту, одну из самых важных тем его лирики,— хранить в них все воспоминания, связанные с Пушкиным, наш первейший долг, долг перед русской культурой.

Когда в начале XX в. А. Бенуа установил своего рода культ времени Елизаветы Петровны *{{См.: Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910.}} и французского классицизма в садоводстве, это было своего рода снобистским увлечением, шедшим в разрез со всем пониманием царскосельских садов, установленным в русской поэзии Пушкиным. И не случайно Ахматова писала, как бы полемизируя с А. Бенуа:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

(Курсив мой. — Д. Л.)

Садово-парковое искусство — это прежде всего искусство содержательное, связанное с определенными философскими и поэтическими ассоциациями*{{См. подробнее: Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.}}.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ТЕКСТУ СТИХОТВОРЕНИЯ «РОДИНА»

В статье «Новые списки стихотворения, известного под названием „Родина“», А. Л. Гришунин и В. А. Черных*{{Проблемы современной филологии: Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М., 1965. С. 372—377.}} приводят новый список этого нелегального стихотворения середины XIX в. из рукописного сборника, составленного библиографом П. А. Ефремовым*{{ЦГАЛИ, ф. 1296, оп. 2, ед. хр. 55, л. 192.}}. Авторы статьи убедительно показывают, что многие чтения этого нового списка первоначальнее чтений других списков, известных до него, но считают, что чтение «рогатых баб» в строфе:

Гнилые избы, кабаки,
 Непроходимые дороги,
 Оборванные мужики,
 Рогатых баб босые ноги —

«явно неисправно», и предпочитают ему чтение «брюхатых баб». Между тем именно чтение «рогатых» следует признать первоначальным и лучше вяжущимся со всем характером стихотворения.

Как известно, «рогами» в наряде русских деревенских замужних женщин некоторых губерний называли кичку, или кичу, — очень высокий головной убор, род повойника, часто парчового или даже низанного жемчугом, с двумя острыми выступами спереди (отсюда и название кички «рога») *{{О рогатых головных уборах см.: Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX— нач. XX в. // Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967.}}. Этот пышный головной убор, обычно передававшийся по наследству, составлял разительный контраст к повседневной босоногости деревенских женщин. Даль в толковом словаре приводит фольклорную насмешку над онежскими бабами, что они «на рогах онучи сушили», то есть накидывали на кичку онучи, оставляя ноги босыми.

В строке: «Рогатых баб босые ноги», как и во всем стихотворении в целом, подчеркивается крайняя нищета, скрывающаяся за официальной пышностью России.

Первоначальность чтения «рогатых баб», а не «брюхатых баб» подтверждается текстологическим правилом, согласно которому наиболее трудное чтение (*lectio difficilior*) признается более древним, чем чтение более легкое (*lectio facillior*). Как правило, переписчики облегчают себе чтение, заменяют менее понятное более понятным, модернизируют текст. Название кики «рога» не было широко распространенным, оно было известно только в некоторых губерниях. Поэтому оно может облегчить поиски автора этого стихотворения, долгое время приписывавшегося Д. В. Вeneвитинову.

Тема двойственного состояния русского крестьянства — с одной стороны, обладающего удивительным чувством собственного достоинства, а с другой стороны, нищенски униженного — была одной из основных в русском искусстве и литературе. Таковы женщины из народа А. Г. Венецианова: головные уборы царевен и босые ноги нищенки. Этот мотив постоянен в изображениях венециановских крестьянок — отдыхающих или работающих, ведущих под уздцы лошадей или кормящих детей. «Рога», покрытые вышитыми платками, — один из самых красивых нарядов крестьянок, выражавших их самоощущение цариц и царевен вопреки вопиющей бедности их существования. Чуть позднее передвижники тоже будут подчеркивать жалкую бедность русских крестьян, но

без той особой трагичности, которая ощущается в изображениях Венецианова. 1979

СОЦИАЛЬНЫЕ КОРНИ ТИПА МАНИЛОВА

Одно из важнейших достижений реализма Гоголя заключалось в том, что все создаваемые им типы строго локализовались в социальном пространстве России. При всех общечеловеческих чертах Собакевича или Коробочки, все они все же одновременно являются представителями определенных групп русского населения первой половины XIX в. Мы ясно видим, в каких социальных условиях развился тот или иной персонаж Гоголя и к какой социальной группе он принадлежит. И это особенно относится к «Мертвым душам».

Г. А. Гуковский пишет о «Мертвых душах»: *«Первый том — картина России, русского общества, картина социальная, с народом в качестве фона и основы ее. В соответствии с этим, в первом томе в центре не индивидуальная психология личностей, а типические черты социальных групп и лиц как их представителей»**{{Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 476.}}.

Известны слова Гоголя из его письма Погодину от 28 ноября 1836 г. о «Мертвых душах»: *«Вся Русь отзовется в нем (в этом творении Гоголя.— Д. Д.)», и Гоголь стремится «в полный обхват ее обнять»**{{Там же. С. 482, 483.}}.

Не совсем ясен, однако, в этом социальном отношении Манилов. Помещик? Но почему именно помещичья среда создала Манилова? Конечно, он помещик, но ведь помещиками было все высшее чиновничество.

Необходимо, как мне представляется, обратить внимание на то, что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому кругу России. Не случайно, думается, Чичиков начинает свой объезд помещичьих гнезд именно с Манилова (т. 1, гл. II). Этикет визитов требовал начинать визитационные объезды с наиболее важных лиц города или губернии. Характерен и разговор, который Чичиков ведет с супругами Маниловыми. Последние спрашивают его, какого он мнения о губернаторе, затем о вице-губернаторе, о полицмейстере, председателе палаты, почтмейстере и «таким образом,— замечает Гоголь,— перебрали почти всех чиновников города», что в какой-то мере указывает на близость Манилова именно к этому кругу лиц. Своего сына Фемистоклюса Манилов прочит в посланники, а о странной покупке Чичикова осведомляется, «не будет ли эта негодия несоответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России». Только удостоверившись в том, что казна получит «законные пошлины», и придав своему лицу такое «глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра» (курсив мой.— Д. Д.), Манилов решается заключить сделку на мертвые души.

После этих нескольких замечаний я бы хотел представить читателям некоторые материалы (далеко не исчерпывающие), указывающие на то, что маниловщина была в высшей степени свойственна лицемерному бюрократическому слою империи Николая I, и в первую очередь самому Николаю I. Я не думаю, чтобы в представленных мной материалах нужно было непременно искать определенные прототипы Манилова. Лицемерие и сентиментальность пронизывали собой весь быт чиновничьей бюрократии России, и примеров маниловщины именно в этом социальном кругу было слишком достаточно. Это было искаженным отражением сентиментализма в высших кругах тогдашнего чиновничества, сентиментализма, понятого вкривь и вкось. Полагаю, что читатели не поймут меня так, что я ищу реальные события, знакомые Гоголю,— я имею в виду общий уклад жизни высшего чиновничества.

В этой связи прежде всего важен сам император Николай I — «первый помещик» и образец для всей своей многочисленной чиновничьей бюрократии *{{Ср. речь Николая I к депутатам петербургского дворянства 21 марта 1848 г.: «Правило души моей откровенность, я хочу, чтобы не только действия, но намерения и мысли мои были бы всем открыты и известны, а потому я прошу вас передать все мною сказанное всему С.-Петербуржскому дворянству, к составу которого я и жена моя принадлежали как здешние помещики» («Эпоха Николая I»: Сборник./Под ред. М. О. Гершензона. М., 1910. С. 11).}}. Николай I, конечно, не был непосредственным прототипом Манилова (соблазн увидеть в Николае I прототип Манилова велик), но между ним и Маниловым намечается отчетливое типологическое сходство, о котором и пойдет речь в дальнейшем.

С точки зрения социальной прикреплённости маниловщины небезынтересны у Гоголя архитектурные «прожектывы» Манилова: «храм уединенного размышления» при въезде в усадьбу, мечты его устроить пруд, провести подземный ход, выстроить каменный мост и по сторонам его поставить лавки для купцов, его желание выстроить *«огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах»*. Действительность превосходила в этом отношении фантазию Гоголя и его персонажа. Как известно, Николай I был увлечен различными парковыми постройками в сентиментальном духе: чайными домиками, инвалидными домиками, павильонами, фермами и пр. Особенно много было построено в Старом Петергофе. Вот что писала по поводу всех этих павильонов А. Ф. Тютчева в своих воспоминаниях: *«Петергоф и все его окрестности усеяны увеселительными павильонами, голландскими мельницами, швейцарскими шале, китайскими киосками, русскими избами, итальянскими виллами, греческими храмами, замками в стиле «рококо» и т. д., и т. д., выстроенными императором Николаем для развлечения и ради забавы императрицы Александры „Феодоровны“, в которых она имеет обыкновение, когда живет в Петергофе, проводить свои дни,*

бесконечно разнообразия свое пребывание. Например, утренний кофе подается в Ореанде, обед в Озерках, вечерний чай на Бабьем Гоне» *{{Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Дневник. 1855—1882 гг. М., 1929. С. 33 (запись 5 июня 1855 г.)}}.

«Проходя по залитым зеленью и солнцем петергофским садам с их фонтанами и цветущими газонами, я чувствую, при виде этих павильонов, коттеджей, ферм, маленьких мельниц, этих бесчисленных проявлений императорских фантазий, чрезвычайно красивых самих по себе, такое душевное отвращение, что вид их сжимает мне сердце как боль физическая»*{{Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853—1855 гг. М., 1928. С. 40.}}.

Следующая выписка из воспоминаний А. Ф. Тютчевой характеризует быт императорской фамилии, связанный с этими павильонами: «В Царском и в Петергофе можно было видеть большой запряженный фургон, нагруженный кипящим самоваром и корзинами с посудой и булками. По данному сигналу фургон мчался во весь опор к павильону, назначенному для встречи. „Ездовые“, с развевающимися по ветру черными плюмажами, скакали на ферму, в Знаменское, в Сергиевку, предупредить великих князей и великих княгинь, что императрица будет кушать кофе в Ореанде, на „мельнице“, в „избе“, в Монплеzure, в „хижине“, в „шале“, на ферме, в Островском, на Озерках, на Бабьем Гоне, на Стрелке, словом, в одном из тысячи причудливых павильонов, созданных для развлечения и отдохновения императрицы баловством ее супруга, который до конца жизни не переставал относиться к ней, как к избалованному ребенку. Через несколько минут можно было наблюдать, как великие князья в форме, великие княгини в туалетах, дети в нарядных платьицах, дамы и кавалеры свиты поспешно направлялись к намеченной цели. При виде всего этого церемониала по поводу простого питья кофе я часто вспоминала анекдот про пастуха, который на вопрос, что бы он стал делать, если бы был королем, отвечал: „Я бы стал пасти своих овец верхом“. Великие мира сего все более или менее выполняют программу пастуха, они пасут свои стада верхом, и если они редко совершают великие дела, зато превращают житейские мелочи в очень важные дела» *{{Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853—1855 гг. М., 1928. С. 94—95.}}.

Некоторые из мечтаний Манилова поразительно совпадают с затеями, которые Николай I осуществил несколько позже. Так, Манилов, как мы уже отметили, мечтает построить дом «с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Напомню, что Николай I приказал построить в Старом Петергофе, недалеко от Бабьего Гона, именно бельведер для чаепитий с видом на Петербург.

Об отношении Николая к семейной жизни дают представление записки некоего Н. Д. Он пишет: «Водворившись после брака в Аничковском дворце, великий князь Николай Павлович реставрировал его совершенно, уничтожил громадные залы и приспособил их для тихой и счастливой семейной жизни. „Жить семейною жизнью —

вот истинное счастье”, — повторял он часто. „Если кто-нибудь спросит тебя, — говорил великий князь одному из своих приближенных, — в каком уголке мира скрывается истинное счастье, сделай одолжение, пошли этого человека в Аничкинский рай”»*{{Н. Д. Несколько слов в память императора Николая I. // Рус. старина. 1896, кн. 6. С. 456.}}.

Публичные изъявления чувств к жене, родным и друзьям были потребностью императора. Н. К. Шильдер пишет: «В известиях из Москвы описывают, что свидание императора с его братом Константином*{{14(26) августа 1826 г.}} было очень трогательно. Их объятия, их волнение в присутствии придворных (курсив мой. — Д. Л.) придали этому неожиданному свиданию некоторый оттенок сентиментализма, который передать трудно»*{{Шильдер Н. К. Император Николай Первый. Т. 2. СПб., 1903. С. 6.}}. Вспомним, как публично встречаются Чичиков и Манилов в седьмой главе: «Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице (курсив мой. — Д. Л.) в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы».

Семейный быт Николая I представляет собой разительные параллели к семейному быту Манилова. Взаимные сюрпризы, угощения, публичные излияния чувств на виду у всех составляли непременную черту придворного быта. Приведу характерный случай из книги А. Гейрота «Описание Петергофа»: «Император Николай I, увеличивая пространство парков и садов в Петергофе, вместе с тем повелел устроить для сторожей в разных местах красивые караулки, с небольшими огородами и другими хозяйственными удобствами. Содержание сторожам назначено было весьма хорошее, а государю благоугодно было предоставить право на помещение в этих караулках исключительно отставным заслуженным георгиевским кавалерам и кандидатам. Постройка караулок для инвалидов подала мысль императору Николаю I построить красивый сельский домик в виду караулки близ большого Запасного пруда, места любимых прогулок императрицы Александры Федоровны. Постройка этого домика производилась втайне от государыни. Когда караулка была готова, то в одно воскресное утро государь предупредил государыню, что после обедни он отправится со всеми детьми в кадетский лагерь, а государыню просит подождать его возвращения в Большом дворце. После обедни государь со всеми детьми поехал в лагерь и спустя час послал флигель-адъютанта с поручением привести государыню к вновь построенному сельскому домику. Приглашение это не обратило особого внимания государыни, и она последовала за адъютантом в открытом экипаже, в сопровождении одной из своих дам. Но приехав к месту любимых своих прогулок, к крайнему удивлению государыня увидела щегольскую избу, с крылечка которой сошел отставной солдат в форменном сюртуке с золотым галуном на воротнике и с нашивками на левом рукаве. Он подошел к коляске и с глубоким почтением просил государыню сделать ему честь отдохнуть в его избе. Государыня тотчас же узнала в ветеране своего мужа, который, однако, продолжал сохранять принятую на себя роль. Государыня вошла в избу, где ее ожидали,

выстроенные в ряд, все ее сыновья и дочери. „Позвольте мне,— говорил ветеран,— представить Вашему величеству по имени всех моих детей и поручить их могущественному покровительству матушки царицы. Старший мой сын уже флигель-адъютант, хотя ему едва минуло девятнадцать лет, об нем я и не прошу, но за трех остальных моих сыновей и трех дочерей я должен обратиться к Вашему величеству с просьбой. Десятилетнего Константина я назначаю во флот, семилетнего Николая — в инженерный корпус, меньшего Михаила — в артиллерию. Старшую дочь мою, Марию, я бы желал пристроить в Смольный, вторую, Ольгу — в Екатерининский, а младшую, Александру,— в Патриотический институт”. Государыня, счастливая, обещала ветерану по возможности позаботиться о его детях, но не могла долее сохранить принятую на себя роль и, тронутая до слез, благодарила мужа за сюрприз»*{{Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 106. (Случай этот относится к 1834 г.)}}.

Эпизод с представлением детей государыне и с различными то шутивными, то серьезными предположениями о их будущей карьере не случаен. Это было одно из любимых развлечений не в меру сентиментального деспота. Московский фабрикант Рыбников в своих воспоминаниях об обеде, данном в Зимнем дворце в 1833 г. купечеству, пишет: «После обеда, обойдя всех, государь взял приведенного малолетнего Константина Николаевича*{{Напоминаю, между прочим, что имена царских детей, Константин и Михаил, были связаны с чаяниями русского двора на восстановление Византийской империи (Константин — первый и последний императоры Византии, Михаил — будущий, предсказанный в пророчествах). Ср. Фемистоклос и Алкид у Манилова.}}, наклоняя ему голову, приговаривал, „Кланяйся, кланяйся ниже”. Потом, став прямо, скомандовал великому князю: „Ты адмирал, но полезай на мачту сам!” Великий князь, хватаясь за руки, пуговицы и петли императора, влез на плечо. Тогда государь поцеловал его и сказал присутствующим: „Это адмирал исправный,— ну, тем же маршем с мачты долой! ”»**{{Цит. по кн.: Ярош К. Н. Император Николай Павлович. Харьков, 1890. С. 20.}}

Такие же игры с назначением им должностей и званий были характерны и для общения Николая с кадетами, которых привозили к нему в Александрию и Петергоф.

Если вспомнить, что Манилов шутивно назначал своего сына посланником, а для себя и Чичикова мечтал о производстве в генералы, то приобретает некоторое значение и тот факт, что сам Николай очень любил шутивно назначать себя и окружающих в различные чины и ведомства. Антона Рубинштейна при встрече он называл «Ваше превосходительство», к М. И. Глинке при поручении ему капеллы обращался с прошением, возясь с кадетами, в самый разгар игры шутивно напоминал им, что он император («Как вы смели повалить императора» *{{Цит. по кн.: Ярош К. Н. Император Николай Павлович. Харьков, 1890. С. 61, 81—82.}}) и т. д. Николай I и его жена любили играть в «простых людей»*{{Об этой игре в «простых людей» пишет А. Ф. Тютчева: «Двор сегодня переехал в Петергоф. Это

место мне исключительно антипатично. Здесь играют в буржуазную и деревенскую жизнь. Император, императрица и другие члены семьи живут в различных фермах, коттеджах, шале, во всякого рода павильонах, разбросанных в парке Александрии, где все эти великие мира предаются иллюзии жить, как простые смертные» (Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Дневник. 1855—1882 гг. С. 32; запись 5 июня 1855 г.). В связи с этим нельзя не обратить внимания на то, что Манилов потчует Чичикова, предлагая ему «по русскому обычаю» щи. «Русский обычай» был в моде при дворе Николая I. Были заведены русские придворные костюмы: дамы носили сарафаны с тренем, расшитым золотом, повойники на голове и пр.

К чертам маниловщины в Николае I следует отнести и его доведенную до страсти любовь к смотрам и учениям, ужасавшую наблюдавших эту черту иностранцев. Характерно, что, воспроизводя сражения, Николай I «исправлял» ошибки полководцев и истории, наслаждаясь тем, что воображал себя победителем. Вот что пишет немецкий путешественник Гагерн, которому довелось присутствовать при воспроизведении 10 сентября 1839 г. на Бородинском поле знаменитого сражения с Наполеоном: *«10-го сентября. Сегодня великий день, в который еще раз произошла Бородинская битва. Впрочем, представляла ее одна русская армия, неприятель только предполагался. Был составлен план, по которому все сражение разделялось на четыре момента. Погода благоприятствовала этому прекрасному зрелищу, длившемуся с 8 часов утра по 4 пополудни. Командовал фельдмаршал Паскевич, пока это было только возможно, и сначала довольно верно воспроизводил сражение, но по прошествии нескольких часов, то есть около полудня, сам император взял фактически команду в свои руки и исправлял ошибки, якобы сделанные некогда, то есть он произвел с драгунами большое обходное движение против левого фланга и тыла французской армии...»* *{{Россия и русский двор в 1839 г. Записки немецкого путешественника Гагерна // Русская старина. 1891, кн. 1. С. 9.}}. Генерал Ермолов по этому поводу заметил: *«C'est la représentation de la bataille avec les corrections, que Monsieur le Maréchal a jugé convenable d'y introduire»* *{{Там же. С. 11.}}. («Это представление битвы с исправлениями, которые его величество главнокомандующий соизволил в нее внести».) Далее Гагерн замечает: *«13-го сентября. Сегодня последний маневр при Бородине; император еще раз дает сражение à sa façon (на свой манер) и так обойдет французов, что они будут пойманы как в мешок»* *{{Там же. С. 12.}}.

По поводу морских смотров барон Кюстин писал: *«Ребячество в грандиозных размерах — вещь ужасная! Лорд Durham высказал это лично императору Николаю Павловичу и своею откровенностью поразил его в самое чувствительное место его властолюбивого сердца: „русские военные корабли — игрушка русского императора“»* *{{Россия и русский двор в 1839 г. Записки французского путешественника (маркиза де) Кюстина // Рус. старина. 1891, кн. 1. С. 158.}}.

Бюрократическое лицемерие заставляло Николая I придавать несвойственное значение вновь организуемым учреждениям сыска и репрессий. Вот что пишет К. Н. Ярош в своей биографии Николая I об открытии знаменитого своим государственным терроризмом III Отделения: *«Истинная мысль учреждения выступает рельефно в словах императора, который, в ответ на вопрос об инструкции, подал графу Бенкендорфу (первому начальнику III Отделения) свой платок и сказал: „Утирай этим платком как ; можно больше слез”»**{{Ярош К. Н. Император Николай Павлович. С. 30.}}.

Нет оснований видеть в Манилове пародию на Николая I, хотя нужно обратить внимание, что внешность Манилова кое в чем напоминала Николая. Манилов был «человек видный», «он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами».

Нельзя не обратить внимание на окончание второй главы. Она заканчивается тем, что Манилов мечтает, как они с Чичиковым *«приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностью обращения, и что будто бы государь (курсив мой. — Д. Д.), узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами»*.

О том, что Николай I действительно любил дружбу со своими подчиненными «генералами», свидетельствует следующее.

Отношения Бенкендорфа и Дубельта были вполне в духе маниловщины. Дубельт называл Бенкендорфа «человеком ангельской доброты». Когда Бенкендорф уезжал за границу, Дубельт плакал и писал затем жене: *«Ты знаешь, душенька, как я люблю моего графа, и бог видит, что за каждый год его жизни я отдал бы год своей»* *{{См.: Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826— 1855 гг. СПб., 1908. С. 123.}}.

Такою же сентиментальностью отличались отношения Бенкендорфа с Николаем I, отчасти напоминавшие отношения с Чичиковым, о которых мечтал Манилов (дружить, ездить в одной карете и пр.). Известно, например, что в путешествиях Бенкендорф всегда сопровождал Николая I, сидя с ним в одной коляске напротив него. Отношения Николая I с Бенкендорфом были настолько близки, что, например, во время болезни Бенкендорфа в 1837 г., когда тот находился в своем имени Фалле, государь не называл его в письмах иначе как «мой милый друг» («mon cher ami»), а подписывался неизменно: «на всю жизнь любящий Вас Николай» («A vous pour la vie, votre tendrement afictionné Nicolas»). Когда больной переехал в Петербург, Николай I навещал его по два раза в день*{{Там же. С. 24.}}.

Современники нередко характеризуют Бенкендорфа и Дубельта как «добрых» и «приятных» людей. Даже Достоевский, видевший Дубельта на допросах по делу петрашевцев, называл его «приятным человеком»*{{См.: Милюкова А. Ф. М. Достоевский. // Рус. старина. 1881, кн. 3. С. 706.}}.

О том, каким сладким лицемерием умел обставлять Дубельт свои отказы и запрещения, дает представление следующее письмо Дубельта М. М. Попову. В 1837 г. А. А. Краевский представил для «Журнала Министерства народного

просвещения» рукопись В. А. Жуковского «Черты истории государства Российского». Дубельт писал по этому поводу М. М. Попову: *«Я ничего не читал прекраснее этой статьи и прошу вас, родной мой Михаил Максимович, принять на себя труд поблагодарить г-на Краевского за доставление мне удовольствия прочесть новый прекрасный труд Жуковского. Поблагодарите его и за оказываемую им мне доверенность, за которую я должен отплатить ему откровенностью. Статья безусловно — прекрасна, но будет ли существенная польза, ежели ее напечатают? Вопрос этот делаю по двум причинам. Во-первых, чтобы видеть всю красоту и пользу этого сочинения, нужно знать твердо историю Государства Российского, а как, к несчастью, немногие у нас ее знают, то статья эта для немногих будет понятна... Во-вторых, она оканчивается первым нашествием Батыея... Описав темные времена быта России, (сочинитель) не хочет говорить о ее светлом времени, — жаль!»* *{{Бычков А. И. Попытка напечатать «Черты истории государства Российского» В. А. Жуковского в 1837 г. // Рус. старина. 1903, кн. 12. С. 596.}} Результат — запрещение статьи.

По тому, как Манилов разговаривает со своим приказчиком и просителями-крестьянами*{{ривожу это место из второй главы «Мертвых душ»: «Хозяйством нельзя сказать, чтобы он занимался, он даже никогда не ездил на поля, хозяйство шло как-то само собою. Когда приказчик говорил: «Хорошо бы, барин, то и то сделать», — «Да, недурно», — отвечал он обыкновенно, куря трубку, которую курить сделал привычку, когда еще служил в армии, где считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером. «Да, именно недурно», — повторял он. Когда приходил к нему мужик и, почесавши рукою затылок, говорил: «Барин, позволь отлучиться на работу, подать заработать», — «Ступай», — говорил он, куря трубку, и ему даже в голову не приходило, что мужик шел пьянствовать»}}}, он очень напоминал графа Бенкендорфа. Э. И. Стогов пишет о Бенкендорфе: *«Зная графа, мы хорошо знали всю бесполезность приемов его. Он слушал ласково просителя — ничего не понимая; прошения он никогда, конечно, уже не видал; но публика была очень довольна его ласковостию, терпением и утешительным словом»* *{{Записки Э. И. Стогова. // Рус. старина. 1903, кн. 5. С. 312.}}.

М. А. Корф пишет, что Бенкендорф редко вслушивался в то, что ему говорили, и приводит следующий характерный случай для этого, как он выражается, «отрицательно доброго человека»: *«Вместо героя прямоты и правдодушия... он, в сущности, был более отрицательно добрым человеком, под именем которого совершалось, наряду со многим добром, и немало самоуправства и зла. Без знания дела, без охоты к занятиям, отличавшийся особенно беспамятством и вечною рассеянностью, которая многократно давали повод к разным анекдотам, очень забавным для слушателей, или свидетелей, но отнюдь не для тех, кто бывал их жертвою, наконец, без меры преданный женщинам, он никогда не был ни деловым, ни дельным человеком и всегда являлся орудием лиц, его окружавших. Сидев с ним четыре года в Комитете министров и десять лет в Государственном Совете, я ни единожды не*

слышал его голоса ни по одному делу, хотя многия приходили от него самого, а другия должны были интересоваться его лично. Часто случалось, что он после заседания, в котором присутствовал от начала до конца, спрашивал меня, чем решено такое-то из внесенных им представлений, как бы его лица совсем и не было.

Однажды в Государственном Совете министр юстиции граф Панин произносил очень длинную речь. Когда она продолжалась уже с полчаса, Бенкендорф обернулся к соседу своему, графу Орлову, с восклицанием:

- *Sacré Dieu, voilà ce que j'appelle parler!* {«Бог мой, вот что я называю красноречием!»}.
- Помилуй, братец, да разве ты не слышишь, что он полчаса говорит против тебя!
- В самом деле? — отвечал Бенкендорф, который тут только понял, что речь Панина есть ответ и возражение на его представление.

Через пять минут, посмотрев на часы, он сказал: «*A présent adieu, il est temps que j'aille chez l'Empereur*» {«Ну, до свидания, мне пора к государю»}, — и — оставил другим членам распутывать спор его с Паниным по их усмотрению.

Подобные анекдоты бывали с ним беспрестанно, и от этого он нередко вредил тем, кому имел намерение помочь, после сам не понимая, как случилось противное его видам и желанию. Должно еще прибавить, что при очень приятных формах (курсив мой. — Д. Д.), при чем-то рыцарском в тоне и словах и при довольно живом светском разговоре, он имел самое лишь поверхностное образование, ничему не учился, ничего не читал и даже никакой грамоты не знал порядочно...» *{{Из записок барона (впоследствии графа) М. А. Корфа. // Рус. старина. 1899, кн. 12. С. 486—487. Много примеров «высочайшей» и «превосходительной» маниловщины см.: Рассказы, заметки и анекдоты из Записок Е. Н. Львовой. 1788—1864. // Рус. старина. 1880, кн. 3. С. 635—650.}}

Заканчивая наш обзор, хотелось бы указать на то, что черты маниловщины свойственны в произведениях Гоголя не только одному Манилову. Чиновники и в «Мертвых душах», и в «Ревизоре» живут между собой дружно, играют в «бостончик», собираются на домашние вечеринки и чашку чаю; их семейные отношения по большей части идилличны, а некоторые даже читают Жуковского и Карамзина. Характернейшая в этом отношении персона «Мертвых душ» — губернатор, который «был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю» (т. 1, гл. I). Иными словами: «такой добряк, что даже вышивал по тюлю!»

Обращаясь к вопросу о том, почему же Гоголь прямо не назвал ту бюрократически-чиновничью группу, к которой принадлежит Манилов, укажу только, что ответ этот дан самим Гоголем. Описывая в седьмой главе, как Чичиков и Манилов идут по грязным комнатам палаты, Гоголь пишет о себе: «Следовало бы описать канцелярские комнаты, которыми проходили наши герои, но автор питает сильнейшую робость (курсив мой. — Д. Д.) ко всем присутственным местам. Если и случалось ему проходить их даже в блистательном и облагороженном виде, с лакированными полами и столами, он старался пробежать как можно скорее, смиренно

опустив и потупив глаза в землю, а потому совершенно не знает, как там все благоденствует и процветает...»

Вот в этом все дело: Гоголь писал о Манилове, «потупив глаза». И он боялся, конечно, указать прямо на ту среду, для которой маниловщина была наиболее характерна и которой подражал Манилов. И тут следует сказать: маниловщина больше самого Манилова. Маниловщина, если ее рассматривать не только как общечеловеческое явление, а как явление определенной эпохи и определенной среды, была в высшей степени свойственна высшему чиновничье-бюрократическому слою России. Провинциальный помещик Манилов подражал «первому помещику России» — Николаю I и его окружению. Гоголь изобразил маниловщину верхов через ее отражение в провинциальной среде. Маниловщина Николая I и его окружения предстала перед читателем окарикатуренной не столько Гоголем, сколько самой провинциальной жизнью.

Гоголь указывал на эпигонов, очевидно имея в виду и «самого», и «самых».

Социальная реализация литературы — это реализация и «социальных мод», мод полуинтеллектуальных-полубытовых.

1964

ДОСТОЕВСКИЙ В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОГО И ДОСТОВЕРНОГО

Едва ли есть другой писатель, читателей которого так интересовали бы конкретные адреса его героев, «адреса» событий его произведений.

В спорах о том, где жил Раскольников, где была квартира старухи процентщицы, где жила Соня Мармеладова или где был дом Рогожина, принимают участие виднейшие писатели*{{См.: Гранин Д. Дом на углу. // Лит. газета, 1969, 1 янв.}}, журналисты; литературоведы и рядовые читатели пишут свои соображения в газеты*{{См.: Краснов Ю., Метлицкий Б. Живу в доме Шиля. // Веч. Ленинград, 1971, 11 ноября; Бурмистров А. Тринадцать ступеней вверх. // Веч. Ленинград, 1973, 6 авг.}}.

Эти поиски внутренне необходимы читателям Достоевского — необходимы для полноты художественного впечатления.

И хотя о многих из этих адресов идут споры*{{ Как на одну из последних работ по этим вопросам укажу на статью К. А. Кумпан и А. М. Конечного «Наблюдения над топографией „Преступления и наказания"» (Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35, № 2. 1976. С. 180—190). Отмечу, впрочем, что сомнения, высказываемые авторами статьи в топографической точности указаний Достоевского, несколько преувеличены. Не подлежит сомнению факт усиленных поисков Достоевским топографической достоверности, попытки точно описать все места жительства, места событий и маршруты действующих лиц. Если Достоевский и ошибался, называя в одном случае этаж, на котором жила Соня Мармеладова, третьим, а в другом случае вторым, то это нисколько не свидетельствует о том, что он сознательно стремился деконкретизировать

события, описать их топографически неточно. Неточности были неизбежны именно в силу стремления к точности, в силу того, что автору невозможно было запомнить и повторить все те точные, в смысле количества шагов, поворотов и переходов, указания, которые он столь часто делал в своих романах.}}, споры не только в специальной литературе, но и на страницах нелитературных газет, иллюзия реальности от каждого из этих шатко указываемых адресов поразительна. Невозможно не поверить в каждую из квартир Раскольниковова, в каждую из этих дворницких с двумя ступенями вниз, в эти тринадцать ступеней, ведущих к каморке Раскольниковова. У читателя потребность поверить в эти адреса, увидеть места действия, дочитать в них романы Достоевского, пополнить ими Достоевского.

Город с его домами, дворами и лестницами, особенно лестницами, служит как бы продолжением петербургских романов и повестей Достоевского. Это необходимая их часть. То же впечатление от Старой Руссы — как части «Братьев Карамазовых». Несмотря на то, что Русса была наполовину уничтожена во время войны, ощущение подлинности не менее сильно и сейчас от тех мест, где происходило действие романа, чем даже от дома, где жил Достоевский.

Петербург, Старая Русса, Павловск — это те сценические площадки, на которые выводит Достоевский события своих произведений. Подлинность сцены поддерживает ощущение подлинности действия.

Произведения Достоевского рассчитаны на это ощущение доподлинности и поэтому переполнены реквизитами. Этот топографический реквизит составляет существенную черту самой поэтики произведений Достоевского. Читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает ее, сколько на нее ссылается как на знакомую — ему самому и его читателям.

Достоевский нуждался в этом реквизите не только для того, чтобы убедить читателя в реальности создаваемых им событий, но также для того, чтобы убедить в них себя самого. А. Г. Достоевская вспоминает в одной из своих записей, как Достоевский водил ее по Петербургу и показывал ей места событий его романов. *«Федор Михайлович в первые недели нашей брачной жизни, гуляя со мною, завел меня во двор одного дома и показал камень, под который его Раскольников спрятал украденные у старухи вещи»* *{{См.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.; Пг., 1922. С. 56.}}

Вряд ли, конечно, Достоевский рассчитывал на то, что его читатели найдут именно этот описываемый им в «Преступлении и наказании» камень или тот дом, в котором поселился Раскольников, и убедятся, что на последнем марше его лестницы действительно ровно тринадцать ступенек. Топографическая точность была скорее методом его творчества, чем его художественной целью. Подобно

тому, как актер перевоплощается в создаваемых им героев, так и Достоевский сам верил в действительность им описываемого и перевоплощался в верящего в нее. Особенно верил Достоевский в своих рассказчиков — тех, кого он создавал, чтобы рассказывать или записывать события вместо себя. Поэтому так же он верил и в камень, под которым Раскольников спрятал драгоценности убитой им старухи. Он мог верить и в то, что некоторые события, случившиеся с его героями, произошли с ним самим: он создавал не только многочисленных рассказчиков и хроникеров своих произведений, но творил и самого себя. Жизнь была для него в какой-то мере самотворчеством, и между ним и его рассказчиком была некая духовная близость — близость в облике, манере, в азартном отношении к жизни, в самобичевании. Эта близость с образом рассказчика была несравненно большей у Достоевского, чем, например, у Гоголя или Лескова, создававших типы своих рассказчиков по преимуществу в этнографическом или социальном разрезе. Гоголю и Лескову рассказчики были нужны, чтобы устранить себя полностью из сферы повествования, перепоручить рассказ совсем не похожим на автора лицам, — Достоевскому же рассказчики и хроникеры были нужны, чтобы ввести самого себя в действие, максимально это действие объективировать.

Достоевский придумывал не рассказчиков: он придумывал самого себя как рассказчика событий. Он играл в рассказчика, перевоплощался в рассказчика, в репортера, в следователя. И в этом его огромное отличие от Гоголя и Лескова.

Одним из приемов создания иллюзии достоверности служит зашифровка названий улиц, переулков и мостов: «Т-в мост», «с-ой проспект», «-ский проспект», «В-й проспект», «С-ий переулок», «К-н мост» (в романе «Преступление и наказание») и т. д., и т. п. В большинстве случаев петербургский читатель мог расшифровать эти обозначения реальных мест. Шифровка, однако, создавала ощущение близости с репортерским отчетом о действительно случившемся происшествии. Так было принято в газетах — в фельетонах и при описании происшествий. Создавалось впечатление, что автор ведет репортаж, — иными словами, что события действительно имели место.

К иному роду документальности относились точные вычисления шагов и поворотов, например следующее: Раскольников идет после убийства: *«Быстро прошел он подворотню и поворотил налево по улице... до первого поворота шагов сто оставалось... Наконец вот и переулок; он поворотил в него... вышел на канаву»* *{{Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч. в 30-ти т. Т. 6. Л., 1973. С. 69—70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.}}.

Перед нами следовательская «разработка» преступления.

Другой метод удостоверения художественного факта — стенографические приемы. Достоевский не «сочинял» действительность, а «досочинял» к ней свои произведения. Зацепившись за действительный факт, за реальную местность, случайную встречу, газетное сообщение о каком-либо происшествии, репортаж о

судебном процессе, он давал всему этому продолжение, воображением населял увиденную им улицу, мысленно открывал двери в реально существовавшие квартиры, сходил в реально бывшие подвалы, наделял биографиями действительно встреченных им прохожих.

Характерен самый процесс творчества Достоевского, неоднократно и подробно им описанный.

«Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным, незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует». Достоевскому приходит в голову целая история по поводу встреченного им мастерового с мальчиком. А далее: *«И вот ходишь-ходишь и все этикие пустые картинки и придумываешь для своего развлечения»* (21,111).

Достоевский пересказывает вычитанную им историю женщины, повесившейся от побоев мужа. Он приводит имеющееся в документе описание наружности мужа: *«сказано, что он высокого роста, очень плотного сложения, силен, белокур».*

Достоевский не удерживается и прибавляет свое в это протокольное описание: *«Я прибавил бы еще — с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения медленные, важные, взгляд сосредоточенный; говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех».* Затем он воображает себе наружность повесившейся: *«Я воображаю и ее наружность: должно быть, очень маленькая, исхудавшая, как щепка, женщина»*, и поясняет: *«Иногда это бывает, что очень большие и плотные мужчины, с белым пухлым телом, женятся на очень маленьких, худеньких женщинах (даже наклонны к таким выборам, я заметил)».* И затем продолжает воображать, «оправдываясь» своими наблюдениями: *«Видали ли вы, как мужик сечет жену? Я видал».* И дальше, не отступая от документа, он прибавляет свои детали, оговаривая их словами «должно быть» (21, 20—21).

В «Дневнике писателя» за 1873 г. в статье «Среда» мы ясно наблюдаем за возникновением у Достоевского диалога в результате прочтения газетной статейки. Он обсуждает ее и сперва в качестве возражения себе говорит об «иных», потом ему начинает слышаться, что ему кто-то возражает уже вполне конкретный. К возражающему присоединяется «другой голос». Он называет его «отчасти славянофильский голос». Затем появляется «чей-то язвительный голос», который приобретает все более и более индивидуализированные черты (21, 13—16).

И вот характерное признание — рассказ «Мальчик у Христа на елке» начинается так: *«Но я романист и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверное, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне Рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз»* (22, 14). «Случилось!..» Для Достоевского действительно важен случай и даже «случайные семейства», с рассуждения о которых он начал свой «Дневник писателя» именно за тот 1876 г., где помещен и рассказ «Мальчик у Христа на елке». Случай, единичное — это то, что реально

могло произойти и что мерещится ему как бывшее. Это не типизированное, обобщенное явление, которое именно вследствие своей обобщенности заведомо не могло произойти, а «сфантазировано», сочинено.

А. В. Чичерин пишет: *«Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля «Братьев Карамазовых» чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире «Столичный город», где «по минутно шмыгали полове», что он «ест уху и пьет чай». «Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, «не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»; его болтовня — болтовня самого обыкновенного приживальщика, сетование на врачей; потрепанные анекдоты... Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского»* *{{Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 198—199.}}

А. В. Чичерин называет это «реализмом с крайним нажимом».

Поэтому-то Достоевский искал точных мест тому, что ему «мерещилось», точных адресов: «где-то и когда-то!» Поэтому-то он требует в своих письмах деталей и деталей: «Пиши обо всем,— просит он в письме к А. Г. Достоевской,— поболее частных, мелочей»*{{Письмо от 7/19 июля 1876 г. // Достоевский. Письма. Т. 3. М.; Л., 1934. С. 218.}}. Находясь за границей, он нуждается в русских газетах. О газетах он пишет в своих письмах постоянно. В газетах опять-таки ему нужны происшествия, случаи, единичные факты: ему важно, что они были, и он досочиняет к ним, что могло быть, как они конкретно могли произойти. Он работает не как автор «физиологического очерка», обобщая явления, а скорее как автор вошедшего в середине века в моду фельетона, основанного на конкретном случае, описывающего единичное. Он работает как «фланер» — фельетонист, разыскивающий новости и случаи*{{См.: Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. Л., 1930. С. 89—126.}}

Единичность и индивидуальность для Достоевского существо реальности. Эта действительность обрастает деталями, поэтому он ищет их и требует в своих письмах. Поэтому же действительность так сложна, детализирована, угловата и монструозна. Действительность для Достоевского больше всего обнаруживает себя в деталях, в мелочах, в случайном, в происшествиях, в скандалах, в несчастьях, в преступлениях, в чудовищном. К реальности приближает Достоевского острое чувство неловкости, стыда, даже полного проигрыша или полной нищеты. Детали, иногда ненужные, делают действительность похожей на неуклюжее чудовище с множеством зубов, с рогами, с когтями, с какими-то наростами на хребте, на морде. Скульптор Генри Мур распиливает свои громоздкие полулежащие фигуры на крупные части, чтобы сделать их еще более монументальными, плотными, весомыми. С этой же целью, чтобы ощутить святость, Достоевский заставляет Версилова расколоть икону, заставляет

«провонять» тело старца Зосимы, отдает на поругание красоту Настасьи Филипповны. В своем стремлении к утверждению жизни он делает убийство центром крупнейших своих произведений...

Страстно устремляясь к действительности, к реальности, пытаясь передать читателю свое ощущение реальности описываемого, Достоевский вместе с тем и боится этой реальности. Это своеобразная любовь-ненависть, заставлявшая страдать его самого и мучить ею читателя.

Открытие действительности было величайшим открытием возникающего реализма середины XIX в. Слово «действительность» было на устах критиков и писателей, но каждый понимал ее по-своему. Действительность Достоевского глубоко отлична от действительности других писателей-современников. Действительность Достоевского не похожа на ту сглаженную действительность, которую изображают писатели, ищущие «средних» величин, общего и распространенного. Достоевский свысока смотрит на писателей-«типичников», какой их называет, — писателей, записывающих характерное, живописующих среду (слово ненавистное для Достоевского), классы и разряды людей и забывающих об индивидуальном. Его отношение к действительности прямо противоположно отношению писателей, вышедших из школы «физиологического очерка» и не порвавших с ней, как порвал сам Достоевский. Он видел в «типичниках» низший род писателей, издевался над приемами типизации «господина типичника» (21, 88—90). Действительность своевольна, не всегда может быть точно объяснена, полна частностями и мелочами, — «типичное» же выдуманно, по его мнению, бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности. Но именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действительности. Единичность возможна, и тогда она выразительна. Оправдываясь против упреков в том, что описанного им в действительности не было, Достоевский подчеркивает, что оно все-таки могло быть и, следовательно, не меньше вскрывает действительность и выражает «идею». Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не сочиненных событиях. Именно поэтому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведения сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения — непонятного, если дело идет не о сочиненных событиях, а о действительно случившихся. Поэтому он постоянно указывает источники осведомленности своего повествователя. И при этом Достоевский отмечает и подчеркивает противоречивость собираемых им показаний о случившемся, разноречие свидетелей, передает слухи, отмечает, что некоторые

факты остались повествователю неизвестными, невыясненными. Он изображает и самый процесс сбора сведений.

Он удивляется невероятности случившегося, делая изображаемую действительность как бы полностью независимой от писателя и его повествователя и как бы рассчитывая, что чем невероятнее происшествие, тем больше в него поверят. В его методе есть нечто общее с методом агиографа, пишущего о чуде и заинтересованного в том, чтобы убедить читателя в действительности происшедшего с помощью натуралистических и точных топографических указаний, выражающих удивление перед невероятностью случившегося.

Различные уточнения играют огромную роль в произведениях Достоевского. Он стремится к постоянному приближению к действительности даже в самых фантастических и гротескных из своих произведений. И, чтобы было правдоподобно, он особенно любит цифровые уточнения: сколько шагов, сколько ступенек, через сколько дней или часов, и при этом — кто сообщил, насколько точно вспоминаемое или узнаваемое. Он вносит поправки в собственное повествование: что-то вспомнилось потом, что-то уточнилось кем-то. Особенно часто Достоевский отмечает загадочность случившегося, поступков, поведения, недостаточную разъясненность событий, отсутствие сведений.

Искуснейший диалог Достоевского строится на недомолвках, недослышках, ведется как продолжение каких-то ранее возникших отношений, без видимого расчета на читателя, как точная запись сказанного говорящими, не подозревающими, что их слова будут подслушаны третьим. Действительность и здесь полностью независима, существует вне автора и вне читателя и именно поэтому особенно трудноуловима.

Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое было, было, было. Он идет в отдельных случаях, казалось бы, на уступки, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость бытия рассказываемого, надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: «было, было, было».

Стремясь поставить свои произведения возможно ближе к независимой действительности, Достоевский ищет непосредственности, отказываясь от всякой литературщины и литературных красот. Его повествователь в «Подростке» начинает свои записки с заявления: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное от литературных красот... Я — не литератор, литератором быть не хочу...» (13, 5. Курсив мой. — Д. Л.). Это заявление подростка может рассматриваться и как заявление самого Достоевского — слишком часты и настойчивы такого рода декларации в его романе. Мы помним также, что рассказчик Достоевского — это сам Достоевский, его роль, которую он играет. Достоевский и его

повествователь постоянно вступают в диалог и даже в спор с читателем («Мне скажут... А я скажу...»), обещает о чем-либо рассказать особо, обращается к нему, воображает его сомнения, вопросы, жалуется на неумелость своего изложения и т. д.

Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение — форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения.

Миру идей и миру действительности несвойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и направлениям. Достоевский выступает против произведений искусства «с направлением» единственно потому, что это вредит самому же направлению: «Я ужасно боюсь «направления», если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется». Все это для него лишь «мундиры», ненавидеть которые он привык еще с тех времен, когда принужден был их носить сам или ходить под их командой. Подчинение «идеи» у Раскольникова, как бы она ни была логична, ведет к убийству и одиночеству, убивает в человеке человечность. Напротив, постепенное освобождение от предвзятой власти «идеи» составляет содержание «Подростка». Подросток сперва невольно, а потом и сознательно поступает вопреки своей идее «власти-богатства» и постепенно выходит из своего одиночества, становится человеком. Он выигрывает и отдает, теряет время на чужие дела, кутит, хотя и поклялся вести аскетически-жадный образ жизни, чтобы нажиться и получить власть над людьми. В результате этого отступления от своей идеи он приобретает реальные черты, человекообразность. Отсюда постоянное нежелание Достоевского высказываться до конца, связывать себя своими убеждениями, принципами, «позициями», «идейными программами» или примыканиями к каким-либо «направлениям». Отсюда же предпочтение эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства — более свободные, чем идеи-мысли. В письме к Вс. С. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. он утверждает, что в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца» *{{Достоевский. Письма. Т. 3. С. 227—228.}}. И это убеждение было не только идеей-чувством Достоевского, но оно глубоко проникало в самую суть его творчества. Его герои — постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности или стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности. Действительность беспокоит Достоевского своей

неполной познанностью, необходимостью строить предположения, отказываться от простого объяснения ради сложного.

В этой особой художественной недосказанности своих идей и замыслов Достоевский ближе всего стоял к Пушкину, — к Пушкину «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Медного всадника». И не случайно то совсем особое отношение к творчеству Пушкина, которое красной нитью проходит через всю жизнь Достоевского.

Итак, в стремлении ввести действительность в свои произведения, «вложить персты» в действительность, чтобы поверить в нее, Достоевский ясно чувствовал и воспроизводил относительность приближения к ней, относительность, многообразно и разнообразно вскрываемую художником.

Наиболее общее было для Достоевского индивидуальным и единичным, абсолютное заключалось в соотношениях и взаимозависимостях, достоверное извлекалось из слухов и впечатлений, реальное скрывалось в невероятном и случайном, обыденное — в фантастическом*{{В письме к Н. Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г. Достоевский писал: «Неужели фантастический мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная» (Достоевский. Письма. Т. 2. Л., 1930. С. 170).}}, а фантастическое — в тривиальном и пошлом.

Устремляясь к действительности и стремясь к конкретному ее воплощению, Достоевский остро ощущал независимость существования описываемого им мира и крайнюю относительность его познания. Познание не может быть отделено от способов, которыми оно ведется. Поэтому-то и надо сообщать читателю о всех источниках сведений, о всех приемах, которыми эти сведения получены, об их неточности и недостоверности. Познание лишь дает возможность приблизиться к миру, поэтому нужны разные приемы приближения и проникновения в него, многосторонние поиски действительности, страстные порывы к реальному.

Достоевский творил в эпоху, когда усиленно развивалось историческое источниковедение и произошла долго подготавливаемая судебная реформа (1864 г.). И то и другое оказало сильное влияние на Достоевского.

Если раньше историк видел свою задачу главным образом в добросовестном и литературно изящном пересказе источников (так поступал и Н. М. Карамзин, сглаживая противоречия источников, произвольно их выбирая, следуя за наиболее полными), то теперь было открыто, что источники могут тенденциозно искажать факты, следуя каким-то своим концепциям и раскрывая свои идеи. Поэтому задача историка не сводится к выбору источника своего повествования, а она заключена в открытии истины, сознательно спрятанной автором-современником. Возникла необходимость критики источника, раскрытия всех обстоятельств его появления и определения его тенденций. Историк из рассказчика и пересказчика становился следователем. На Достоевского эта новая позиция историка повлияла в высшей степени. Поэтому он «замеряет шаги», передает чужие слова со всей возможной точностью, описывает маршруты своих героев, проверяет время событий, выясняет круг знакомых

действующих лиц — всю обстановку. Литератор из рассказчика стал следователем, а его романы — огромными следственными делами. Оттого в основе многих его произведений — преступление.

А раз так, то литератора коснулись и новые приемы следствия, новая система судоговорения. Отсюда — каждой точке зрения предоставляется слово, каждое мнение выслушивается, принимается во внимание. Это и есть тот «контрапункт» в романах Достоевского, о котором говорит в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин. Последний не прав только в одном: что для Достоевского равны все точки зрения и что у него как бы нет собственной — существует как бы полифония голосов. Как блестяще показала В. Е. Ветловская в своей книге о «Братьях Карамазовых» *{{Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.}}, у Достоевского действительно много мнений в его произведениях, но они обладают различной степенью авторитетности, и мнение Достоевского всегда точно выражено. Достоевский — источниковед, судья, следователь и репортер. Он выслушивает всех, предоставляя всем слово, даже самым непроверенным сплетням и обывательским мнениям, но по всем собираемым им материалам он выносит в конечном счете свой приговор. Пока идет следствие и вершится открытый суд, он стремится всем предоставить возможность высказать свое мнение, но уже в передаче этих мнений выделяется и отделяется достоверное от недостоверного, заслуживающее веры от незаслуживающего, идет источниковедческий анализ. И все это во имя достоверного, подлинного, реального. При этом действительность, реальность одна, единична, она конкретна, и поиски этой единственной в каждом данном случае истины составляют идейную и стилистическую доминанту произведений Достоевского.

Внимание Достоевского к реальной топографии Петербурга не ограничивалось указанием адресов и маршрутов. Каждый район Петербурга имел определенную социальную окраску. Сейчас все это уже давно сгладилось из памяти, но в старом Петербурге это живо ощущалось. Район Сенной и Лиговки был районом самых низов города, и поэтому не случайно Достоевский избирал район Сенной местом своих особенно пристальных наблюдений и местом действия «Преступления и наказания». Именно поэтому же ему надо было давать точные адреса — где и что происходило. Генерал Епанчин живет близ Литейной (ныне это проспект, а в свое время — улица), недалеко от Преображенского собора. Это определяет категорию лиц, к которым он принадлежит: это район нуворишей, лиц, стремившихся жить поближе к старой аристократии, обитавшей в особняках на Сергиевской, Фуриштадтской и прилегающих улицах. «Пять углов» — это некий промежуточный район «полубогатых людей», район весьма смешанный по своему положению лиц, и именно там содержит квартиру для Настасьи Филипповны Тоцкой.

Не случайны в иных произведениях и линии Васильевского острова, в том их конце, который примыкал к Малому проспекту. Особую окраску и свое население имел Большой проспект Петроградской стороны и пр.

В Павловске жила на даче аристократия средней руки, не уезжавшая на лето в свои имения или за границу. Там в парке назначались свидания и бывали драматические объяснения между молодыми людьми*{{См. бытовую обстановку в Павловске, описанную в повести Ю. Д. Беляева «Барышни Шнейдер» (СПб., 1874).}}. На концертах же в Павловском вокзале встречалась самая различная публика, и там отнюдь не редкостью были скандалы среди публики, особенно в то позднее время, когда концерт уже кончался. Сам Достоевский несколько смягчает обстановку концертов, когда пишет в «Идиоте»: «В Павловском вокзале по будням, как известно, и как все, по крайней мере, утверждают, публика собирается «избраннее», чем по воскресеньям и по праздникам, когда наезжают «всякие люди» из города. Туалеты не праздничные, но изящные. На музыку сходиться принято. Оркестр, может быть действительно лучший из наших садовых оркестров, играет вещи новые. Приличность и чинность чрезвычайные, несмотря на некоторый общий вид семейственности и даже интимности. Знакомые, все дачники, сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки. Скандалы необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают и в будни, но без этого ведь невозможно» (8, 286). Если мы вчитаемся в этот пассаж, то ясно почувствуем, что он написан не случайно, а как увертюра к последующему разразившемуся скандалу с Настасьей Филипповной. Это описание должно как бы подчеркнуть все то, что случилось затем с Настасьей Филипповной именно здесь. Поэтому-то и надо было весьма двусмысленно заявить: «скандалы необыкновенно редки» и «но без этого ведь невозможно». Этим Достоевский как бы и подчеркивает необыкновенность случившегося затем и одновременно стремится дать понять, что смягчает неприличие скандала.

Отсюда не случайно и появление в Павловске Рогожина. В 1867 г. в Павловске начала исполняться «русская музыка»: хор ямщиков «Высоко сокол летает» из оперы Е. Фомина «Ямщики на подставе», «русские песни» О. Дютша, А. Львова и пр.*{{См.: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 61.}} В связи с этим на концертах стало появляться богатое купечество.

Указание на место действия как бы многое договаривает за Достоевского из того, что он как бы не успевает сказать читателю, но что было хорошо известно современникам. Достоевский писал не для тех, кто будет жить много лет спустя, а для своих современников и очень часто — для петербуржцев. В этом он во многом схож с М. Е. Салтыковым-Щедриным, которого сейчас уже иногда просто невозможно читать без подробнейших комментариев.

Не случаен в «Идиоте» и Павловский парк, где происходит счастливейшее событие в жизни Мышкина: свидание с Аглаей. Сады в течение многих веков являлись символами

Эдема — рая на земле. Так было в монастырских садах средневековья и так же осталось в предромантических и романтических садах конца XVIII и начала XIX в. Пейзажный парк в Павловске, во многом навеянный пейзажной живописью Клода Лоррена, был также «тенью рая». Мечтая о переустройстве Петербурга, Достоевский собирался расширить его сады, соединить любимый им Юсуповский сад с Михайловским и далее с Летним. Интерес же Достоевского к Клоду Лоррену общеизвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского. Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составлявшейся для мужа А. Г. Достоевской *{{За это указание благодарю Г. М. Фридендера.}}

Пейзажный парк — это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад, например, для Александра Попа — это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений»*{{См.: Hunt John Dixon. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976. P. 74—75.}}. У Достоевского в «Идиоте» в Павловске видит сны Ипполит и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение Мышкин, засыпая на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей («Идиот»).

Наконец, еще и еще один аспект этого реального «продолжения» произведений Достоевского в знакомой его читателям-современникам топографии Петербурга. На этот аспект указал Г. Федоров в статье «Петербург „Двойника“» *{{Знание — сила. 1974, № 5. С. 43—46.}}. Анализируя путь Голядкина в Семилавочную после его изгнания с бала, Г. Федоров указал, что он отнюдь не случаен и что архитектурные и скульптурные двойники перекрещивались между собой на его пути и вводили Голядкина в свой хоровод. Здесь и типовые мосты через Фонтанку, и кладтовские кони на Аничковом мосту, и Троицкий собор как предшественник Исаакия, и Аничковский дворец как «малый» Зимний, и сама Фонтанка как «малая» Нева, и пограничный характер всего района и пр., и пр. Не все, может быть, полностью доходило до сознания читателя-современника, но символическое значение топографических деталей художественных произведений Достоевского было все же необходимейшей их особенностью. Произведения его уходили как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и не случайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль. Именно, может быть, поэтому Достоевскому так важна была связь с реальностью.

В произведениях Достоевского действие очень часто разыгрывается в полусне, в полуяви, часты сны и мечтания, идеи похожи на бредовые состояния. И именно поэтому, думается, Достоевскому так важно было уверить читателя в реальности происходящего и происходившего, обставить свои произведения реквизитом точнейших адресов, вступать в каждом произведении в диалог с действительностью.

Но стремление приблизиться к реальности делает неизбежным пренебрежение к традиционной и строгой форме. Возникает то явление, которое я назвал в начале этой книги «стыдливостью формы».

1970

«НЕБРЕЖЕНИЕ СЛОВОМ» У ДОСТОЕВСКОГО

Одна из особенностей конструируемого Достоевским в его произведениях художественного мира — его динамичность и зыбкость, а в связи с этим чрезвычайная сложность взаимосвязи в этом мире всех явлений.

В мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных ногах. Все они подпирают друг друга, громоздятся друг на друге, друг от друга зависят. Но и зависимость эта особого рода. Все явления как бы не завершены: не завершены идеи *{{Ср. высказывания Достоевского в письме Вс. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. (Достоевский. Письма. Т. 3. С. 227—228).}}, не завершен рассказ, противоречивы сведения о событиях, которые собрал рассказчик, неясны детали и целое, все находится как бы в стадии выяснения и расследования. Все находится в становлении, а поэтому не установлено и отнюдь не статично. Поступки действующих лиц совершаются часто вопреки ожидаемому, наперекор обычной психологии, ибо люди подчиняются у Достоевского своей особой метапсихологии. Жизненные явления выступают из некой неизвестности, рембрандтовской темноты и полутеней.

Автор в произведениях Достоевского (личность его по большей части присутствует в произведениях как бы в отщепленном от самого себя состоянии: хроникер, летописец, рассказчик и т. д.) вступает в диалог с действительностью, которую не только изображает, но испытывает, выпрашивает, интервьюирует и в которой он неустанно ставит своих героев в необычные положения, сталкивая их с неожиданными ситуациями, испытывая их поведение, наблюдая за ними не в обычной для них обстановке, а как бы в экспериментальных ситуациях.

Не случайно великий экспериментатор Достоевский так любит скандалы и катастрофы, различные нарушения норм «приличного» поведения, разного рода неловкости (от самых мелких до самых крупных) и разоблачения.

Динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан. Связи внешне кажутся разрушенными, ибо все связи также динамичны, развиваются и разрушаются в жизненном процессе. Любовь — на грани ненависти; ненависть — на грани любви. Добро сочетается с подлостью. Подлый человек неожиданно для себя делает добро. Отношения между людьми не то чтобы подорваны, но они странны, временны или, напротив, существуют как бы извечно, принесены в мир откуда-то с того света (Мышкин узнает Настасью Филипповну на портрете у Епанчиных еще до знакомства с нею). Можно притворяться больным, и это притворство уже является самой болезнью (припадок эпилепсии у Смердякова).

Можно быть больным здоровьем и здоровым болезнью, «любить ненавистью» и ненавидеть любовью, выказывать «злую веселость» (Липутин), быть «отвратительным красавцем» (Федор Павлович) и т. д.

Произведения Достоевского похожи на аэродинамические установки, предназначенные для сложнейших испытаний. Все относительно, и все внешне, материально не зависит друг от друга. Поэтому динамические связи, в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски художественной композиции в творческом процессе Достоевского, при этом поиски настолько интенсивные и в таких глубоких сферах, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как, например, Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману. Композиция и создаваемые этой композицией сложные ситуации важнее даже, чем человеческие сущности, чем обычно понимаемая цельность психологии и характера.

В произведениях Достоевского над всем главенствует активный познавательный процесс. Они представляют собой рассказ о том, как шел познавательный процесс условного рассказчика, его грандиозные «дознания», как бы облава на факты, художественное «следствие» и «расследование». Это связано с тем, что в основе большинства крупных произведений Достоевского лежит преступление — чаще всего убийство.

Раньше, чем это было осознано в исторической науке его времени, Достоевский придавал особое значение изучению источников — источниковедению и, знакомя читателей с выводами, неустанно заботился и об ознакомлении их с источниками, с критическим испытанием этих источников, с ходом своих рассуждений, с источниковедческими лакунами и т. д. Достоевский как бы имитировал источниковедческое исследование, но допускал и то, чего не допускает историческая наука, — эксперимент.

Стиль произведений Достоевского полностью отвечает этим его динамическим, экспериментаторским и источниковедческим поискам.

Достоевский выставляет напоказ перед читателем недоработанность стиля, как бы импровизированность своего изложения и вместе с тем не скрывает поисков общей и высшей точности при нарочитой и даже скандальной неточности в частностях. Он обнажает конструкции и кулисную технику.

Ниже мы покажем разные формы сознательной и целенаправленной неточности языка, производящего даже иногда впечатление простого неумения Достоевского обращаться с языковыми средствами, «небрежение словом».

Начну с того, чем обычно исследователи кончают анализ стиля: указанием на то, как особенности стиля связаны с содержанием излагаемого, и кратко остановлюсь на наиболее стабильных частях прозаических произведений — на описаниях и характеристиках.

Поразительной особенностью характеристик и описаний наружности действующих лиц является их динамичность, отсутствие статических, устойчивых черт. Достоевский характеризует своих героев по тому, что является в них меняющимся и развивающимся. Он вскрывает в своих героях движение. Больше того, он как бы боится всякой стабильной черты в своем герое и как только что-то сообщает о нем определенное, так сейчас же, тут же, иногда в той же фразе стремится смягчить впечатление от определенности характеристики сообщением о нем прямо противоположного, противоречащего только что высказанному. Динамичность и как бы зыбкость человеческого характера подчеркивается тем, что он изображается в своеобразной исторической перспективе — каким он был и каким становится, и это касается не только характера действующего лица, но даже и его внешности. Достоевского интересует не только то, какой его герой сейчас, но каким он был, какими свойствами он обладал и как и когда он таким стал. За каждой чертой угадывается прошлая жизнь героя и предчувствуется, как она отразится в последующих событиях рассказа. Характер и внешность героя — это уже его поступок, его общественная акция. Диалогическое начало мира заключено для Достоевского во всем, что он описывает. Как только Достоевский останавливается, фиксирует на чем-то свое внимание, так сразу обнаруживается, что оставаться неподвижным автор не может, что внимание автора движется даже тогда, когда оно устремлено на какой-то, казалось бы, статический элемент мира. Портреты, создаваемые Достоевским, не имеют резко выраженных ограничений не только в пространстве, но и во времени. Они выходят из законченных пределов, растворяются в окружающем пространстве и в движущейся жизни героя.

В качестве примера я могу привести характеристику Вельчанинова, которой открывается рассказ «Вечный муж». Эта характеристика, в которой соединено описание наружности с описанием характера, незаметно сливается с повествованием о жизни Вельчанинова.

«Это был человек много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти, и вся эта «старость» — как он сам выражался — пришла к нему «совсем почти неожиданно»; но он сам понимал, что состарелся скорее не количеством, а, так сказать, качеством лет и что если уж и начались его немощи, то скорее изнутри, чем снаружи. На взгляд он и до сих пор смотрел молодцом. Это был парень высокий и плотный, светло-рус, густоволос и без единой сединки в голове и в длинной, чуть не до половины груди, русой бороде; с первого взгляда как бы несколько неуклюжий и опустившийся; но, взглядевшись пристальнее, вы тотчас же отличили бы в нем господина, выдержанного отлично и когда-то получившего воспитание самое великосветское. Приемы Вельчанинова и теперь были свободны, смелы и даже грациозны, несмотря на всю благоприобретенную им брюзгливость и мешковатость. И даже до сих пор он был полон самой непоколебимой, самой великосветски нахальной самоуверенности, которой размера, может быть, и сам не подозревал в себе, несмотря

на то, что был человек не только умный, но даже иногда толковый, почти образованный и с несомненными дарованиями. Цвет лица его, открытого и румяного, отличался в старину женственною нежностью и обращал на него внимание женщин; да и теперь иной, взглянув на него, говорил: «Экой здоровенный, кровь с молоком!» И, однако ж, этот «здоровенный» был жестоко поражен ипохондрией. Глаза его, большие и голубые, лет десять назад имели тоже много в себе победительного; это были такие светлые, такие веселые и беззаботные глаза, что невольно влекли к себе каждого, с кем только он ни сходил. Теперь, к сороковым годам, ясность и доброта почти погасли в этих глазах, уже окружившихся легкими морщинками; в них появились, напротив, цинизм не совсем нравственного и уставшего человека, хитрость, всего чаще насмешка и еще новый оттенок, которого не было прежде: оттенок грусти и боли,— какой-то рассеянной грусти, как бы беспредметной, но сильной. Особенно проявлялась эта грусть, когда он оставался один. И странно, этот шумливый, веселый и рассеянный всего еще года два тому назад человек, так славно рассказывавший такие смешные рассказы, ничего так не любил теперь, как оставаться совершенно один. Он намеренно оставил множество знакомств, которых даже и теперь мог бы не оставлять, несмотря на окончательное расстройство своих денежных обстоятельств. Правда, тут помогло тщеславие: с его мнительностью и тщеславием нельзя было вынести прежних знакомств. Но и тщеславие его мало-помалу стало изменяться в уединении. Оно не уменьшалось, даже — напротив; но оно стало вырождаться в какое-то особое рода тщеславие, которого прежде не было: стало иногда страдать уже совсем от других причин, чем обыкновенно прежде,— от причин неожиданных и совершенно прежде невысказанных, от причин «более высших», чем до сих пор,— «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие...» Это уже прибавлял он сам» (9, 5—6).

Характеристика незаметно переходит в повествование и из характеристики, даваемой автором, переходит в самохарактеристику Вельчанинова. Она не ограничена только им, а показывает Вельчанинова в определенной окружающей его среде. Она раздвинута на несколько лет. Иные черты Вельчанинова показаны в аспекте целого десятилетия («лет десять назад»), другие — приблизительно двух; лет («еще года два тому назад») *{{Это восприятие во времени и только во времени характерно и для описаний городского пейзажа. Вспомним знаменитое размышление-описание Петербурга в «Подростке» (см.: 13, 112—113), отдельных домов (дома Рогожиных в «Идиоте»— см.: 8, 170) или даже беседки в «Братьях Карамазовых», где происходит свидание Мити с Алешей: «Беседка строена была бог весть когда, по преданию, лет пятьдесят назад каким-то тогдашним владельцем домика, Александром Карловичем фон Шмидтом, отставным подполковником» (14, 96).}}. Во всей его характеристике противопоставлены «сейчас» и «прежде», противопоставлены противоречивые черты, и если настойчиво говорится о его здоровом и веселом виде, то только для того, чтобы подчеркнуть его ипохондрию. Так же точно его светское нахальство необходимо, чтобы сказать о его

неуверенности в себе. Все границы этого портрета как бы размыты, он не имеет рамы, но зато в нем ясно ощущается подрамник — подтекст, который в конечном счете и служит основанием всех последующих событий рассказа.

Но вот на что следовало бы обратить особое внимание: художественная зыбкость и диалогичность изображения тесно связаны с зыбкостью художественных средств языка Достоевского. «Состарелся... качеством лет», «человек» не только умный, но даже иногда толковый» (толковость как бы ставится выше ума), «почти образованный» (образованность не может иметь точных градаций, и потому трудно вообразить себе человека «почти образованного»), цвет лица Вельчанинова «отличался... женственной нежностью и обращал на него внимание женщин». Достоевский и сам подчеркивает зыбкость некоторых своих выражений: «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие». Впрочем, последние слова вложены Достоевским в уста самого Вельчанинова. Вельчанинов как бы комментирует ими характеристику, которую дает ему Достоевский. Не автор комментирует слова действующего лица, что было бы естественным, а действующее лицо комментирует слова автора, что в конечном счете в высшей степени странно! Характеристика сбивается, таким образом, на автохарактеристику, — границы и с этой стороны стерты.

Стиль Достоевского — это стиль, в котором ясно проступает стремление к стимулирующей мысль читателя незаконченности. Это стиль, рассчитанный на то, чтобы провоцировать у читателя свои выводы, заключения и размышления. Достоевский недоговаривает, намекает, выражается как бы неточно и вместе с тем с какой-то поражающей утонченностью. Он заставляет читателя думать и делать свои выводы.

Ход мыслей Достоевского не всегда сразу уловим. Некоторые из его идей как бы уводят читателя в сторону, создают дополнительные глубины и усложненную перспективу. Для Достоевского характерны неожиданные соединения разных фактов, которые сам читатель должен додумать и объяснить себе. О Липутине говорится: «Человек был беспокойный, притом в маленьком чине...» (10, 27). Как же связывается беспокойство с маленьким чином? Очевидно, маленький чин в честолюбивом человеке сам по себе создает причину для беспокойства. Но Достоевский прямо это сказать не хочет, а ограничивается намеком на то, что беспокойство может быть причиной честолюбивых намерений. В «Подростке» говорится: «Но Марья Ивановна была и сама нашпигована романами с детства и читала их день и ночь, несмотря на прекрасный характер» (13, 58). Почему, спрашивается, прекрасный характер мог бы мешать Марье Ивановне читать романы день и ночь? Возможно, что азартное чтение романов — признак душевной неуравновешенности.

Заставляют задумываться читателя и различные уточнения, вводимые очень часто с помощью союза «но»: «*Лицо у ней (матери подростка. — Д. Л.) было простодушное, но вовсе не простое*» (13, 83). Что это значит? Значит ли это, что лицо ее было не «простое» — имело черты аристократичности при известной открытости и доброте? Или это означает, что простодушные лица не переходило в глупость? Но тогда почему такое резкое противопоставление одного другому («но вовсе не»). Кажется, что Достоевский нарочно оставляет эту неопределенность и незаконченность мысли, зыбкость фактуры.

Поразительны и многозначительны у Достоевского эти «но», которыми он уснащает свое изложение, создавая неожиданные противопоставления. Вот образец: «*И смех и анекдоты наши были в высшей степени не злобны и не насмешливы, но нам было весело*» («Подросток» — 13, 287). Значит, весело, когда смех и анекдоты злобны и насмешливы? Да, именно в светском мире Версилова, противопоставленного обществу подростка, веселье насмешливо и злобно.

Своеобразный лаконизм, точность и динамизм придают языку Достоевского особые, индивидуальные сочетания глагола или существительного с предлогом. Достоевский часто прибавляет предлог там, где он не требуется по языковым нормам, или ставит предлог, необычный для тех идиоматических сочетаний, в которые он обычно входит. Тем самым создается впечатление торопливости речи, неряшливых и как бы неумелых поисков точности и вместе с тем найденности необходимого нюанса.

Вот несколько примеров. В «Подростке»: старый князь был «*конфискован в Царское Село*» (13, 402); в «Бесах»: «*Она у графа К. чрез Nicolas заискивала*» (10, 50) ; в «Подростке»: «*побывать к нему*» (13, 188), «*побывать к ней*» (13, 194); в «Братьях Карамазовых»: «*обаяние его на нее*» (15, 48), «*себя подозревал... пред нею*» (15, 57). Достоевский очень часто употребляет глагол «слушать» и «подслушивать», «прислушиваться», но вот в каких не принятых в русском языке идиоматических сочетаниях: в «Бесах» — «*слушать на лестницу*» (10, 113, 120), «*прислушивался на лестницу*» (10, 119); в «Братьях Карамазовых» — «*подслушивал к нему*» (15, 54); в «Подростке» — «*ужасно умела слушать*» (13, 193); в «Вечном муже» — «*сильно слушал*» (9, 23).

Нарушения норм идиоматики у Достоевского постоянны. Так, в «Подростке»: «*мне было как-то удивительно на него*» (13, 60), «*я видел и сильно думал*» (13, 62), «*ни полсловечком не участвовал*» (13, 175), «*я слишком сумел бы спрятать мои деньги*» (13, 69), «*я все-таки меньше любил Васина, даже очень меньше любил*» (13, 73).

Все эти отступления от идиоматики русского языка стоят у Достоевского на грани неправильности речи. Впрочем, у Достоевского бывают и последние, например: «*двое единственных свидетелей брака*» (10, 94). Вряд ли последний случай имел какую-то особую, отдельную стилистическую задачу, но он органически вплетается в общую систему экспрессивного языка Достоевского.

Добавления предлогов к глаголам, которые этого не требуют, создают у Достоевского особую связанность, цельность речевого потока. Эта цельность и связанность достигается, впрочем, и другими приемами: например, эпитетами, которые формально относятся к одному слову, но в то же время с какой-то стороны определяют и другое. Вот пример из «Подростка»: *«спальня, густо отделенная от этой комнаты занавесью»* (13, 126). Ясно, что именно занавесь была густая. Или другой пример, из «Бесов»: *«деревья густо и перекатно шумели»* (10, 223). Густой шум деревьев указывает на то, что сама роща, где происходила дуэль Ставрогина с Гагановым, была густой. В «Братьях Карамазовых» говорится о купце Лягавом, что он *«грузно храпел»* (14, 339); возможно, что это определение храпа Лягавого и верно, но оно одновременно относится и к его грузному телу. Эпитеты у Достоевского очень часто относятся к чему-то другому — соседнему по ситуации и смыслу.

Стимулирует читательские размышления и сочетание разнохарактерных эпитетов, объединяющихся на какой-то высшей ступени. О покойной первой жене Федора Павловича Карамазова Аделаиде Ивановне говорится, что это была *«дама горячая, смелая, смуглая»* (14, 9). «Смуглая» — какой-то внешний признак людей темпераментных, горячих, может быть потому, что это ассоциируется с южным темпераментом (вспомним, что сам Федор Павлович некоторое время жил в Одессе — и это также вряд ли случайно).

Иногда значение слов становится ясным далеко не сразу. Оно оказывается очень емким, имеющим какие-то своеобразные оттенки, понятные только в свете всех развивающихся событий. Подросток говорит: *«...я торопился их убедить и перепобедить»* (13, 49). Слово «перепобедить» воспринимается сперва как игра созвучием со словом «убедить», но за созвучием кроется особый смысл: подростку необходимо в компании на квартире Крафта не только убедить гостей, но и заставить их уважать себя.

Вообще Достоевский любит слова с неопределенным значением, которое угадывается читателем по контексту и при этом обязательно не до конца: *«...у этого Стебелькова был некоторый капитал и что он какой-то даже спекулянт и вертун»* («Подросток» — 13, 119); *«Теперешнее поколение людей передовых несравненно нас загребистее»* (13, 106); *«Этот тугой, чрезвычайно строгий человек»* (Гаганов в «Бесах» — 10, 224).

Стремлением экспериментировать с языком, создавать необычайные словосочетания, заставляющие задумываться и выявлять в явлениях какие-то новые стороны и новые связи, может быть объяснена и его любовь к каламбурам не только в речах действующих лиц, но и в речи от автора или рассказчика. Сравним, например, об обществе, собравшемся в квартире Гани: *«Компания была чрезвычайно разнообразная и отличалась не только разнообразием, но и безобразием»* (8,

95), или о Степане Трофимовиче: *«Бедный друг мой был так настроен или, лучше сказать, так расстроен, что...»* (10, 120).

Достоевский любит каламбуры даже тогда, когда они, казалось бы, совсем неуместны. В «Идиоте» умирающий Ипполит вытаскивает рукопись, чтобы читать ее в пьяной компании, и Достоевский замечает по этому поводу: *«Эта неожиданность произвела эффект в не готовом к тому или, лучше сказать, в готовом, но не к тому, обществе»* (8, 318). Каламбуры Достоевского не рассчитаны на смеховой эффект. Игра словами одного корня или близких по звучанию, но не по значению используется Достоевским для каких-то неясных, но очень глубоких сопоставлений. Вот пример. Кириллов говорит о самоубийцах, которые убивают себя «с рассудка». Рассказчик-конфидент спрашивает: *«Да разве есть такие, что с рассудка?»* Кириллов отвечает: *«Очень много. Если б предрассудка не было, было бы больше»* (10, 93).

Любовь к неожиданностям, неопределенностям и необъяснимости ведет Достоевского к своеобразному «плетению словес»: *«Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения»* («Братья Карамазовы» — «От автора»).

Внешнее для Достоевского всегда проявление внутреннего. Для этого и служат различные сопоставления одного и другого — сопоставления, облегчаемые созвучиями, однокоренными словами, внешней похожестью слов. Конфидент-рассказчик говорит о Варваре Петровне, получавшей письма от Степана Трофимовича: *«Я знаю наверное, что она всегда внимательнейшим образом эти письма прочитывала, даже в случае и двух писем в день, и, прочитав, складывала в особый ящичек, помеченные и рассортированные; кроме того, слагала их в сердце своем»* (10, 13). Чрезвычайно близка к каламбурам Достоевского его манера объединять одним глаголом (впрочем, иногда с двумя значениями) совершенно разные и, казалось бы, этим способом не соединимые понятия. О Степане Трофимовиче Верховенском говорится: *«Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское»* (10, 12). О Юлии Михайловне, которую разбудил Андрей Антонович, рассказчик-конфидент говорит: *«...она принуждена была встать со своего ложа, в негодовании и в папильотках»* (10, 338). В обоих случаях подчеркивается несерьезность, «ненастоящность», поверхностность поступков. Примеры подобного рода уже приводились в литературе о Достоевском. *{{См.: Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. // Годишник на Софийский университет. Историко-филологиче-ски факултет, 1945—1946. Т. 13. София, 1946. С. 8.}} Но приводились только наиболее резкие и заметные примеры, между тем все изложение у Достоевского пронизано такими соединениями, только менее заметными.

Когда на гауптвахте Ставрогин стал бить кулаками в дверь, *«караульный офицер прибежал с командою и ключами»* (10, 43) ; *«молодой парень, ужасно глупый и ужасно*

много говоривший» (13, 78) ; «я ужасно о многом переставал как-то смочь говорить, и наоборот, мне было ужасно хорошо в ее комнате» (13, 193); «усталый и от ходьбы и от мысли» (13, 64); «болезненная девушка» «чрезвычайной красоты, а вместе с тем и фантастичности» (13, 56). Здесь, в этих последних примерах, нет уже стремления к иронии или юмору. Это способ не столько выражаться, сколько мыслить. Это заметно по тому, как Достоевский создает ситуации: «бедная воспламененная девушка отравилась, говорят, фосфорными спичками» (13, 58). Эпитет «воспламененная» порождает способ самоубийства: спичками. Все побочные ситуации создаются Достоевским с чрезвычайной быстротой: он как бы им не придает значения.

Эпитеты служат у Достоевского также средством не только метко охарактеризовать явление, но и заставить над ним задуматься: «самая яростная мечтательность» (13, 73) — в противоположность обычному и сентиментальному представлению о мечтательности — тихой, задумчивой и мирной; «грязно необразованный» (13, 77) — в противоположность представлению о неиспорченности и чистоте людей, близких к природе, не испорченных цивилизацией; «замысловатое расположение духа» (13, 105); «злая веселость» (10, 27) и пр.

Едва ли не один из самых излюбленных приемов художественного обобщения у Достоевского, особенно в его больших романах,— это создание целого ряда терминов для определения различных социальных явлений. Вот примеры только из романа «Бесы»: «угрюмые тупицы» (10, 298), «люди из бумажки» (10, 110, 112; ср. «бумажные люди» в «Подростке»), «люди с коротенькими мыслями» (10, 99), «наши» (10, 300), «флибустьеры» (10, 335), «недосиженные» (10, 29), «русский администратор» (10, 47), «седые старички» (10, 69), «лакейство мысли» (10, 110, 111), «идея, попавшая на улицу» (10, 28).

Достоевский любит создавать терминологию в необычных, странных, а потому и заставляющих думать сочетаниях. Ср., например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «уязвленный патриотизм», рождающийся «при дурной погоде» (5, 49).

При этом Достоевский очень часто брал в кавычки вполне обычные выражения, придавая им значение термина: «общественное мнение» (10, 32), «гражданская скорбь» (10, 12), «умеренный либерал» (10, 111), «новые идеи» (10, 21), «новые взгляды» (10, 53), «семьянин» (10, 28, 30), «общее дело» (10, 30) и мн. др.

Терминология Достоевского своеобразна. Она служит у него прямо противоположному, чем в научном языке: не созданию точных значений с вполне определенным смыслом, а созданию чрезвычайно емких неопределенностей, обнимающих множество частных случаев.

Если, согласно обычной формальной логике, объем понятия тем уже, чем шире его содержание, то художественная терминология Достоевского как бы уклоняется от этого правила: содержание понятия-термина чрезвычайно емко и велико, оно

включает не только существенные логические признаки, но и огромное число признаков эмоциональных, которые не сужают объем понятия-термина, не уменьшают количество объектов, на которые это понятие-термин распространяется, а, напротив, их увеличивают. Происходит это потому, что художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространять художественный термин на все большее число объектов, по мере того как этот термин становится все конкретнее в представлениях читателя и по мере того как — по внушению Достоевского — создается эмоциональное отношение читателя к определяемому явлению. Достоевский создает художественный термин не для того, чтобы читатель знал, как определить уже известное ему явление, а для того, чтобы он это явление заметил. И по мере того как читатель замечает вслед за Достоевским указанное ему явление, он распространяет художественный термин Достоевского на все большее число явлений. Конкретность и, следовательно, широта содержания художественного термина расширяют его объем вопреки формальной логике.

Но есть и другой смысл любви Достоевского к созданию различного рода терминов. Терминология, как арго, имеет характер условности, сближающей автора и его читателей. Оба как бы принадлежат к одному языковому кругу, в котором обращаются им только одним понятные выражения. Но это «заговор», и идейный. Достоевский как бы попутно бросает выражения, которые должны быть понятны читателю: *«Можно представить после этого, до какой истерики доходили иногда нервные взрывы этого невиннейшего из всех пятидесятилетних младенцев!»* («Бесы»—10, 13). Речь идет о Степане Трофимовиче Верховенском. Предполагается, что читатель знает, кто такие эти «пятидесятилетние младенцы» и что их даже много (ибо говорится «из всех»), и что он, Степан Трофимович, принадлежит к числу «невиннейших». Это любопытный пример убеждения: говорить о неизвестном и недоказанном как о чем-то известном, доказанном и само собой разумеющемся. Достоевский, употребляя все эти термины и выражения, как бы устанавливает между собой и своими читателями атмосферу интимного единомыслия. Тому же служат и литературные прозвища: *«принц Гарри»* (Ставрогин—10, 34), *«злая Коробочка, задорная Коробочка»* (10, 97), *«Миньона»* (в набросках к «Идиоту») и мн. др.

Довольно много писалось о любви Достоевского к словам, выполняющим функции ограничения, неуверенности в правильности сказанного, снижения, сомнения и т. д.: «отчасти», «по-видимому», «несколько», «некоторый», «как-то» и пр. *{{См.: Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. С. 4 и след.}} Однако при этом не обращалось внимания на то, что у Достоевского все эти слова имеют и особую функцию — обратить внимание читателя на значение тех слов, которые они ограничивают: «некоторые откровения (Версилова.— Д. Л.)

были несколько как бы чадны» (13, 387). «Несколько» и «как бы» — это слова-футляры для слишком, может быть, резких выражений: «чадны» и «откровения». Эти ограничительные слова как бы позволяют создать своего рода термины. Наконец, Достоевский вносит в свой язык выражения, принятые в некоторых профессиях («стусеваться» — термин чертежников), или арготизмы («стриюцкий» — слово петербургской улицы), опять-таки с той же целью — терминологизировать его, насытив своеобразными терминами, емкими по содержанию и широкими по объему своего применения.

Сложные стилистические ходы Достоевского, нарушения языковых норм, перекрестные связи слов и прочее согласуются со всем его художественным мышлением. Он дает порой своим героям явно неверные характеристики или характеристики неполные и незаконченные, противоречивые. Он любил вкладывать в уста действующих лиц «второго разряда» нелепые самохарактеристики и характеристики других персонажей (так, в «Братьях Карамазовых» Хохлакова сравнивает себя с Фамусовым, Алешу с Чацким, Лизу с Софьей; помещик Максимов называет старца Зосиму «Un chevalier parfait!» («законченный рыцарь») и при этом пускает «на воздух щелчок пальцем»), заставлять героев поступать вопреки своим намерениям (Иван Карамазов хочет обругать Смердякова, но, к своему собственному удивлению, говорит совсем другое и в ином тоне), принимать внезапные немотивированные решения (решение Ивана Карамазова идти в третий раз к Смердякову возникло у него, когда он взялся за звонок своей квартиры и без непосредственного повода), вызывать в себе немотивированные и внешне неоправданные воспоминания, испытывать странную забывчивость (Алеша Карамазов, к своему собственному удивлению, забывает о брате Дмитрие в самый нужный момент), поддаваться необъяснимым душевным настроениям (ср. необъяснимую тоску Ивана).

К тому же разряду кажущихся несоответствий и немотивированностей относятся и внезапные, неожиданные для читателя переходы от главы к главе (переход в «Братьях Карамазовых» от главы VI к главе VII части 5-й книги второй сделан посередине фразы, немотивированно разделенной точкой:

«Двигался и шел он точно судорогой.

VII

С УМНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ПОГОВОРИТЬ ЛЮБОПЫТНО

Да и говорил тоже» (14, 250).

Незаметные попервоначально перестановки переходят и на перестановки в последовательности действий (правда, в очень тесных пределах) : «Я полетел к князю Николаю Ивановичу, — говорит подросток, — еще более предчувствуя, что там

разгадка. Васин, прощаясь, еще раз поблагодарил меня» («Подросток» — 13, 254). Сперва, следовательно, «полетел», а затем попрощался с Васиным.

Сюда же относятся и внезапные, казалось бы, ненужные наблюдения действующих лиц и замечания автора по поводу этих наблюдений. Так, после рассказа о Великом инквизиторе Алеша *«почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет, как-то странно раскачиваясь, и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого»* (14, 241). Эта кособокость Ивана отнюдь не случайна, она свидетельствует о душевном изломе и объясняет чувство жалости, которое испытывает к Ивану Алеша.

Стиль произведений Достоевского удивительно связан с поэтикой его произведений: это стиль, в котором ослаблены обычные связи языка и создаются необычные, стиль, облегчающий неожиданные сопоставления, освобождающий произведение от внешней красоты, восстающий против мещанской привычности ассоциаций.

Композиция (в широком смысле) и фактура языка произведений Достоевского выдержаны в одном стиле, в высшей степени экспрессивном и освобожденном от привычных идиоматических связей.

Если мы задались бы в дальнейшем целью охарактеризовать внутренний мир художественных произведений Достоевского — те закономерности, которые в этом мире существуют, — мы бы заметили, что для его произведений характерно именно отсутствие или крайняя ослабленность обычных закономерностей, обычного уклада жизни, обычного бытового поведения типичных представителей своей среды. Для Достоевского характерен интерес к исключениям и исключительности, не к среднему, а к случайному. За этим случайным прозреваются высшие связи и закономерности, не выражаемые обычными стилистическими приемами.

Мир Достоевского работает на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обозревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей.

В мире произведений Достоевского царствуют всякого рода отступления от нормы, господствует деформация, люди отличаются странностью, чудачествами, им свойственны нелепые поступки, нелепые жесты, дисгармоничность, непоследовательность. Действие развивается путем скандалов, резких столкновений противоположных сущностей. События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно. Неожиданные и алогичные поступки совершают Ставрогин, Версиков, Мышкин, Митя и Иван Карамазовы, Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин, Катерина Ивановна и др. Неожиданность их поступков подкрепляется нарочитой невыясненностью ситуации, необъясненностью событий, остающейся в глубокой тени причинно-следственной основой событий.

Неизвестно, почему приезжает, например, Алеша к отцу в начале «Братьев Карамазовых». И характерно, что Достоевский сам подчеркивает, что этому он не находит объяснения. В предисловии «От автора» к роману «Братья Карамазовы» автор говорит: *«странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности»* (14, 5).

События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны. Автор подчеркивает, что не несет ответственности за них. Он нередко прямо отказывается объяснить происходящее. Благодаря этому, действие максимально эмансипировано. См. в главе IX 4-й части «Идиота»: мы *«сами во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее»*, или: *«если бы спросили у нас разъяснения... насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя... мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить»* (8, 475, 477). Ср. также постоянные оговорки вроде: *«мы знаем только одно...»*, *«мы крепко подозреваем...»* и пр. Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, во всяком случае его элементарной форме.

Свобода повествования у Достоевского требует свободы от причинно-следственного ряда, от сопротивления психологии, от элементарной бытовой логики. И Достоевский идет по этому пути в той мере, в какой это разрешает ему художественное правдоподобие.

Достоевского волнуют и интересуют парадоксы психики, непредвиденное в поведении человека. Федька Каторжный в «Бесах» говорит про Петра Верховенского: *«У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его»* (10, 205).

Если под психологией разуметь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее. Вот почему он уходит от психологии в психиатрию, обращается к душевным болезням. Но и психиатрия нужна Достоевскому только для того, чтобы открывать в психике человека некие алогизмы, странности, непоследовательности, открывать то, что не подчиняется существующим представлениям о психической жизни человека. Случилось так, что многое в его отрицании существующих законов психической жизни оказалось пророческим, предвосхитило научные выводы современной психологии и психиатрии, но это произошло потому, что Достоевский все же искал правдоподобия и в пределах правдоподобия смог выйти за пределы научных представлений своего времени, не нарушая какой-то основной правды психической жизни. Он расширил до колоссальных пределов представления о психической жизни человека, но остался вместе с тем в пределах

правдоподобия. И это «свободное» правдоподобие в его предвидениях оказалось правдой.

Ироническое отношение Достоевского к обычной психологии его времени прямо выражено Достоевским в «Братьях Карамазовых» в главе «Психология на всех парах», где изображен увлекшийся психологией прокурор. Достоевский откровенно заявляет, что психология — «палка о двух концах».

Любимые герои Достоевского чудаки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют.

Свой интерес к чудакам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что совершается в мире. В заметке «От автора» в «Братьях Карамазовых» Достоевский пишет: *«Все стремятся к тому, чтобы объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?»* (I, 5).

Достоевский отрицает обычную логику во имя какой-то высшей: *«чудак „не всегда“ частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...»* (14, 5).

Возвратимся, однако, к дробности мира произведений Достоевского. Дробность эта захватывает не только духовную жизнь, но и ближайшую к ней часть материального мира. Обратим внимание прежде всего на лица героев Достоевского. Эти лица состоят из частей, обладающих относительной самостоятельностью. Степан Трофимович «примеривает» улыбки. Рогожин «склеивает» улыбку. Петр Степанович делает и «переделывает» свою физиономию. Не случайно, что лица героев Достоевского так часто напоминают маски (у Ставрогина, у Свидригайлова). Отдельные части лица настолько самостоятельны, что могут играть главную и самостоятельную роль в наружности человека.

В «Елке и свадьбе» не бакенбарды приставлены к лицу, а «господин приставлен к бакенбардам». Иногда эта характеристика лиц переносится на всего человека. В «Дядюшкином сне» князь К. составлен как бы из независимых друг от друга элементов. Это «мертвец на пружинах», «полукомпозиция», с искусственными ногой, глазом, зубами, волосами, бакенбардами, набеленный и напомаженный. Много подобных наблюдений имеется в упомянутой выше статье П. Бицилли.

Итак, внутренний мир произведений Достоевского — это мир малого сопротивления в духовной и психической области, как мир сказки — малого сопротивления материальной среде. Этот мир свободы и слабых связей и есть, с точки зрения Достоевского, настоящий, подлинный мир. Но, наряду с этим миром обособленностей, существует также и среда, в которой все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности.

В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица. Если мы возьмем «Братьев Карамазовых», то там типы крайне немногочисленны. Среди них могут быть указаны пан Врублевский и его товарищ. Они повторяют друг друга, как герои народной повести «Фома и Ерема». В этой повторяемости подчеркивается внешняя скованность и обусловленность их поведения. Двойники у Достоевского всегда представляются как внешняя обусловленность. В поисках свободы герой стремится освободиться от своего двойника. Только в кратких эпизодах действующие лица не ищут свободы и представляют собой как бы кукол, марионеток: *«Один оборванец ругался с другим оборванцем, и какой-то мертвопьяный валялся поперек улицы»* (6, 122). Что же касается братьев Карамазовых, то они совершенно не повторяют друг друга; их характеризует внутренняя свобода поведения. Отсюда всегдашняя неожиданность их поступков и мыслей. В лице Ивана Карамазова перед нами даже осознающая себя свобода поведения: *«Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: „Захоцу — вскоцую, захоцую — не вскоцую”*», — говорит Иван Карамазов на суде. Не белая горячка обуславливает эту внешнюю неожиданность поступков, а сами неожиданные поступки складываются в белую горячку. Белая горячка — следствие, а не причина неожиданностей поведения. Это свобода, зашедшая в тупик. Свобода, зашедшая в тупик, — это alter ego, «обезьяна» Ивана Карамазова — Смердяков и другой его двойник и собеседник — черт. Двойники кладут предел свободе человека в метафизической области. Они порождаются человеком, создаются его идеями, по большей части преступными, возникают в воображении человека. Повторяемость создает трафарет, сковывает человека. Вот почему Достоевский так ценит свободу. Изучая художественный стиль произведения *{{Я различаю понятия «стиль языка» и «художественный стиль» в целом (ср. об этом различии в кн.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968). В данном случае я говорю о художественном стиле как таковом.}}, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое. Стиль в его целом прочно зависит от эпохи — от характерных для нее идей и представлений, а иногда оказывается реакцией на эти идеи, диктуется сопротивлением эпохе — как в самой литературе, так и за ее пределами.

«ПРЕДИСЛОВНЫЙ РАССКАЗ» ДОСТОЕВСКОГО

Наряду с общими особенностями стиля произведений Достоевского, могут быть отмечены разнообразные стилевые варианты. При этом не только отдельные произведения различаются по стилю, но и отдельные части произведения — в зависимости от назначения каждой. Следовательно, даже изложение, ведущееся от лица одного и того же повествователя, также имеет варианты.

Среди прочих различий следует обратить внимание на особый характер повествования в тех частях романов Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы», которые можно было бы условно назвать «предисловными рассказами». Это выражение употреблено самим Достоевским: *«Вот про этого-то Алексея (Карамазова. — Д. Д.) мне всего труднее говорить теперешним моим предисловным рассказом (курсив мой. — Д. Д.) прежде чем вывести его на сцену в романе»* (14, 17).

Что представляют собой эти «предисловные рассказы»? Это предварительные рассказы о главных действующих лицах, помещаемые по большей части в начале романов, «прежде чем вывести их на сцену в романе». Такие предварительные повествования о герое довольно часто встречаются в романах XIX и предшествующего веков. Обычно (как, например, рассказы о Паншине, Лемме и Лаврецком в «Дворянском гнезде») они имеют целью охарактеризовать действующее лицо, показать происхождение черт его характера, мировоззрения и пр. Своеобразие «предисловных рассказов» Достоевского состоит в том, что они как раз ничего не разъясняют, а скорее, напротив, запутывают и заинтриговывают читателя, усложняют повествование, ставят читателя в тупик, вызывают многочисленные недоумения. Назначение их — служить завязкой определенных линий романа, но завязкой не сюжетной, а сосредоточенной в самой неразгаданной и нарочито усложненной личности героя. Функция этих рассказов не в том, чтобы что-то объяснить, а в том чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет ждать ответа в дальнейшем.

Эта функция «предисловных рассказов» отражается и в их композиционной роли в романе.

Романы Достоевского сталкивают действующих лиц, их идеи и индивидуальности. Это столкновение происходит тогда, когда Достоевский собирает их всех в одном месте, выводит на сцену, то есть переходит от чисто повествовательного к изобразительному, сценическому воплощению своего замысла. В «предисловных рассказах» нет еще столкновения личностей. Действующие лица имеют в них более или менее изолированную историю, одиноки сюжетно. Вместо столкновения личностей в этих «предисловных рассказах» происходит столкновение внутри самих личностей: их противоречивых черт, их намерений, идей, неразгаданных сил.

«Предисловные рассказы» описывают, кроме детства героя (если об этом детстве говорится), странствования его до его выступления на сцену, вне его родного

города. Герои не собраны вместе. Дети покинуты отцом, отдельно воспитываются, более или менее одиноки. Затем живут за границей или в другом городе. К началу сценического действия они собираются в тесном провинциальном городе. Провинциальность города, где все знакомы друг с другом, нужна для наибольшей эффектности столкновения. События «Бесов», может быть, были бы естественнее для Петербурга, но Петербург слишком велик для тесной сосредоточенности в нем действующих лиц, приводящей в конце концов к взрыву.

«Предисловные рассказы» имеют, как я уже сказал, только «Бесы» и «Братья Карамазовы». Нет их, например, в «Подростке». Там повествование ведет не автор, а одно из главных действующих лиц — Аркадий. Он рассказывает только о своей идее, но создать из своей личности завязку, разумеется, не может: автобиография не годится для целей «предисловного рассказа», трудно создать естественную загадку из своей собственной биографии. Нет «предисловного рассказа» и в «Преступлении и наказании». По существу, этот последний роман — монодрама. В нем нет столкновения личностей как главной основы действия, а есть то же столкновение, но внутри одной личности. Поэтому нет необходимости выделять «предисловный рассказ» как подготовку к столкновению личностей.

Самая характерная черта «предисловных рассказов» — это их максимальная сжатость. Они должны передавать только самое основное, допуская минимум изобразительности. Поэтому повествователь говорит в них «малыми словами и в поверхностном изложении».

Биографические сведения часто сообщаются в «предисловных рассказах» путем простых перечислений событий, поступков, действий, иногда сопровождаемых для ясности наречиями «затем» и «потом»: «Юность и молодость его (Мити Карамазова. — Д. Д.) протекли беспорядочно: в гимназии он недоучился, попал потом в одну военную школу, потом очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился, много кутил и сравнительно прожил довольно денег» (14, 11); «затем вывела их (генеральша — Ивана и Алексея Карамазовых. — Д. Д.) в чем были, завернула в плед, посадила в карету и увезла в свой город» (14, 14); «молодой человек (Митя Карамазов. — Д. Д.) был поражен, заподозрив неправду, обман, почти вышел из себя и как бы потерял ум» (14, 12).

Отсутствие мотивировки поступков имеет двойную природу. С одной стороны, это отсутствие связано с тем, что «предисловный рассказ» только рассказывает, а не показывает, а с другой стороны — и это самое важное — отсутствие мотивировки поступков действующих лиц создает ту необходимую загадочность, ради которой, собственно, и создается сам «предисловный рассказ». Биография действующего лица — это ведь еще не самый роман, а только, как я уже сказал, завязка к нему, необходимая для того, чтобы затем вывести действующее лицо на сцену романа.

Отсутствие бытовых и психологических мотивировок усиливает необычность поведения действующих лиц. Их поступки внезапны, идут иногда вразрез с их же собственными интересами.

Как ни необычны поступки действующих лиц, все же при сопоставлении отдельных «предисловных рассказов» между собой можно заметить повторяющиеся мотивы: постоянные переезды с места на место, пребывание за границей, разрывы с прошлым, семейные конфликты, разрывы супружеских уз, бегство одного из супругов с «недостойным его лицом», кутежи, уход на «дно», дуэли и разжалования, всяческие скандалы. После всего этого, когда герой появляется на сцене романа, его появление в первый момент как бы не соответствует описанному ранее. Ставрогин корректен, красив, хорошо воспитан и одет. Ничтожный Лембке, напротив, сразу появляется «почтенным» губернатором. Есть всегда что-то неожиданное в том, каким предстает перед нами действующее лицо на сцене сравнительно с тем, каким оно выведено предварительно в «предисловием рассказе». Это впечатление неожиданности сохраняется и тогда, когда видимых противоречий между героем в «предисловном рассказе» и на сцене нет.

Герой возникает как бы из затемнения, окруженный слухами о нем, сплетнями, неясными и таинственными обстоятельствами его прошлого. Его образ расплывчат и противоречив.

«Предисловные рассказы» отмечают в действующих лицах различные несоответствия в поступках, неожиданные смены настроений и линий поведения, внутреннее беспокойство, странности: *«было что-то странное в этом роде»* (14, 14), *«напечатал... одну странную статью»*, *«странно было...»* (14, 16), *«один очень странный пункт»* (14, 17) и пр. Повествователь как бы не может разобраться в личности действующего лица, сомневается, вступает в спор с предположениями и слухами, а иногда даже со своим воображаемым читателем: *«скажут, может быть»* (14, 25), *«может быть, кто из читателей подумает»* (14, 24), *«я не спорю»* (14, 18) и т. д.

«Предисловные рассказы» особенно сильно насыщены обычными для Достоевского отрицаниями или ограничениями только что сказанного, различными оговорками и сомнениями. Характерны, например, такие рассуждения повествователя о Федоре Павловиче Карамазове: *«Держал он себя не то что благороднее, а как-то нахальнее... Безобразничать с женским полом любил не то что по-прежнему, а даже как бы и отвратительнее... В самое же последнее время он как-то обрюзг, как-то стал терять ровность, самоответственность, впал даже в какое-то легкомыслие, начинал одно и кончал другим, как-то раскидывался и все чаще напивался пьян... Приезд Алеши как бы подействовал на него даже с нравственной стороны, как бы что-то проснулось в этом безвременном старике...»* (14, 21). Создаваемая картина

чрезвычайно зыбка, неопределенна, пунктирна: «как-то», «какое-то», «как бы» и т. д.

Поражает в этих рассказах и обилие противоречивых черт, подчеркиваемых в героях. Тем самым опять-таки увеличивается загадочность, таинственность, интригующая неясность обрисовываемых личностей. Высказав что-то утвердительно, рассказчик тотчас же стремится ограничить свое утверждение констатацией противоположного. Отсюда обилие — «но», «однако», «между тем» и т. д. Вот как, например, характеризуется Алеша Карамазов: *«Но он редко кому любил поверять это воспоминание. В детстве и юности он был мало экспансивен и даже мало разговорчив, но не от недоверия, не от робости или угрюмой нелюдимости, а от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, собственно личной, до других не касавшейся, но столь для него важной, что он из-за нее как бы забывал других. Но людей он любил: он, казалось, всю жизнь жил, совершенно веря в людей, а между тем никто, никогда не считал его ни простачком, ни наивным человеком»* (14, 18).

Заметим, что уже в вышеприведенном примере противительный союз «но» дважды употреблен в одной и той же фразе. И это не единственный случай: *«...это был странный тип, довольно часто, однако, встречающийся, именно тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового, — но из таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделывать свои имущественные делишки и только, кажется, одни эти»* (14, 7).

Характерно и другое: рассказ ведется как бы небрежно, как бы торопливо, как бы по памяти, по слухам, по чужим впечатлениям и толкам: *«что-то по таким-то и таким-то сделкам, в которые сам тогда-то и тогда-то пожелал вступить, он и права не имеет требовать ничего более, и проч. и проч.»* (14, 12). Повествователь постоянно оговаривает зыбкость и недостоверность передаваемых им фактов, событий и характеристик: «рассказывали», «казалось», «передавали», «утверждают», «слышал лишь то...», «сам не читал, но слышал», «будто» и т. д.

Очень типичны для «предисловных рассказов» каламбуры и алогизмы в речи. О Липутине сказано, что он *«всю семью держал в страхе божием и взаперти»* (10, 26). О Лебядкине рассказывается, что он явился *«с своей сестрой и с новыми целями»* (10, 29). Каламбуры этого рода нужны для того, чтобы обнаружить неясности и нелогичности в словах и выражениях, продемонстрировать зыбкость самой формы, в которую облекается зыбкое же содержание.

К сказанному следует добавить, что той же цели подчеркнуть противоречивые черты в будущих героях романа служит и портрет их в «предисловном рассказе». Федор Павлович отвратителен, но красавец. Ставрогин красавец, но что-то отталкивающее было в его лице. Наконец, если сам портрет не противоречив, то он несет в себе противоречие с внутренними свойствами персонажа. Лебядкин ничтожен как личность, но ростом гигант. Это трусливый Голиаф, которого таскал по полу робкий Виргинский.

Нет сомнений, что в «предисловных рассказах» Достоевского сосредоточена квинтэссенция его иррационального стиля и импрессионистической композиции. Все особенности стиля Достоевского здесь выступают отчетливо и даже преувеличенно. Объясняется это тем, что, когда действующие лица уже выведены на сцену, им предоставлена известная свобода в самовыражении. Достоевский или действующий за него повествователь более или менее самоустраиваются. В «предисловных же рассказах» этого самоустранения повествователя почти нет. Повествователь здесь не столько изображает, сколько рассказывает и интерпретирует. Следовательно, сознательность стилистических приемов в композиции рассказа Достоевского здесь особенно заметна.

В заметках Анны Ахматовой о Пушкине одно место очень хорошо объясняет конструктивное значение «предисловного рассказа» у Достоевского: *«Головокружительная краткость, о которой я говорила в начале этой статьи, очень характерна для Пушкина. В 1829 году («Роман в письмах») он писал: «...Я и в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы». Это стремление к краткости очень сильно сказалось и в «Маленьких трагедиях», в частности в «Каменном Госте». Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая, благодаря чудесному умению автора, умещается в нескольких строках, там и сям вкрапленных в текст. Этот прием в русской литературе великолепно и неповторимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях: в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы «Бесы», «Идиот» и даже «Братья Карамазовы». Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба. Таков же и «Каменный Гость» Пушкина: буйная столичная жизнь молодого гранда, его трагический роман с мельничихой, ссылка и продолжение любовных походов в стране, где «небо... точно дым», вся биография Доны Анны, ее великолепное испанское вдовство, своей суровостью изумляющее даже монаха, и т. д.*

*И не случайно, конечно, появляются «лавры и лимоны» «Дядюшкиного сна» при описании пародийной Испании в самом начале творческого пути Достоевского, а в своей предсмертной (1880) речи о Пушкине Достоевский называет «Каменного Гостя» как образец и доказательство всемирности Пушкина и как одно из величайших произведений» *{{Ахматова Анна. О Пушкине. Л., 1977. С. 162. 296}}.*

Конечно, Достоевский мог учиться краткости у Пушкина, как он учился у него многому, однако функции краткости у Пушкина и в «предисловном рассказе» у Достоевского совершенно различны. В прозе Пушкина краткость вызывалась необходимостью сюжетной точности. В «предисловном рассказе» у Достоевского краткость была необходима для неточности и загадочности даваемых им характеристик, служивших повествовательной завязкой для развертывания последующих событий.

Остается объяснить, почему в некоторых романах Достоевского нет «предисловных рассказов». «Предисловный рассказ» — это экспозиционная завязка романа, объясняющая всю создающуюся конфликтную ситуацию романа и его действие. Поэтому «предисловный рассказ» как бы вне самого действия, он повествует о «предроманном времени». Но иногда для развития действия романа необходимы не события, предшествующие роману, а ложная идея, из которой возникает все последующее, все происходящее в романе.

В «Преступлении и наказании» такой заменой «предисловного рассказа» служит статья Раскольниковова, идеи которой в конечном счете послужили причиной его преступления. Сама статья не приводится, в различных случаях говорится только о ее содержании, оправдывающем «целесообразное преступление», совершаемое ради *блага* человечества.

В «Подростке» роль «предисловного рассказа» берет на себя идея подростка: копить, копить и копить ради последующей власти над людьми и ради того, чтобы деньги дали ему в последующем выход из своей унижительной незаконнорожденности.

В «Идиоте» роль «предисловного рассказа» играет лирическое повествование самого князя Мышкина в семье Епанчиных, дающее идиллическую картину его отношений с несчастной Мари, подчеркнута детских и простых. Эта картина взаимоотношений Мари, князя и детей рисует «швейцарское» представление князя о жизни, о падшей женщине, и оно заранее объясняет все происходящее между князем и Настасьей Филипповной в дальнейшем. Совсем обратное значение имеют представления пошляка и «чрезмерно» опытного Тоцкого о своем «хлопотливом случае» с Настасьей Филипповной*{{См. интересную статью Арпада Ковач «Поэтика романа «Идиот» (К проблеме жанрового мышления Достоевского)». // Hungaro-Slavica. 1978, № 16. С. 149—164.}}. Это тоже в своем роде «предисловный рассказ» о дороманном времени.

1971

«ГОТИЧЕСКИЕ ОКНА» ДОСТОЕВСКОГО

Как известно, рукописи Достоевского испещрены виртуозно нарисованными им изображениями готических окон. Почему? Ответов на этот вопрос может быть несколько, и каждый ответ может быть в своем роде верен.

1. В Инженерном училище, где учился Достоевский, обучали истории архитектуры и различным архитектурным ордерам. Особое внимание уделялось готической архитектуре. Работая над своими произведениями, Достоевский подсознательно вспоминал уроки архитектуры, особенно когда искал ответы на возникавшие перед ним в процессе творчества вопросы построения форм — «построения», то есть архитектуры.

2. В эпоху, когда начинал жить и творить Достоевский, готика была любимым архитектурным стилем. Это была романтика в архитектуре. Достоевский-реалист был до известной степени и романтиком. Подсознательно влечение Достоевского к романтизму выражалось в его следовании архитектурным увлечениям эпохи (впоследствии историки архитектуры назовут это увлечение середины и второй, половины XIX в. стилями прошлых эпох в архитектуре эклектизмом), особенно готике.

3. Доминирующая особенность готики — стремление к вертикали. Вертикаль характерна и для всего мировидения Достоевского. Верх и низ жизни, бог и дьявол, добро и зло, постоянные устремления его героев снизу вверх, социальный разрез общества с его низами и «высшим светом», бездна и небо в душе героев — все это располагается по вертикали *{{См.: Бжоза Халина. Поэтика как средство изложения содержания и метода философии (К характеристике творчества Достоевского). // Russian Literature, XI (1982). North Holland. P. 363.}} и может напоминать готическое построение того мира, который изображал Достоевский. Сам полифонизм творчества Достоевского несет в себе много общего с распределением массы собора на множество опор, тяг, контрфорсов.

4. Достоевский просто любил готику, преклонялся перед ней (в «обожаниях» Достоевского был всегда элемент религиозный). Когда в своей первой поездке за границу в «погоне» за Сусловой он увидел Кельнский собор, от которого многого ждал, он ему вовсе не понравился; в свой обратный проезд через Кельн, увидев собор во второй раз, он испытал как бы чувство вины перед ним, просил у собора прощения за то, что *«не постиг в первый раз его красоту»* (5, 48). Рисуя окна Кельнского собора, Достоевский как бы каялся перед ним.



Можно было бы привести и еще разные соображения, почему Достоевский в минуты творческого раздумья «бессознательно» рисовал на страницах своих рукописей готические окна. Все предположения не противоречат друг другу. Объяснения этого — полифоничны, а следовательно, и однозначны (в своей теории полифонизма М. Бахтин *{{См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.}} опустил добавить, что полифония только *тогда* подлинная полифония, а не хаос, с которым всегда активно борется искусство, когда она подчиняется законам музыки, гармонии, то есть в известной степени организована, подчинена единой структуре).

1984

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

*{{Переработанный доклад, прочитанный на юбилейной научной конференции в Институте мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР в сентябре 1978 г.}}

Имя Льва Толстого обычно сопровождается в нашем сознании своего рода постоянными эпитетами, устойчивыми о нем представлениями: он гигант, великан, титан. Он для нас прежде всего большой, огромный. Ему тесно в узких пределах того или иного периода русской литературы нового времени, и поэтому при написании любой истории русской литературы нового времени неизбежно возникает вопрос: в пределах каких глав его уместить, к какому десятилетию или даже двадцатилетию его отнести?

И этот вопрос встает не только потому, что Толстой жил долго и писал много: Толстой — гигант русской литературы по своему монументальному стилю, по широкому охвату этического мировоззрения, своего нравственного дела. Он как бы возвышается над своей эпохой. Он воплощал в себе не только начала культуры своего времени, но и всей русской, включая и древнерусскую. Эти древнерусские начала сказывались даже в его внешности, в манере одеваться (особенно в старости), в манере себя держать, в его любви к верховой езде и к физическому труду, в его близости тому слою населения современной ему России, который был самым стойким носителем тысячелетних русских культурных традиций, — крестьянству.

Почти все исследования, посвященные художественной интерпретации Толстым исторических событий, прежде всего анализируют взгляды Толстого, излагаемые им в его историко-философских отступлениях в «Войне и мире». Толстой при этом оказывается как бы воплотителем в художественной форме своих взглядов, выработанных им на основе источников, исторических исследований, историко-философских трактатов. Так повелось сразу же после выхода 4-го тома «Войны и мира». К роману подошли как к историческому исследованию. А. Витмер упрекал Толстого в плохой осведомленности. М. Богданович обвинял Толстого в

«верхоглядстве». Создалась традиция рассматривать «Войну и мир» на фоне воспоминаний участников войны 1812 г. (Ермолова, Чичагова, Беннигсена и др.), исторических сочинений о ней же (Вильсона, Бернгарди, Богдановича, Михайловского-Данилевского и пр.), а также в ряду сочинений по философии истории. Эта традиция в известной мере передалась даже современным нам литературоведам, как бы забывающим на время, что перед ними художественное произведение, а не исторический труд.

Сперва исторические воззрения Толстого, а затем их воплощение в художественной форме — такова последовательность большинства исследований об отражении истории в «Войне и мире».

Но художник не интерпретирует историю как ученый. Исторические рассуждения Толстого — это скорее надстройка над его художественным видением истории, чем его основа. И надстройка эта имеет, в свою очередь, важную художественную функцию, от которой ее не следует отрывать. Исторические рассуждения усиливают художественный монументализм «Войны и мира» и сходны с отступлениями древнерусских летописцев от рассказываемого. В той же мере, что и у летописцев, эти исторические рассуждения расходятся в «Войне и мире» с фактической стороной дела и в известной мере внутренне противоречивы. Они напоминают стихийно возникающие у летописца моральные наставления читателям. Эти отступления летописца возникают применительно к тому или иному случаю, но не являются целостным осмыслением всего хода истории.

Б. М. Эйхенбаум первый сравнил Толстого с летописцем *{{Эйхенбаум Б. М. Черты летописного стиля в литературе XIX в. // ТОДРА. Т. XIV. М.; Л., 1958. С. 545—550. В последнее время появилось интересное и существенное исследование Е. В. Николаевой «Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир»» (Литература древней Руси. Вып. 2. М., 1978. С. 96—113). Наблюдения мои и Е. В. Николаевой были сделаны независимо друг от друга. Мои наблюдения появились в «Литературном обозрении» № 9 за 1978 г. и изложены на юбилейной Толстовской конференции в сентябре 1978 г. в Венеции; наблюдения Е. В. Николаевой опубликованы почти тогда же. Некоторое отличие моих наблюдений от наблюдений Е. В. Николаевой состоит в том, что я останавливаюсь по преимуществу на нравственной стороне истолкования истории Л. Н. Толстым и в древней русской литературе.}}, но сходство это заметил в своеобразной непоследовательности изложения, которую он, вслед И. П. Еремину*{{Еремин И. П. «Повесть временных лет». Л., 1947.}}, считал присущей летописанию.

Древнерусский летописец, однако, по-своему последовательно излагал происходившее. Правда, в отдельных случаях — там, где факты вступали в соприкосновение с его религиозным мировоззрением, — происходила как бы

вспышка его проповеднического пафоса и он пускался в рассуждения о «казнях божиих», подвергая этому своему идеологическому истолкованию только незначительную часть того, о чем рассказывал.

Толстой как художник, как и летописец-рассказчик, гораздо шире исторического моралиста. Но рассуждения Толстого об истории обладают, однако, важной художественной функцией, подчеркивая значительность художественно изложенного, сообщая роману необходимую ему летописную медитативность.

В своей замечательной книге «Еж и лисица», посвященной историческим воззрениям Л. Толстого, И. Берлин *{{Berlin Isaiah. The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History. New York, 1953.}}, анализируя исторические воззрения Толстого в «Войне и мире», с полной убедительностью показал своеобразную непоследовательность Толстого. Следуя замечанию древнегреческого поэта Архилоха, делившего людей на лисиц, преследующих разные цели в зависимости от обстоятельств, и ежей, которые стремятся только к одной большой задаче, И. Берлин определил Толстого как лисицу, которая думает, что она еж. И. Берлин показал это, анализируя «Войну и мир». Десятки мелких и крупных противоречий возникают у Толстого в воззрениях на исторические события и в его художественной практике. И. Берлин очень метко определил источники многих мнений Толстого, но не определил только самого главного — древнерусского субстрата художественной практики и идей Толстого. Такими же лисицами, полагающими, что они ежи, были все летописцы Древней Руси: они следовали строго церковной идеологии, но были прагматиками в конкретном истолковании конкретных же событий.

Толстой видел исторические события во всей их многоплановости, но объяснять их стремился однопланово, вступая на каждом шагу в противоречие с самим собой.

Исследования взглядов Толстого, излагаемых им в его философских отступлениях в «Войне и мире», имеют очень большой интерес, только эти взгляды относятся к художественному видению им истории в «Войне и мире» далеко не прямолинейно.

Не отвергая всего того умного, глубокого и чрезвычайно эрудитного, что было написано о взглядах Толстого на историю, я хотел бы прежде всего обратить внимание на некоторые стороны его художественного видения событий истории — самых крупных и самых мелких, которые не укладываются в исторические представления современных Толстому историков и философов, но в основе которых лежит широкий древнерусский субстрат.

Ответ на вопрос — как видел Толстой исторические события, значительно сложнее, чем ответ на вопрос — как он их интерпретировал в своих отступлениях. В своем видении истории Толстой в значительной мере зависел от многовековых традиций русской литературы в изображении нашествия врагов, войн, подвигов

полководцев и простых ратников. Именно в этом он не был простым последователем Гердера или Бокля, но был национальным художником, гигантом, выражающим этические взгляды народа, сложившиеся за многие столетия.

Е. В. Николаева собрала довольно большой материал о знакомстве Л. Н. Толстого с произведениями древнерусской литературы. Приведу основные выводы из ее исследования.

«Работе над «Войной и миром» предшествовали не только увлечение Толстого историей, внимание к жизни крестьянина, но и усиленные и серьезные занятия педагогикой, вылившиеся в создание специальной, профессионально написанной учебной литературы и книг для детского чтения. И именно в период занятий педагогикой приходит к Толстому увлечение старинной русской литературой и фольклором. В «Войне и мире» как бы слились три стихии, три потока: это интерес Толстого к истории, в особенности европейской и русской, появившийся у писателя почти одновременно с началом его литературной деятельности, это и постоянное, с молодых лет сопутствующее Толстому стремление понять народ, помочь ему и, наконец, слиться с ним, это и весь запас духовных богатств и знаний, воспринятых и полученных писателем через литературу. И одно из самых сильных литературных впечатлений времени, предшествовавшее работе над романом,— так называемая Толстым „народная литература”»{{Николаева Е. В. Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». С. 97.}}*

«С 1871 года,—пишет Е. В. Николаева,— писатель приступил к непосредственной работе над «Азбукой», куда, как известно, вошли извлечения из «Несторовой летописи» и переработки житий. Материал же для «Азбуки» он начал собирать с 1868 г., тогда как работа над «Войной и миром» оставлена только в 1869 г. Сам же замысел «Азбуки» возник еще в 1859 г. Принимая во внимание тот факт, что Толстой начинал собственно писать свои произведения только после того, как хотя бы в основных чертах складывался замысел, после того, как был собран и осмыслен необходимый для работы материал, уверенно можно говорить о том, что годы создания «Войны и мира» — это годы, прожитые писателем и под впечатлением периодического обращения к памятникам древней литературы»{{Там же. С. 98.}}. Эти соображения Е. В. Николаевой бесспорны, но есть и еще один несомненный источник знакомства Л. Н. Толстого с русской историей и со специальной целью — выразить народную точку зрения в «Войне и мире».*

С. А. Толстая записывает слова Толстого, сказанные 3 марта 1877 г.: «Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в «Анне Карениной» я люблю мысль семейную, в «Войне и мире» любил мысль народную, вследствие войны 12 года...»{{Толстая С. А. Дневники: В 2-х т. Т. 1: 1862—1900. М., 1978. С. 502.}}*

Приступая к осуществлению своего замысла, Толстой с самого начала собирался писать не семейный роман, а роман о войне 1812 года*{{См.: Зайденинур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Создание великой книги. М., 1966. С. 12 и след.}}. Вот почему перед началом осуществления своей истории он заинтересовался русской историей в ее целом. Чтобы воспринять историю 1812 г. как историю русскую по преимуществу, ему необходимо было найти в ней типическое для русской истории в целом, народную на нее точку зрения. И он месяц читал всего Карамзина *{{См.: Толстой Л. Н. Поли. собр. соч. [Юбилейное]. Т. 46. М., 1928—1958. С. 200—209.}}.

Какую же «народную» точку зрения на русскую историю мог он вычитать у Карамзина? Казалось бы — не мог, но вот вычитал же и воплотил в своем романе! Дело в том, что Карамзин добросовестно пересказывал источники. Через «Историю Государства Российского» Карамзина Толстой постигал летописи и исторические воинские повести. И вот замечательно, что концепция «Войны и мира» — это расширенная концепция русских воинских повестей XIII—XVII в. Не с XI и XII, а только с XIII в.! Моральная концепция русской истории сложилась в древнерусской исторической литературе только после нашествия Батыя.

В первые века русской литературы, в русской Начальной летописи XI в. и в отразившемся в ней историческом фольклоре, героизировались по преимуществу далекие походы русских князей за пределы Русской земли — походы Олега, Игоря, Святослава, отмечались многочисленные походы Владимира I Святославича. Составитель Начального свода упрекал даже в особом предисловии князей — своих современников в «несытстве» и противопоставлял им древних князей, которые не собирали себе большого имения, «тесня людей вирами и продажами», а кормили себя и дружину добычей от далеких походов в другие страны. Постепенно и летопись, и воинские повести переходят к описанию оборонительных, а не завоевательных войн. И дело тут не только в том, что походы в чужие земли становятся реже, а оборонительные чаще, но и в моральной стороне дела. Создаются высокие этические представления об истории, войнах, сражениях. Все чаще встречаются в русской литературе описания героической гибели храбрых воинов, защищающих Русскую землю, а не нападающих на другие страны.

На грани перехода от одного типа героического к другому стоит «Слово о полку Игореве». Игорь и его воины защищают Русскую землю, но, защищая, отправляются все же в далекий поход и сражаются в поле половецком. Игорь побежден, и при этом моральная правота Игоря подвергнута сомнению — и в «Слове», и в летописях. Поход ставил себе оборонительные цели, но тем не менее он был походом за пределы Руси, походом наступательным, дальней целью которого было дойти до далекой Тмуторокани на берегу Черного моря.

Только в XIII в. все значительнейшие воинские повести посвящены оборонительным сражениям в пределах Русской земли и вырабатывается нравственный кодекс войны. И именно этот нравственный кодекс воплощен в «Войне и мире».

Обратите внимание на следующее обстоятельство. Историческая сторона романа в ее нравственно-победной части вся оканчивается в России, и ни одно событие в конце романа не переходит за пределы Русской земли. Нет в «Войне и мире» ни Лейпцигской битвы народов, ни взятия Парижа. Это подчеркивается смертью у самых границ России Кутузова. Дальше этот народный герой «не нужен». Толстой в фактической стороне событий усматривает ту же народную концепцию оборонительной войны.

А «Слово о полку Игореве» Толстой не любил... Ему чужда была не только идея наступления, углубления в чужую землю, но и весь дух этого сугубо этикетного произведения. Не подумайте, что я в этом с Толстым согласен. «Слово» всегда было и останется величайшим произведением русской литературы, но у Толстого был свой подход к историческим событиям и свой творческий метод, не совпадавший с методом автора «Слова о полку Игореве», со всем духом этого рыцарственного произведения.

Вернемся к воинским повестям XIII—XVII в. Характер, образ действующего лица в древней русской литературе определяется в основном его положением в обществе и его ролью в событиях — этической ролью. Вторгающийся враг, захватчик, не может быть добр и скромен. Поэтому древнерусскому историку не надо иметь точных сведений о Батые, Биргере, Торкале Кнутсоне, Магнусе, Мамае, Тохтамыше, Тамерлане, Эдигее, Стефане Батории или о любом другом ворвавшемся в Русскую землю неприятеле: он, естественно, в силу одного только этого своего деяния, будет горд, самоуверен, надменен, будет произносить громкие и пустые фразы. Образ вторгшегося врага определяется только его деянием — его вторжением. Напротив, защитник отечества всегда будет скромен, будет молиться перед выступлением в поход, ибо ждет помощи свыше и уверен в своей правоте. Правда, этическая правда, на его стороне, и этим определен его образ.

Почти в каждом отдельном случае враги идут на Русь «загордевшись», «в силе тяжце», «с великим похвалением», собрав в поход многие народы (со многими народами идет на Русь Батый, идут Биргер, Магнус, Стефан Баторий и др.).

То же самое мы видим и в былинах. С огромным войском выступает на Русь Собака Калин царь...

Збиралося с ним силы на сто верст,

Во все четыре стороны.

Зачем мать-земля не погнется,

Зачем не расступитца.
 А от пару было от конинова
 А и месяц, сонцо померкнуло,
 Не видать луча света белого.

Ср. в Ипатьевской летописи под 1242 г. о подступившем к Киеву Батые: «И не бе слышати от гласа скрипания телег его, множества ревения велблуд его и ржания от гласа стад конь его».

Я ловлю читателя на мысли: но Наполеон действительно был самоуверен, действительно выступал на Россию с «дванадесью языками» (народами), с огромным войском. Да, и в моем сознании образ Наполеона очень близок в «Войне и мире» к историческому, и войска у Наполеона было действительно много. Но ведь и русские воинские повести не фантазировали, а лишь выбирали в действительности и подчеркивали художественно необходимое... И Толстой выбирал. Сперва он хотел противопоставить Наполеону Александра*{{Зайденишнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого. С. 12—15. 19 марта 1865 г. Толстой записывает в дневнике о замысле «написать психологическую историю романа Александра и Наполеона» (Толстой Л. Н. Поли. собр. соч. Т. 48. С. 60—61).}}, но быстро убедился, что это невозможно по законам избранной им народной точки зрения, и «нашел» Кутузова.

Можно много писать о том, как Кутузов противостоит Наполеону и как он, одновременно, соответствует этической концепции русских воинских повестей.

Эта этическая схема так традиционна, что кажется иногда даже несколько наивной, будучи перенесенной в роман Толстого. После встречи с казаком Лаврушкой, например, «Наполеон поехал дальше, мечтая о той Москоу, которая так занимала его воображение» (т. 3, ч. 2, гл. VII). Эта наивная мечта Наполеона очень роднит его в «Войне и мире» с завоевателями русских воинских повестей, а заодно и лубочными картинками, которые были к тому же и народными, опирались на традиционные народные этические схемы. Завоеватель мечтает легко захватить город, страну, богатую добычу.

Но для победы нужна только моральная правота. Она лежит в основе летописной философии истории и в основе исторических воззрений былин. В выигрыше всегда в конечном счете оказывается незаметный Иванушка-дурачок, «Потаньюшка маленький, Потаньюшка хроменький». В русской истории побеждает не только кричащий петухом Суворов (кричать петухом Суворову нужно было, чтобы этим способом внушить русским солдатам уверенность в победе; он как бы дурачок, а дурачкам — счастье) или немощный старик Кутузов (в нем, представителе военной школы Суворова, тоже есть немного этот «петушинный крик»), побеждают незаметные и невзрачные Тушин, Коновницын, Дохтуров. Первое знакомство читателя с Тушиным происходит в соседстве с

«широкоплечим, огромным солдатом 1-й номер»: *«небольшой сутуловатый человек, офицер Тушин, спотыкнувшись на хобот (орудия), выбежал вперед, не замечая генерала и выглядывая из-под маленькой ручки. „Еще две линии прибавь, как раз так будет”, — закричал он тоненьким голоском, которому он старался придать молодцеватость, не шедшую к его фигуре. „Второе, — пропищал он. — Круши, Медведев!”»* (т. 1, ч. 2, гл. XVII). Далее Толстой настойчиво продолжает эту характеристику Тушина. Тушин покрикивает *«своим слабым, тоненьким, нерешительным голосом»*. И это на фоне солдат, которые были *«большую часть красивые молодцы (как и всегда в батареейной роте, на две головы выше своего офицера и вдвое шире его)»* (т. 1, ч. 2, гл. XX).

Скромного маленького Дохтурова *«мы находим, — пишет Толстой, — начальствующим везде, где только положение трудно»* (т. 4, ч. 2, гл. XV). Далее следует целое большое рассуждение о Дохтурове и его значении. Другой незаметный герой, только как бы из приличия внесенный в список так называемых героев 1812 г., — Коновницын. Коновницын пользуется даже *«репутацией человека весьма ограниченных способностей и сведений»* (т. 4, ч. 2, гл. XVI). Иванушка-дурачок!

В одном случае традиционность подвига в «Войне и мире» особенно ясна. Для русских людей XIX в. были хорошо знакомы картины нижегородского ополчения 1611 г. с призывами Козьмы Минина отдать все для спасения Москвы и России: *«Захотим помочь Московскому государству, так не жалеть нам имения своего, не жалеть ничего, дворы продавать, жен и детей закладывать!»* Сцены отъезда Ростовых из их дома на Поварской перед оставлением Москвы, когда Ростовы отдают свои телеги и коляски под раненых, бросая свое имущество, не могли не вызывать в памяти призывов Минина.

Чтобы закрепить некоторые наши сопоставления «Войны и мира» с моральной схемой русских воинских повестей, позволим остановиться на некоторых мелочах. Одержав победу на поле Аустерлица, Наполеон любит павшим князем Андреем Болконским, которого он принимает за убитого. *«Вот прекрасная смерть»*, — говорит Наполеон. Это близко к тому, как в «Повести о разорении Рязани», добросовестно излагаемой Карамзиным, Батый восхищается убитым Евпатием Коловратом: *«Аще бы у меня такой служил, держал бы его против сердца своего»*.

Обратим внимание и на другую деталь. В древнерусских описаниях битв, если только это не неприятельские приступы городов, а битвы в поле, всегда огромную роль играет символика света, неба, солнца. Вспомните выступление в поход русского войска в «Слове о полку Игореве», впоследствии небо и солнце играют большую роль и в описаниях битв Александра Невского и Дмитрия Донского. Сопоставьте это с символикой неба и солнца в битве при Аустерлице и особенно на Бородинском поле. Сколько там уделено внимания солнцу... Делая чертежи Бородинского поля, Толстой отметил: *«Солнце встает влево назад. Французам в глаза солнце»*, а в самом романе этой реалии Толстой придал символическое

значение: *«Солнце взошло светло и било косыми лучами прямо в лицо Наполеона, смотревшего из-под руки на флешу»**{{Наблюдения над солнцем Толстой делает 25—26 сентября 1867 г., когда он был на Бородинском поле. Как отмечает Э. Е. Зайденшнур, сведения о солнце заимствованы в какой-то мере Толстым у И. Радожицкого (Походные записи артиллериста с 1812 по 1816 год. М., 1835). См.: Зайденшнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого. С. 364, 365.}}.

Ясный солнечный свет, отсутствие тумана, туч — это лейтмотив описания Бородинского сражения. Особенно часто говорит Толстой о солнце, рассказывая о впечатлениях Пьера Безухова.

Когда Пьер в день сражения выходит рано утром из избы, *«на дворе было ясно, свежо, росисто и весело. Солнце, только что вырвавшись из-за тучи, заслонявшей его, брызнуло до половины переломленными тучей лучами через крыши противоположной улицы, на покрытую росой пыль дороги, на стены домов, на окна забора и на лошадей Пьера, стоявших у избы»* (т. 3, ч. 1, гл. XXX).

И далее о солнце говорится во многих местах; подчеркивается, что *«везде блестели молнии утреннего света»*. Хотя последняя фраза и красива, в целом даже в описании солнца красоты нет и «молнии утреннего света» скорее риторичны, чем наглядны, а преобладает конкретность, единая точка зрения выбранного для этого персонажа — в данном случае Пьера Безухова.

Мои наблюдения над ролью солнца и солнечного света в древнерусских описаниях битв могут быть продолжены очень ценными наблюдениями Е. В. Николаевой над ролью неба в идейной стороне «Войны и мира». Приведу выдержки из ее исследования.

«Поиски смысла «настоящей жизни» и хотя бы временное приобщение к ее вечным истинам, — пишет Е. В. Николаева, — привилегия далеко не всех героев романа-эпопеи. Вечность открывается лишь некоторым из них в переломные моменты их жизни. И это вечное раскрывается в романе через символический образ неба. Знаменательно, что Толстой, как писатель древности, вводит «вечное» время в жизнь своих героев через изображение неба как средоточия их лучших, высоких и чистых устремлений и источника вечных истин и живительных сил жизни. Лишь четверем героям романа (из более чем полутысячи персонажей) дано право на общение с вечностью. Вопрос об особом преломлении «вечного» времени в «Войне и мире» в символическом изображении неба позволяет нам в качестве доказательства нашей мысли напомнить некоторые из эпизодов романа. Толстой акцентирует внимание читателей на небе как на детали пейзажа, имеющей символическое значение, в эпизоде переправы через Энс. Взятие моста — первое боевое крещение Николая Ростова. Как противоположность смерти, огню и человеческому страданию, только что увиденным героем, предстает перед глазами иная картина, центральное место в которой отведено «голубому, спокойному и глубокому» небу, к которому в смятении обращается Ростов (см. 9;

180—181) *{{Е. В. Николаева здесь и далее ссылается на Поли. собр. соч. Л. Н. Толстого (в 90 т.). Первая цифра — том, последующие — страницы.}}. Проникшее в его сознание ощущение несправедливости и неестественности происходящего возникло именно от впечатления контраста войны и вечной красоты жизни, которую герой особенно остро почувствовал, увидев спокойствие и глубину неба... Молодой Петя Ростов, попав в настоящую боевую обстановку, проявляет сразу все лучшие качества, унаследованные им в теплоте родного дома. Его доброта, доверчивость и простота преображают всех вокруг него и все для него. И одними из самых поэтических страниц книги стали те, что рассказывают о последних перед смертью часах жизни Пети: «Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля. На небе расчищало, и над вершинами деревьев быстро бежали облака, как будто открывая звезды. Иногда казалось, что на небе расчищало и показывалось черное, чистое небо. Иногда казалось, что эти черные пятна были тучки. Иногда казалось, что небо высоко, высоко поднимается над головой; иногда небо спускалось совсем, так что рукой можно было достать его» (12; 146). Единственный в короткой жизни Пети Ростова момент напряжения всех его сил и проявления всех лучших качеств, свойственных ему, делает для героя обыденную ситуацию необыкновенной. В этот миг все лучшее, что было в Пете, все, что было в нем от „ростовской породы“, слагается в стройную мелодию, и в этот час в первый и последний раз в жизни для героя открывается вечная красота и волшебство неба. И эта открытость неба герою становится залогом чистоты и цельности его души...

Князь Андрей понимает тщету своих прежних устремлений и ничтожество прежних идеалов „на том самом месте, где он упал с древком знамени в руках" (9; 344). Здесь происходит соприкосновение князя Андрея с вечной силой истинной жизни, и это общение устанавливается для Андрея через созерцание неба. Каждый раз, переживая кризис, герой обращается к небу и раз открывшемуся ему смыслу «настоящей жизни», стремясь найти силы для обновления и возрождения. Так случается с ним и в Богучарове после спора с Пьером, когда Андрей „...поглядел на небо, на которое указал ему Пьер, и в первый раз, после Аустерлица, он увидел то высокое, вечное небо, которое он видел лежа на Аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе..." (10; 118).

В другой раз глаза князя Андрея „остановились на этом небе" благодаря Наташе, в Отрадном, когда в „душе его поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни", и для героя началась новая эпоха, разбудившая в его душе новые силы и новые желания.

Такими же насыщенными, глубокими раздумьями и открытиями становятся для Пьера, как и для Болконского, минуты общения с вечностью. Ощущение ясности приходит в жизнь Пьера после объяснения с Наташей, когда он видит над собой

«темное, звездное небо» и комету (10; 374—375)»*{{Николаева Е. В. Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». С. 107—109.}}.

Но от неба и его общего глубокого смысла у Толстого вернемся к солнцу, к пучкам света, заливавшим Бородино перед битвой. Эти пучки света использованы также для сужения поля видения грандиозной картины битвы. Это своеобразный повествовательный прием. Мы знаем другие приемы такого сужения — в древнерусской миниатюре, особенно в иллюстрациях к Лицевому своду XVI в., где часть действия прячется за лещадными горками (условно изображенными холмами), служащими своеобразными ширмами, из-за которых выступает войско, гонцы, княжеский двор и т. п. Точки зрения автора или его действующих лиц, часто «работающих» за автора,— это своеобразные пучки света, выхватывающие из происходящего тот или иной уголок. Различие только в том, что средневековый миниатюрист-повествователь мог добиться при этом чрезвычайного лаконизма повествования, а реалистическая манера уклоняться от главного в сторону деталей и частных была гораздо более многословной и противоречила в корне стремлению к сокращению поля зрения. В средневековой литературе и живописи мы видим сокращение изображения при одновременном сохранении монументальности и масштабности описываемого, а в реалистической манере — сокращение при увеличении деталей как бы под лупой художественного метода...

В характеристике Кутузова в конце романа Толстой пишет: *«Кутузов никогда не говорил о сорока веках, которые смотрят с пирамид, о жертвах, которые он приносит отечеству, о том, что он намерен совершить или совершил: он вообще ничего не говорил о себе, не играл никакой роли, казался всегда самым простым и обыкновенным человеком и говорил самые простые и обыкновенные вещи»* (т. 4, ч. 4, гл. V).

И далее: *«Действия — все без малейшего отступления, все направлены к одной и той же цели, состоящей в трех делах: 1) напрямч все свои силы для столкновения с французами, 2) победить их и 3) изгнать из России, облегчая, насколько возможно, бедствия народа и войска»*.

Он, тот медлитель Кутузов, которого девиз есть терпение и время, враг решительных действий, он дает Бородинское сражение, облекая приготовления к нему в беспримерную торжественность. Он, тот Кутузов, который в Аустерлицком сражении, прежде начала его, говорит, что оно будет проиграно,— в Бородине, несмотря на уверения генералов в том, что сражение проиграно, несмотря на неслыханный в истории пример того, что после выигранного сражения войско должно отступить, он один, в противность всем, до самой смерти утверждает, что Бородинское сражение — победа. Он один во все время отступления настаивает на том, чтобы не давать сражений, которые теперь бесполезны, не начинать новой войны и не переходить границ России».

Теперь понять значение события, если только не прилагать к деятельности масс целей, которые были в голове десятка людей, легко, так как все событие с его последствиями лежит перед нами.

Но каким образом тогда этот старый человек, один, в противность мнению всех, мог угадать так верно значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?

Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его.

Только признание в нем этого чувства заставило народ такими странными путями его, в немилости находящегося старика, выбрать, против воли царя, в представители народной войны. И только это чувство поставило его на ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтобы убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их.

Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история.

Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии» (т. 4, ч. 4, гл. V).

Мысль о том, что Кутузов действовал, и при этом упорно один, повторяется Толстым несколько раз (т. 4, ч. 2, гл. II и XIX, ч. 4, гл. V).

В воле одного нет исторической необходимости. Когда действия русских определены эгоистическими, служебно-карьерными побуждениями отдельных лиц, то эти побуждения, хотя бы они и были одинаковы, не могут сложиться в одну общую историческую силу. Напротив, когда люди думают об интересах Родины, они не только в сумме своих устремлений становятся решающей исторической силой, но даже тогда, когда одиноки, как Кутузов. В основе этой мысли Толстого лежит этический взгляд на историю, и этот взгляд вполне «древнерусский». Это видение истории в аспекте той высшей правды, которая в ней заключена,— своеобразный средневековый «этический оптимизм». Поэтому и для Толстого бессознательно, невольно остается в сердце закон летописи и исторических произведений Древней Руси: «Не в силе бог, но в правде». На современном языке это означает: побеждает правый. И победа правого не всегда внешняя, но всегда моральная. Именно эта мысль лежит в основе рассуждений Толстого о том, кто победил в Бородинском сражении. По условным человеческим законам тот, кто отступает, побежден. Русские отступили на следующий день после Бородинского сражения, но они победили морально, а это важнее, чем отступление.

Некоторым исследователям исторических взглядов Толстого он казался фаталистом, но на самом деле он им не был. Вера в народную правду управляет действиями Кутузова. Но как только мы обратимся к Наполеону и к его

действиям — ни о каком фатализме, даже отдаленно напоминающем фатализм, и речи быть не может. Нашествие Наполеона не было фатально определено. Он действует эгоистично. Он сам во власти случайностей своего характера, а то и просто деспотического каприза, позерства.

В действиях Наполеона, а главное, в последствиях его действий есть тоже своего рода необходимость, но необходимость своеобразная, как бы второго порядка. Лавина, сорвавшаяся с горы, могла начать двигаться от совершенно мелкой и случайной причины — даже громкий звук мог вызвать ее падение, однако, начав падать, лавина уже не могла остановиться. Но лавина, свалившаяся на деревню, не могла оставаться в этой деревне вечно: жители должны откопать себя и своих односельчан, и эта необходимость совсем другого порядка. Тут и там законы, вызывающие события, различны.

Заведя огромную армию в Россию, Наполеон не мог уже остановиться в своем движении. Если бы Наполеон внезапно решил уйти из России, не дав генерального сражения, солдаты бы ему не позволили этого. Наполеон оказался во власти последствий своего рокового решения объявить войну России. Л. Толстой пишет: *«Солдаты французской армии шли убивать русских солдат в Бородинском сражении не вследствие приказа Наполеона, но по собственному желанию... Ежели бы Наполеон запретил бы им теперь драться с русскими, они бы его убили и пошли бы драться с русскими, потому что им это было необходимо... И не Наполеон распоряжался ходом сражения... Стало быть, и то, каким образом эти люди убивали друг друга, происходило не по воле Наполеона, а шло независимо от него, по воле сотен тысяч людей, участвовавших в общем деле»* (т. 3, ч. 2, гл. XXVIII).

Громадная армия Наполеона перед его наступлением на Россию должна была действовать, ее неизбежно следовало употребить в действие, но вести войска в Египет, в Россию или в какую-либо другую страну — зависело в значительной мере от Наполеона, часто от его каприза, раздражения, различных случайных обстоятельств. Толстой знает, что и беспричинный гнев иногда нельзя остановить, и в этом смысле считает, что и Наполеон в своих капризах подчинялся каким-то своим законам, но именно «своим», «психологическим», соображениям личного характера — совсем не так, как действовал русский народ, стремившийся освободиться от завоевателей. *«Наполеон начал войну с Россией потому, что не мог не приехать в Дрезден, не мог не отуманиться почестями, не мог воздержаться от вспышки гнева...»* (т. 3, ч. 2, гл. I).

Как видим, законы разные. Наполеон «не мог» не поступить в определенных обстоятельствах иначе, а Кутузов «должен» был поступить именно так, как он поступал, потому что таково было стремление всего народа.

Законы, руководящие поступками завоевателей, и законы, по которым народ борется за свое существование, разные — различные по характеру и по масштабам.

Ни один историк никогда не утверждал, что исторические законы одни для завоевателя и другие — для защищающих свою независимость. Это было известно только русским воинскими повестям, и это внутренне ощущал Толстой.

И такое различие в определении причинностей действий обороняющихся и нападающих и есть народная точка зрения на события. В воинских повестях нападение на Русь совершается по воле командующего вражеской армией, по его бахвальству, его капризу. Для русских же это нападение внутренне обусловлено неправдой русских князей, их усобицами, их отступлением от правды. Изгнание же происходит потому, что прав народ. Л. Толстой никак не может быть определен как историк-фаталист. Скорее всего его исторические воззрения — это моральный оптимизм; в Толстом сильно сознание того, что правда всегда торжествует над силой, ибо нравственная правда сильнее любой грубой силы.

Именно эта философия лежит и в основе исторического изображения событий нашествия Наполеона и в конечном счете его изгнания. Ее не было и не могло быть ни в одной из работ по философии истории, которые читал Толстой, где законы истории едины для всех — нападающих и обороняющихся.

Иконографическая прорись «Войны и мира» — этой своеобразной «воинской повести» XIX в. — была морально-исторической схемой, национально-традиционной, и без нее как основы не могло быть создано народной эпопеи, о которой мечтал с самого начала Лев Толстой.

Можно было бы много говорить и о других реминисценциях древнерусской литературы, на которые не было до сих пор обращено внимания. Они рассеяны у Толстого по разным произведениям: образы, символы, нравственно-этические суждения.

Вот, например, образ свечи как человеческой судьбы, жизни. Когда Анна гибнет под колесами поезда, то гибель ее передается образом гаснущей свечи. Много было разговоров по поводу этого образа. Находили его банальным и безвкусным. Но образ этот не банален, а традиционен. Он встречается в Ипатьевской летописи под 1288 г. в описании смерти князя Владимира Васильковича Волынского и в духовных грамотах московских князей («свеча бы не угасла», то есть не прекратилось бы со смертью князя наследование, существование рода).

Эти сюжетные и моральные схемы, традиционность толстовской тематики, традиционность разрешения конфликтов и решения моральных вопросов, может быть, потому так слабо замечались, что сама русская литература первых семи веков ее существования была очень мало известна, а изучалась по преимуществу книговедчески.

И все-таки мы ясно различаем художественную правду Толстого и художественную правду древнерусских воинских повестей. Смещения и полного

объединения здесь быть не может. В чем же это различие? Как мы увидим в дальнейшем, различие это обернется снова глубоким сходством, — сходством, казалось бы, неприметным, неясным «на дневной поверхности» произведений, неясным, может быть, и для самого Толстого, но отчетливо улавливаемым, когда мы смотрим на русскую литературу с высоты ее тысячелетнего развития.

Чтобы показать различие в художественном методе Толстого и художественном методе древнерусской литературы, приведу только один пример. Как известно, перед битвой служился молебен — обычно чудотворной иконе, князь ехал в церковь поклониться святыне перед выступлением в поход, икону привозили из города к войску, ее несли среди войска, с иконой обходили стены осажденного города перед неприятельским приступом и т. д. Это был обычай. Выполнялся этот обычай и перед Бородинским сражением: с русскими войсками была икона Смоленской божьей матери. Толстой уделяет этому обстоятельству много внимания. Но древнерусские описания полны благочиния и никогда не нисходят до деталей.

Но вот один из моментов этого эпизода в «Войне и мире» — окончание молебна: *«Когда кончился молебен, Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю, и долго пытался и не мог встать от тяжести и слабости. Седая голова его подергивалась от усилий. Наконец он встал и с детски-наивным вытягиванием губ приложился к иконе и опять поклонился, дотронувшись рукой до земли. Генералитет последовал его примеру; потом офицеры, и за ними, давя друг друга, топчась, пыхтя и толкаясь, с взволнованными лицами, полезли солдаты и ополченцы»* (т. 3, ч. 2, гл. XXI). Так описать молитву перед чудотворной иконой древнерусский автор не мог: это было бы равносильно святотатству.

Мне неоднократно приходилось писать о так называемом «литературном этикете» в древнерусской литературе. Это явление чрезвычайно характерно для всех древнерусских литературных произведений. Каждое явление в литературном произведении имеет свои приличествующие ему формы выражения. Самые явления, которые так или иначе попадают в литературное произведение, также допускаются в него по этикету, если они достойны стать объектом литературы. Не все то, что видит и чем живет древнерусский автор, становится или может становиться предметом его творчества, включаться в художественное произведение. Именно поэтому мы плохо знаем быт Древней Руси — как они жили в повседневной жизни, ибо повседневность не интересовала ни летописцев, ни авторов житий святых, ни авторов историко-бытовых повестей. Древнерусская литература в основном была церемониальным обряжением достойных того явлений исторической действительности.

Литературный этикет — это всегда предмет для писательских забот в Древней Руси. При этом литературный этикет зависит в значительной мере от этикета в жизни, от особой, повышенной церемониальности феодализма. Действующее

лицо (если это положительное лицо) ведет себя в литературном произведении, как ему «полагается» вести себя, и вместе с тем автор подыскивает «полагающиеся» слова для описания его «полагающегося» же поведения.

Это основа, материал литературы. Но тут вступает в силу и другое, не менее мощное явление древней русской литературы: «стыдливость формы», стремление бороться с литературным этикетом, разрушать каноны, устоявшиеся жанры.

Литература никогда не заняла бы такого исключительного места в русской исторической действительности, если бы она ограничивалась только этим церемониальным обряжением, а главное, ограждала бы свое поле наблюдения исключительно «высшим слоем» людей и явлений. И в древнерусской литературе шла постоянная борьба с литературным этикетом, с литературностью в их древнерусском понимании. Литературная церемониальность постоянно взрывалась изнутри. Поэтому в литературу вторгались деловые формы письменности, вторгались живые наблюдения, вторгалось просторечие, вторгались реалистические элементы и пр., и пр.

В литературе все время шла ожесточеннейшая борьба с литературностью. Отдельные кульминации этой борьбы мы можем заметить в «Хождении за три моря» Афанасия Никитина, который как бы отталкивался от приподнятости жанра «хождений в Святую Землю» и создал своего рода «антихождение» — простой рассказ о простых людях нехристианской страны, преподносимый, однако, читателю с глубоким сочувствием. Борьбу эту мы можем заметить в демократических сатирах XVII в., в которых пародировалась форма деловых и литературных жанров: «лечебника», «рописи о приданом», судебного делопроизводства, церковной службы, молитвы — всего, что было облечено в привычные «формуляры» (полагающиеся в делопроизводстве словесные формулы). Все типы литературных и деловых «формуляров» подвергались осмеянию. Литература, и шире того — письменность в целом, стремилась выбиться из тисков устоявшейся формы, жанра. Одним из высших и наиболее талантливых проявлений этой борьбы с «литературным обрядом» были гениальные произведения протопопа Аввакума. Аввакум — борец, борец не только за правду, но со всяким насилием внешней формы. Отсюда его разрушение всяческих канонов, его «выкание», его стремление к «своему природному русскому языку», его полная непосредственность, исповедальность его произведений.

Лев Толстой в своей борьбе со всевозможными явлениями формы, этикетности, церемониала в значительной мере продолжает эту борьбу за освобождение правды от сковывающей ее формы. Его изображение войны было борьбой с традиционными литературными формами, его изображение героизма как бы лишало героизм героических форм, его стремление понять настоящие двигающие силы истории было стремлением освободиться от господствовавших исторических концепций. У Толстого все лишено формы. Кутузов руководит

войной не приказами, а отношением к событиям, не диспозициями, не военными советами, только временами напуская на себя обличие «светского любезника» (например, при встрече с Элен). Он и молится не по-положенному, и с солдатами разговаривает как не должно говорить командующему армией.

Все отрицательные персонажи Толстого следуют этикету, все положительные его нарушают. Литература Древней Руси знает этикет поведения своих героев, знает его и Толстой. Литература Древней Руси хочет стремиться к тому, чтобы положительные герои следовали этому этикету, но в существе своем не может этого достигнуть, потому что художественность требует появления элементов реалистичности, требует жизненно наблюдаемых положений. Толстой и не хочет, чтобы его герои следовали светскому этикету. И это главный конфликт в психологии его действующих лиц. Этой борьбе и в мелочах, и в главном посвящены все основные романы Толстого последних лет: и «Анна Каренина», и «Воскресение».

Бунт против литературного этикета охватывает все творчество Льва Толстого, не только тогда, когда он задает феноменальный по своей смелости вопрос: кому у кого учиться — ему, писателю, у деревенских ребят или ребятам у него, но и тогда, когда он выступает против всей литературной традиции, в которой высшим и равным себе он ощущал Шекспира. Он выступает против этикета и красотей этикета во всем — не только в стиле своих произведений, который он делает нарочито корявым, как бы обнажая фактуру языка, но и в поведении своих действующих лиц.

В стиле Толстого характерны речевые периоды, как бы переламывающиеся на середине, причем вторая половина является как бы возражением или противоречием, иногда разъяснением или раскрытием первой. Это заставляет читателя с нетерпением ожидать второй половины, помогая тем осилить первую. Вот пример.

«Левин не был в клубе уже давно, с тех пор как он еще по выходе из университета жил в Москве и ездил в свет. Он помнил клуб, внешние подробности его устройства, но совсем забыл то впечатление, которое он в прежнее время испытывал в клубе. (Далее этот период.— Д. Л.) Но только что въехав на широкий, полукруглый двор и слезши с извозчика, он вступил на крыльцо и навстречу ему швейцар в перевязи беззвучно отворил дверь и поклонился; только что он увидел в швейцарской калоши и шубы членов, сообразивших, что менее труда снимать калоши внизу, чем вносить их наверх; только что он услышал таинственный, предшествующий ему звонок и увидел, входя по отлогой ковровой лестнице, статую на площадке и в верхних дверях третьего состаревшегося знакомого швейцара в клубной ливрее, неторопливо и не медля отворявшего двери и оглядывавшего гостя (здесь «перелом» периода.— Д. Л.),— Левина охватило давнишнее впечатление клуба, впечатление отдыха, довольства и приличия» («Анна Каренина», ч. 7, гл. VII).

Две части периода: первая, чаще всего большая, посвящена внешним обстоятельствам действия, вторая, короткая, раскрывает содержание внешних явлений.

Даже известнейшее начало «Воскресения» построено именно так: *«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались... весна была весной даже и в городе»*.

На этом же противопоставлении одного другому в значительной мере строится и психологический анализ Толстым поступков его героев.

Есть одна тема, которая особенно занимала русских авторов на всем протяжении русской литературы; это тема смерти. Древняя русская литература донесла до нас несколько подробных и замечательных описаний смерти. Смерть князя Владимира Васильковича Волынского, смерть князя Дмитрия Красного, смерть Пафнутия Боровского, смерть великого князя московского Василия III — принадлежат к лучшим страницам древней русской литературы. И характерно, что смерти эти совершаются в пути, в отказе от прошлого, от быта, уклада, если хотите — этикетного. Смерть начинается с ухода от всего привычного. В пути умер Афанасий Никитин. Остановленный в своих бесконечных скитаниях и посаженный в земляную тюрьму, умер огненной смертью отчаянный искатель правды Аввакум. В пути умер Петр, спасая простых рыбаков, простых людей, которых он в других случаях тысячами отправлял на тот свет, строя Петербург и громя старую Русь своими реформами. «Сидя на санях», то есть опять-таки в пути, как бы ни толковать это выражение, умирал создатель единственного в своем роде морального «Поучения» властителям государства Владимир Мономах.

Переезжая с места на место, умирает Василий III (XVI в.), не допуская к себе жену. Владимир Василькович (XIII в.), напротив, разрешает жене делать после его смерти все, что она захочет: «Мне же не вставши из гроба смотреть, кто что будет делать по моей жизни». Это тоже своеобразный отказ от жены, но от жены любимой — «милой Ольги», как он ее называет.

Смерть — это осознание суетности всего внешнего, всего того, что составляет плоть жизни, это прощание и расставание с жизненным обиходом, недовольство собой внешним во имя себя — внутреннего. Русская литература XIX в. как бы подхватывает эту далеко не традиционную (даже антитрадиционную) традицию. И очень часто не только в литературе, но и в быту русские люди умирали, уйдя из семьи, в дороге, отказываясь от семьи и прежде всего от жены как от некоего символа устоявшегося семейного обихода.

Тему смерти во всем ее русском величии Толстой поднял в своей замечательной повести «Смерть Ивана Ильича». Умирая, Иван Ильич чувствует свою отчужденность от жены и дочери...

В свете всего этого смерть самого Толстого — это грандиозная, глубоко национальная эпопея. Толстой уходит из быта, из всего того внешнего, чем его окружила жизнь в Ясной Поляне. Он умирает в пути буквально — на железнодорожной станции. Он не допускает к себе жену — символ этого устоявшегося не только яснополянского, но и в целом русского быта. Это смерть льва, покидающего перед смертью свое логово, уходящего из жизни буквально.

Так ушел из своего страшного этикетного быта Пушкин, ушел на Черную Речку, под дуло светского хлыща Дантеса — человека с хорошими манерами, пытавшегося завязать «хорошие связи с дамой из общества» — те самые связи, о которых мечтала для своего сына суетная светская мать Вронского.

В судьбе Пушкина и судьбе Толстого есть много общего, что еще предстоит раскрыть исследователям литературы и исследователям культуры. Пушкин ушел из дома на Мойке относительно молодым, но, может быть, потому, что конфликт его был глубже запрятан в его душе, и потому был более самоубийствен. Толстой ушел стариком, он всю жизнь уходил от самого себя и от окружавшего его окостеневшего этикетного быта — в морали общества и в литературе. Но и уйдя от всего этого, в своей титанической борьбе со всякою косностью, он ушел и от самого себя, от толстовства, которое засело в нем, и от окружавшей его семьи. Уйдя, он пришел к себе. Он выразил самого себя всего. Отъезд Пушкина на Черную Речку был отъездом, в котором он все же не совладал с собой, со своим светским воспитанием. И мы не можем его за это винить, ибо и Толстой в возрасте Пушкина не мог еще уйти из своего дома. Для этого надо было прожить долгую жизнь борьбы.

Я начал свое слово о Толстом с того, что Толстой представляется нам прежде всего в образе великана, великана-богатыря. В конце своей жизни он напоминает старого казака Илью Муромца. Старого, но никогда не утрачивавшего своей богатырской силы и умершего, согласно былинке «О гибели богатырей», в сражении с тем, что он сам отчасти создавал. Богатыри секли вражескую силу наполю, а она удваивалась от каждого удара. Толстой создал успешнее закостенеть толстовство, от которого и ушел.

Толстовство — это окостенение Толстого, оно вело к остановке, оно угнездились и в самом Толстом.

Вглядитесь в лицо Толстого Льва, Толстого Муромца. Это лицо очень русское. В самом его лице отразилось нечто, что делает его представителем тысячелетней русской культуры.

Скульптор Эрзя изобразил Толстого в вихре его закрутившейся бороды. Это символ движения, движения, как бы вырастающего из самого себя. Это символ движения его пламенной совести, его совести, которая не мирилась ни с какими остановками и окостенением. Если бы Толстой выздоровел, он бы не остался на «своей» станции Астапово. Он бы пошел дальше, ибо ему нужно было уйти от

всего, что грозило его остановить. Для него не было в жизни станций и остановок, он был странником — типичным русским странником по натуре и по своим писательским и этическим исканиям.

1978

«ЛОЖНАЯ» ЭТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА У Н. С. ЛЕСКОВА

Одна из особенностей реализма заключалась в том, что читателю самому предлагалось приходить к тому или иному заключению или к той или иной оценке изображаемого. С этой целью автор очень часто маскировался рассказчиком, который обычно избирается из людей простоватых, как бы не понимающих значения рассказываемого. Читатель домысливал за рассказчика.

Образ рассказчика, будь то Белкин в повестях Пушкина, Максим Максимыч в «Герое нашего времени» Лермонтова, хроникер или подросток Долгорукий у Достоевского, всегда в каком-то отношении ниже не только автора, но и читателя. Читатель, таким образом, испытывает и некоторое удовлетворение, догадываясь как бы самостоятельно и ощущая себя выше рассказчика.

В противоречии с этой простоватостью рассказчика находится его искусство рассказывания, без которого и не могло бы существовать художественного произведения. Однако условие игры требует, чтобы читатель как бы не замечал этого искусства.

Решение и оценка рассказываемого в какой-то мере обычно подсказывается читателю стоящим за спиной рассказчика автором. Читатель чувствует точку зрения автора, как бы он ее ни маскировал.

Очень интересный феномен маскировки нравственной оценки рассказываемого демонстрируют нам многие произведения Н. С. Лескова. У него также очень часто существует «ложный» повествователь, но рассказ повествователя пересказывается третьим лицом, которое можно признать за автора. Однако этот автор снова «ложный» и дает совершенно неверную этическую оценку рассказываемому (этическая оценка раскрываемого играет большую роль в произведениях Лескова). Благодаря этой явно неверной и, я бы сказал, провокативной оценке, подсказка автора не воспринимается. Читателю кажется, что он, вопреки автору, дает совершенно самостоятельную оценку случившемуся. Это своего рода сюжетная «ложная разгадка», о которой писал Виктор Шкловский *{{См.: Шкловский В. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 105 и след.}}, с тем только различием, что сюжетная «ложная разгадка» у Виктора Шкловского затем исправляется самим автором, а ложную моральную оценку событиям исправляет читатель как бы самостоятельно.

Поясню свою мысль на рассказе Н. С. Лескова «Бесстыдник». Мне придется в общих чертах пересказать этот короткий рассказ, чтобы сделать понятным, в чем заключается провокативная функция «ложного автора»,

«Ложный автор» рассказывает историю, якобы слышанную им в кают-компании на одном углу суденышке после перенесенной бури.

Повествователь, рассказ которого пересказывает автор, стремится пояснить своим повествованием ту мысль, что человек ведет себя так, как ему определено его службой: геройствует, когда это подсказывается его военной или морской службой («мундиром»), и ворует, когда это позволяет его служебное положение.

Автор предваряет рассказ своего рассказчика, «старого моряка» Порфирия Никитича, уверением, что он сам вынужден был целиком согласиться с моральным выводом Порфирия Никитича. Это парадоксальное и загадочное согласие и вызывает повышенный интерес читателя, так как читатель в течение всего многоэтажного повествования ждет: как же будет оправдано воровство, да еще так, что с ним должен был согласиться герой Севастопольской кампании, человек, безусловно, не только честный, но, как выясняется, и пострадавший со всей русской армией от этого воровства.

Порфирий Никитич рассказывает, как он однажды очутился в почтенном обществе, довольно большом и пестром, но в котором оказались и несколько «наших черноморцев», которые познакомились с хозяином дома «в севастопольских траншеях» в войну 1855—1856 гг. Среди присутствовавших оказался и интендант, чье незаконно приобретенное богатство всячески подчеркнуто его грузной, отталкивающей внешностью, всеми дурными манерами нувориша, необыкновенной толщины бумажником, набитым сторублевками. В его присутствии рассказчик Порфирий Никитич пространно и громко возмущается воровством интендантов. Старый интендант продолжает невозмутимо играть в карты, не обращая никакого внимания на оскорбления, которые ему наносит Порфирий Никитич, а в конце концов вынужденный к тому прямым к нему обращением Порфирия Никитича, произносит нравоучение, с которым принужден согласиться и Порфирий Никитич, и все присутствующие, в том числе и старые обворовываемые интендантами черноморцы, проливавшие кровь в севастопольских траншеях, а в конечном счете и автор.

Что же это за мораль, с которой соглашается и сам мнимый автор, пересказывающий рассказ Порфирия Никитича?

«...Нельзя же так утверждать,— говорит интендант Анемподист Петрович,— что будто одни ваши честны, а другие бесчестны. Пустяки! Я за них заступаюсь!.. Я за всех русских стою!.. Да-с! Поверьте, что не вы одни можете терпеливо голодать, сражаться и геройски умирать; а мы будто так от купели крещения только воровать и способны. Пустяки-с! Несправедливо-с! Все люди русские, и все на долю свою имеем от своей богатой природы на все сообразную способность. Мы, русские, как кошки: куда нас брось — везде мордой в грязь не ударимся, а прямо на лапки станем; где что уместно, так себя и покажем: умирать — так умирать, а красть — так красть. Вас поставили к тому, чтобы сражаться, и вы это исполняли в лучшем виде — вы сражались и умирали

героями и на всю Европу отличились; а мы были при таком деле, где можно было красть, и мы тоже отличились и так крали, что тоже далеко известны. А если бы вышло, например, такое положение, чтобы всех нас переставить одного на место другого, нас, например, в траншеи, а вас к поставкам, то мы, воры, сражались и умирали, а вы бы... крали...»

От этого заявления вора-интенданта Анемподиста Петровича все присутствующие (заметим — даже и те, что сражались в траншеях) «пришли в ужасный восторг от его откровенности и закричали: „Браво, браво...“»

Создается впечатление, что интендант-вор высказал необыкновенно мудрую мысль. Рассказ заключается словами Порфирия Никитича, с которыми молчаливо соглашается и автор: «Ну, понятно, я после такого урока оселся со своей прытью и... откровенно вам скажу, нынче часто об этих бесстыжих речах вспоминаю и нахожу, что бесстыдник-то — чего доброго — пожалуй, был и прав».

Итак, «бесстыдник», но «прав»! Откровенно циничный взгляд признается правильным, хотя и с некоторым реверансом, признанием его правильным только «чего доброго», но не безусловно.

Читатели понимают различие Порфирия Никитича и Лескова, но различие автора, пересказывающего рассказ Порфирия Никитича, и Лескова совсем не обозначено. Читателю надо самому разобраться в аргументации «бесстыдника», раз уже первые двое признают его правым.

Разобраться в этом не так уж в конце концов трудно. Во-первых, «бесстыдник» допускает совершенно явную логическую ошибку — преувеличение тезиса своего оппонента. Порфирий Никитич отнюдь не утверждал, что *все* русские люди делятся на героев и воров. Речь шла только о севастопольском войске, и то, я думаю, интендантов там было вовсе не половина, а едва двадцатая — тридцатая часть. Во-вторых же, тезис об оскорблении всех русских Порфирием Никитичем в условиях сохранявшегося еще николаевского режима *{{Как указал мне в частном письме И. В. Захаров, рассказ написан не ранее 1858 г., так как герои его обсуждают книгу, которая вышла тогда, «Изнанка Крымской войны», а она появилась в начале 1858 г.}} был откровенной политической провокацией. Порфирию Никитичу подобного рода обвинение угрожало арестом...

Если со стороны интенданта циническая речь его была политической провокацией, то в плане литературном отождествление авторской точки зрения с точкой зрения интенданта следует рассматривать как провокативную мораль. Эта авторская «провокация» должна заставить читателя задуматься и не только не признавать этого высказывания, но прийти к прямо противоположным выводам: отвергнуть и тезис интенданта, и всю систему, порождающую такое легкое и «мундирное» поведение казнокрадов, — только одень героя в мундир интенданта, и вор готов...

Такой провокативный прием встречается в произведениях Н. С. Лескова нередко. Доводя до абсурда этику разного рода чиновников, их бюрократических способов действия, Н. С. Лесков оставляет своих читателей самим разбираться в том, что хорошо и что плохо, создавая тем самым поразительно острые ситуации и разыгрывая ложный конфликт со своими читателями.

В связи со всем сказанным и возвращаясь к рассказу «Бесстыдник», хотелось бы предложить читателю одно любопытное наблюдение. «Наивный» рассказчик Порфирий Никитич наивен только в своих этических выводах, но, как уже мною было сказано, подобного рода подставные рассказчики вразрез со своей внешней простоватостью вовсе не простоваты как художники. Рассказ Лескова «Бесстыдник» написан после «Севастопольских рассказов» Толстого, после его кавказских рассказов, описывающих поведение героев во время сражений. И вот замечательно, что вор-интендант Анемподист Петрович, осыпаемый градом обвинений со стороны Порфирия Никитича, ведет себя точь-в-точь по этикету толстовских военных героев. И это необыкновенно значительно, если принять во внимание, что речь в рассказе идет об описанной Толстым Севастопольской кампании, с одной стороны, а с другой — что ложная мораль рассказа заключается в том, что воры-интенданты тоже «герои», только поставленные «у другого дела» и одетые в другие мундиры...

Анемподист Петрович невозмутим во все время словесной его «бомбардировки» — занят своим делом: игрой в карты, а затем, начав отвечать, занят не менее прозаическим делом — пережевыванием и смакованием превосходной семги, что сказывается даже в том, как он говорит, как растягивает слова. Жующий рот героя и у Толстого — один из приемов передачи «простоты и правды» военного геройства.

Обращу внимание на следующие детали изображения героев в «Севастополе в августе 1855 года». Первая же встреча с севастьяпольскими солдатами: *«Два пехотных солдата сидели в самой пыли на камнях разваленного забора, около дороги, и ели арбуз с хлебом.*

— Далече идете, землячок? — сказал один из них, пережевывая хлеб...»

Далее подчеркивается наслаждение едой:

«— В городе, брат, стоит, в городе, — проговорил другой, старый фуриштатский солдат, копавший с наслаждением складным ножом в неспелом, белесом арбузе...»

Нечто похожее на рассуждения лесковского интенданта слышится в следующих словах одного из севастьяпольских офицеров:

«— Ведь вы сами рассудите, господин смотритель, — говорил с запинками другой, молоденький офицерик, — нам не для своего удовольствия нужно ехать. Ведь мы тоже, стало быть, нужны, коли нас требовали. А то я, право, генералу Крамперу непременно это скажу. А то ведь это что ж... значит, не уважаете офицерского звания».

Та же тема — «работаем, куда поставили» — слышится и в ответе станционного смотрителя, на которого обрушился гнев проезжавших офицеров: «...*дайте только до конца месяца дожить — меня здесь не будет. Лучше на Малахов курган пойду, чем здесь оставаться. Ей-богу!*»

Сравните и следующие слова самого Толстого, которыми он объясняет поведение одного трусоватого офицера: «*Он действительно бы был героем, ежели бы из П. попал прямо на бастионы...*»

Следует еще отметить, что действие очерка Л. Толстого не только разворачивается на фоне чаепитий, еды борща и пр., но и на фоне карточной игры и ее «последствий», нужды в деньгах, лихоимства «величественных» обозных офицеров и пр.

Значит ли это, что рассказ Лескова следует рассматривать как его непосредственный отклик на «Севастополь в августе 1855 года»?

Рассказ Н. С. Лескова «Бесстыдник» написан им вне зависимости от последующего увлечения писателя толстовством. Первоначальное название его было «Медный лоб» (см. письмо Лескова С. Н. Шубинскому от 4 мая 1887 г. *{{Звезда. 1938, № 6. С. 168.}}). затем — «Морской капитан с сухой Недны. Рассказ entre chien et loup*{{«Entre chien et loup» («между собакой и волком») — сумерки. В сумерки принято было экономить свечи и гарное масло. В это время, когда работать было уже нельзя, а свечи и лампы зажигать рано, обычно занимались разговорами и «рассказами кстати» — на случайные темы.}}. (Из беседы в кают-компании)».

Рассказ Н. С. Лескова обостряет толстовскую проблему героизма на том же севастьяпольском материале. Трудно сказать, доведено ли это обострение до внутренней своеобразной полемики с Толстым, но вот что ясно: Н. С. Лесков воспользовался толстовской концепцией героизма, чтобы создать интригующую моральную загадку в своем произведении. В отличие от прямого морализирования «в лоб» у Толстого, Лесков очень часто превращает мораль в элемент литературной интриги, и это делает его одним из своеобразнейших писателей в мировой литературе*{{В недавно вышедшей книге американского исследователя творчества Н. С. Лескова Хью Маклина (McLean Hugh. Nikolai Leskov: The Man and His Art. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977. P. 40—41) подчеркивается иронический смысл циничных высказываний Анемподиста Петровича. Маклин близок к тому решению вопроса о «ложной морали», которое предлагаю я, но не отмечает своеобразной связи со вторым из севастьяпольских очерков Л. Толстого и иронического смысла всей ситуации в целом, даже фигуры «невывившего» себя «героя» — Анемподиста Петровича. В целом книга Маклина — одно из лучших, и проницательнейших исследований творчества Н. С. Лескова.}}.

1980

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. С. ЛЕСКОВА

Лесков, безусловно, писатель первого ряда. Значение его постепенно растет в нашей литературе: возрастает его влияние на литературу, возрастает интерес к нему читателей. Однако назвать его классиком русской литературы трудно. Он изумительный экспериментатор, породивший целую волну таких же экспериментаторов в русской литературе,— экспериментатор озорной, иногда раздраженный, иногда веселый, а вместе с тем и чрезвычайно серьезный, ставивший себе большие воспитательные цели, во имя которых он и вел свои эксперименты.

Первое, на что я хочу обратить внимание,— это на поиски Лесковым в области литературных жанров. Он все время ищет, пробует свои силы в новых и новых жанрах, часть которых берет из «деловой» письменности, из литературы журнальной, газетной или научной прозы.

Очень многие из произведений Лескова имеют под своими названиями жанровые определения, которые им дает Лесков, как бы предупреждая читателя о необычности их формы для «большой литературы»: «автобиографическая заметка», «авторское признание», «открытое письмо», «биографический очерк» («Алексей Петрович Ермолов»), «фантастический рассказ» («Белый орел»), «общественная заметка» («Большие брани»), «маленький фельетон», «заметки о родовых прозвищах» («Геральдический туман»), «семейная хроника» («Захудалый род»), «наблюдения, опыты и приключения» («Заячий ремиз»), «картинки с натуры» («Импровизаторы» и «Мелочи архиерейской жизни»), «из народных легенд *нового сложения*» («Леон дворецкий сын (Застольный хищник)»), «Nota bene к воспоминаниям» («Народники и расколоведы на службе»), «легендарный случай» («Некрещеный поп»), «библиографическая заметка» («Ненапечатанные рукописи пьес умерших писателей»), «post scriptum» («О „квакерах"»), «литературное объяснение» («О русском левше»), «краткая трилогия *в просонке*» («Отборное зерно»), «справка» («Откуда заимствованы сюжеты пьесы графа Л. Н. Толстого „Первый винокур"»), «отрывки из юношеских воспоминаний» («Печерские антики»), «научная записка» («О русской иконописи»), «историческая поправка» («Нескладица о Гоголе и Костомарове»), «пейзаж и жанр» («Зимний день», «Полунощники»), «рапсодия» («Юдоль»), «рассказ чиновника особых поручений» («Язвительный»), «буколическая повесть на исторической канве» («Совместители»), «спиритический случай» («Дух госпожи Жанлис») и т. д., и т. п.

Лесков как бы избегает обычных для литературы жанров. Если он даже пишет роман, то в качестве жанрового определения ставит в подзаголовке «роман в *трех книжках*» («Некуда»), давая этим понять читателю, что это не совсем роман, а роман чем-то необычный. Если он пишет рассказ, то и в этом случае он стремится

как-то отличить его от обычного рассказа — например: «рассказ на могиле» («Тупейный художник»).

Лесков как бы хочет сделать вид, что его произведения не принадлежат к серьезной литературе и что они написаны так — между делом, написаны в малых формах, принадлежат к низшему роду литературы. Это не только результат очень характерной для русской литературы особой «стыдливости формы», но желание, чтобы читатель не видел в его произведениях нечто законченное, «не верил» ему как автору и сам додумывался до нравственного смысла его произведения. При этом Лесков разрушает жанровую форму своих произведений, как только они приобретают какую-то жанровую традиционность, могут быть восприняты как произведения «обычной» и высокой литературы, «Здесь бы и надлежало закончить повествование», но... Лесков его продолжает, уводит в сторону, передает другому рассказчику и пр.

Странные и нелитературные жанровые определения играют в произведениях Лескова особую роль, они выступают как своего рода предупреждения читателю не принимать их за выражение авторского отношения к описываемому. Этим предоставляется читателям свобода: автор оставляет их один на один с произведением: «хотите — верьте, хотите — нет». Он снимает с себя известную долю ответственности: делая форму своих произведений как бы чужой, он стремится переложить ответственность за них на рассказчика, на документ, который он приводит. Он как бы скрывается от своего читателя.

Этим закрепляется та любопытная особенность произведений Лескова, что они интригуют читателя истолкованием нравственного смысла происходящего в них (о чем я писал в предыдущей статье).

Если сравнить собрание произведений Лескова с какой-то своеобразной лавкой, в которой Лесков раскладывает товар, снабжая его этикетками, то прежде всего является сравнение этой лавки с вербной игрушечной торговлей или с торговлей ярмарочной, в которой народные, простецкие элементы, «дешевые игрушки» (сказы, легенды, буколические картинки, фельетоны, справки и пр.) занимают главенствующее положение.

Но и это сравнение при всей своей относительной верности в существе своем требует еще одного уточнения.

Лавку лесковских игрушек (а он сам заботился о том, чтобы его произведения были с веселой путаницей в интриге *{{В письме В. М. Лаврову от 24 ноября 1887 г. Лесков писал о своем рассказе «Грабеж»: «По жанру он бытовой, по сюжету — это веселая путаница», «в общем, веселое чтение и верная бытовая картина воровского города».}}) можно было бы сравнить с магазином, носящим обычно сейчас название «Сделай сам!». Читатель сам должен мастерить из предлагаемых ему материалов игрушку или найти ответ на те вопросы, которые Лесков ему ставит.

Если бы пришлось в духе лесковских жанровых определений подыскивать подзаголовок собранию его сочинений, я бы дал ему такое жанровое определение: «Литературный задачник в 30-ти томах» (или в 25-ти, — меньше нельзя). Его собрание сочинений — это огромный задачник, задачник, в котором даются сложнейшие жизненные ситуации для их нравственной оценки, и прямые ответы не внушаются, а иногда допускаются даже разные решения, но в целом — это все же задачник, учащий читателя активному добру, активному пониманию людей и самостоятельному нахождению решения нравственных вопросов жизни. При этом, как и во всяком задачнике, построение задач не должно часто повторяться, ибо этим облегчалось бы их решение.

Есть у Лескова такая придуманная им литературная форма — «пейзаж и жанр» (под «жанром» Лесков разумеет жанровые картины). Эту литературную форму (она, кстати, отличается очень большой современностью — здесь предвосхищены многие из достижений литературы XX в.) Лесков создает для полного авторского самоустранения. Автор даже не прячется здесь за спины своих рассказчиков или корреспондентов, со слов которых он якобы передает события, как в других своих произведениях, — он вообще отсутствует, предлагая читателю как бы стенографическую запись разговоров, происходящих в гостинной («Зимний день») или гостинице («Полуночники»). По этим разговорам читатель сам должен судить о характере и нравственном облике разговаривающих и о тех событиях и жизненных ситуациях, которые за этими разговорами постепенно обнаруживаются перед читателем.

Моральное воздействие на читателя этих произведений особенно сильно тем, что в них ничего не навязывается читателю явно: читатель как будто бы обо всем сам догадывается. По существу, он действительно сам решает предложенную ему моральную задачу.

Рассказ Лескова «Левша», который обычно воспринимается как явно патриотический, как воспевающий труд и умение тульских рабочих, далеко не прост в своей тенденции. Он патриотичен, но не только... Лесков по каким-то соображениям снял авторское предисловие, где указывается, что автора нельзя отождествлять с рассказчиком. И вопрос остается без ответа: почему же все умение тульских кузнецов привело только к тому результату, что блоха перестала «дансы танцевать» и «вариации делать»? Ответ, очевидно, в том, что все искусство тульских кузнецов поставлено на службу капризам господ. Это не воспевание труда, а изображение трагического положения русских умельцев.

Обратим внимание еще на один чрезвычайно характерный прием художественной прозы Лескова — его пристрастие к особым словечкам-искажениям в духе народной этимологии и к созданию загадочных терминов для разных явлений. Прием этот известен главным образом по самой популярной

повести Лескова «Левша» и неоднократно исследовался как явление языкового стиля.

Но прием этот никак не может быть сведен только к стилю — к балагурству, желанию рассмешить читателя. Это и прием литературной интриги, существенный элемент сюжетного построения его произведений. «Словечки» и «термины», искусственно создаваемые в языке произведений Лескова самыми различными способами (здесь не только народная этимология, но и использование местных выражений, иногда прозвищ и пр.), также ставят перед читателем загадки, которые интригуют читателя на промежуточных этапах развития сюжета. Лесков сообщает читателю свои термины и загадочные определения, странные прозвища и пр. раньше, чем дает читателю материал, чтобы понять их значение, и именно этим он придает дополнительный интерес главной интриге.

Вот, например, повествование «Умершее сословие», имеющее подзаголовок (жанровое определение) «из воспоминаний». Прежде всего отметим, что элемент интриги, занимательности вводит уже само название произведения — о каком сословии, да еще «умершем», будет идти речь? Затем первый же термин, который Лесков вводит в эти воспоминания, — «дикие фантазии» старых русских губернаторов, выходки чиновников. Только в последующем объясняется, что же это за выходки. Загадка разрешается для читателя неожиданно. Читатель ждет, что он прочтет о каком-то чудовищном поведении старых губернаторов (ведь говорится — «дикие фантазии»), но выясняется, что речь идет просто о чудачествах. Лесков берется противопоставить старое дурное «боевое время» современному благополучию, но оказывается, что в старину было все проще и даже безобиднее. «Дикость» старинных фантазий совсем не страшная. Прошлое, противопоставляемое новому, очень часто служит Лескову для критики его современности.

Лесков употребляет «термин» «боевое время», но затем выясняется, что вся война сводится к тому, что орловский губернатор Трубецкой был большой охотник «пошуметь» (снова термин), и, как оказывается, «пошуметь» он любил не по злобе, а как своего рода художник, актер. Лесков пишет: *«О начальниках, которых особенно хотели похвалить, всегда говорили: «Охотник пошуметь». Если к чему привяжется, и зашумит, и изругает как нельзя хуже, а неприятности не сделает. Все одним шумом кончал!»* Далее употребляется термин «надерзить» (опять в кавычках) и добавляется: *«О нем (то есть о том же губернаторе.— Д. Л.), так и говорили в Орле, что он „любит дерзить“»*. В таком же роде даются термины «напрягай», «на выскочку». А далее выясняется — шибкая езда у губернаторов служила признаком «твердой власти» и «украшала», по мнению Лескова, старые русские города, когда начальники ездили «на выскочку». О шибкой езде старинных губернаторов Лесков говорит и в других своих произведениях, но

характерно — снова интригуя читателя, но уже другими терминами. В «Однодуме», например, Лесков пишет: *«Тогда (в старое время. — Д. Л.) губернаторы ездили «страшно», а встречали их „притрепетно”»*. Разъяснение того и другого термина сделано в «Однодуме» удивительно, причем Лесков походя употребляет и различные другие термины, которые служат подсобными интригующими приемами, готовящими читателя к появлению в повествовании «надменной фигуры» «самого».

Создавая «термин», Лесков обычно ссылается на «местное употребление», на «местную молву», придавая тем своим терминам народный колорит. О том же орловском губернаторе Трубецком, которого я уже упоминал, Лесков приводит много местных выражений. *«Прибавьте к тому, — пишет Лесков, — что человек, о котором говорим, по верному местному определению, был «невозмутителен» (снова термин. — Д. Л.), груб и самовластен, — и тогда вам станет понятно, что он мог внушать и ужас и желание избежать всякой с ним встречи. Но простой народ с удовольствием любил глядеть, когда «ён садит». Мужики, побывавшие в Орле и имевшие счастье (подчеркнуто мною. — Д. Л.), видеть ехавшего князя, бывало долго рассказывают:*

— И-и-и, как ён садит! Ажио быдто весь город тарактит!»

Далее Лесков говорит о Трубецком: *«Это был «губернатор со всех сторон» (снова термин. — Д. Л.); такой губернатор, какие теперь перевелись за „неблагоприятными обстоятельствами”»*.

Последний термин, который связан с этим орловским губернатором, это термин «растопыриться». Термин дается сперва, чтобы поразить читателя своею неожиданностью, а потом сообщается уже его разъяснение: *«Это было любимое его (губернатора. — Д. Л.) устройство своей фигуры, когда ему надо было идти, а не ехать. Он брал руки «в боки» или «фертом», отчего капишон и полы его военного плаща растопыривались и занимали столько широты, что на его месте могли бы пройти три человека: всякому видно, что идет губернатор»*.

Я не касаюсь здесь многих других терминов, связанных в том же произведении с другим губернатором: киевским Иваном Ивановичем Фундуклеем: «выпотнение», «прекрасная испанка», «дьяк с горы спускается» и пр. Важно следующее: такого рода термины уже встречались в русской литературе (у Достоевского, Салтыкова-Щедрина), но у Лескова они вводятся в самую интригу повествования, служат нарастанию интереса. Это дополнительный элемент интриги. Когда в произведении Лескова киевский губернатор Фундуклей («Умершее сословие») называется «прекрасной испанкой», естественно, что читатель ждет объяснения этого прозвища. Объяснений требуют и другие выражения Лескова, и он никогда не торопится с этими объяснениями, рассчитывая в то же время, что читатель не успел забыть эти загадочные слова и выражения.

И. В. Столярова в своей работе «Принципы «коварной сатиры» Лескова (слово в сказе о Левше)» обращает внимание на эту замечательную особенность «коварного слова» Лескова. Она пишет: *«Как своеобразный сигнал внимания, обращенный к читателю, писатель использует неологизм или просто необычное слово, загадочное по своему реальному смыслу и потому возбуждающее читательский интерес. Рассказывая, например, о поездке царева посла, Лесков многозначительно замечает: «Платов ехал очень спешно и с церемонией...» Последнее слово, очевидно, является ударным и произносится рассказчиком с особым смыслом, «с растяжкой» (если воспользоваться выражением Лескова из его повести «Очарованный странник»). Все последующее в этом длинном периоде — описание этой церемонии, таящей в себе, как впрямую ожидать читатель, нечто интересное, необычное, заслуживающее внимания»* *{{Столярова И. В. Принципы «коварной сатиры» Лескова (слово в сказе о Левше). // Творчество Н. С. Лескова: Сборник. Курск, 1977. С. 64—66.}}.

Наряду со странными и загадочными словечками и выражениями (терминами, как я их называю), в интригу произведений вводятся и прозвища, которые «работают» тем же самым способом. Это тоже загадки, которые ставятся в начале произведения и только потом разъясняются. Так начинаются даже самые крупные произведения, например «Соборяне». В первой главе «Соборян» Лесков дает четыре прозвища Ахиллы Десницына. И хотя четвертое прозвище, «Уязвленный», в этой же первой главе объясняется, но в совокупности все четыре прозвища раскрываются постепенно по мере чтения «Соборян». Разъяснение же первого прозвища лишь поддерживает интерес читателя к смыслу остальных трех.

Необычный язык рассказчика у Лескова, отдельные выражения, определяемые Лесковым как местные, словечки, прозвища служат вместе с тем в произведениях опять-таки сокрытию личности автора, его личного отношения к описываемому. Он говорит «чужими словами» — следовательно, не дает никакой оценки тому, о чем говорит. Лесков-автор как бы прячется за чужими словами и словечками — так же, как он прячется за своими рассказчиками, за вымышленным документом или за каким-либо псевдонимом.

Лесков как бы «русский Диккенс». Не потому, что он похож на Диккенса вообще, в манере своего письма, а потому, что оба — и Диккенс, и Лесков — «семейные писатели», писатели, которых читали в семье, обсуждали всей семьей, писатели, которые имеют огромное значение для нравственного формирования человека, воспитывают в юности, а потом сопровождают всю жизнь, вместе с лучшими воспоминаниями детства. Но Диккенс — типично английский семейный писатель, а Лесков — русский. Даже очень русский. Настолько русский, что он, конечно, никогда не сможет войти в английскую семью так, как вошел в русскую Диккенс. И это — при все увеличивающейся популярности Лескова за рубежом и прежде всего в англоязычных странах.

Есть одно, что очень сильно сближает Лескова и Диккенса: это чудаки-праведники. Чем не лесковский праведник мистер Дик в «Давиде Копперфильде», чье любимое занятие было запускать змеев и который на все вопросы находил правильный и добрый ответ? И чем не диккенсовский чудак Несмертельный Голован, который делал добро втайне, сам даже не замечая, что он делает добро? А ведь добрый герой как раз и нужен для семейного чтения. Нарочито «идеальный» герой не всегда имеет шансы стать любимым героем. Любимый герой должен быть в известной мере тайной читателя и писателя, ибо по-настоящему добрый человек если делает добро, то делает его всегда втайне, в секрете.

Чудак не только хранит тайну своей доброты, но он еще и сам по себе составляет литературную загадку, интригующую читателя. Выведение чудачков в произведениях, по крайней мере у Лескова, — это тоже один из приемов литературной интриги. Чудак всегда несет в себе загадку. Интрига у Лескова подчиняет себе, следовательно, моральную оценку, язык произведения и «характерографию» произведения. Без Лескова русская литература утратила бы значительную долю своего национального колорита и национальной проблемности.

Творчество Лескова имеет главные истоки даже не в литературе, а в устной разговорной традиции, восходит к тому, что я бы назвал «разговаривающей Россией». Оно вышло из разговоров, споров в различных компаниях и семьях и снова возвращалось в эти разговоры и споры, возвращалось во всю огромную семейную и «разговаривающую Россию», давая повод к новым разговорам, спорам, обсуждениям, будя нравственное чувство людей и уча их самостоятельно решать нравственные проблемы.

Для Лескова весь мир официальной и неофициальной России — как бы «свой». Он вообще относился ко всей современной литературе и русской общественной жизни как к своеобразному разговору. Вся Россия была для него родной, родным краем, где все знакомы друг с другом, помнят и чтут умерших, умеют о них рассказать, знают их семейные тайны. Так говорит он о Толстом, Пушкине, Жуковском и даже Каткове. Даже умершего шефа жандармов он называет «незабвенный Леонтий Васильевич Дубельт» (см. «Административную грацию»). Ермолов для него прежде всего Алексей Петрович, а Милорадович — Михаил Андреевич. И он никогда не забывает упомянуть о их семейной жизни, о их родстве с тем или иным другим персонажем повествования, о знакомствах... И это отнюдь не тщеславное хвастовство «коротким знакомством с большими людьми». Это сознание — искреннее и глубокое — своего родства со всей Россией, со всеми ее людьми — и добрыми и недобрыми, с ее многовековой культурой. И это тоже его позиция как писателя.

Стиль писателя может рассматриваться как часть его поведения. Я пишу «может», потому что стиль иногда воспринимается писателем уже готовым. Тогда это не его поведение. Писатель его только воспроизводит. Иногда стиль следует принятому в литературе этикету. Этикет, конечно, тоже поведение, вернее, некий принятый штамп поведения, и тогда стиль писателя лишен индивидуальных черт. Однако когда индивидуальность писателя выражена отчетливо, стиль писателя — его поведение, поведение в литературе.

Стиль Лескова — часть его поведения в литературе. В стиль его произведений входит не только стиль языка, но отношение к жанрам, выбор «образа автора», выбор тем и сюжетов, способы построения интриги, попытки вступить в особые «озорные» отношения с читателем, создание «образа читателя» — недоверчивого и одновременно простодушного, а с другой стороны — изощренного в литературе и думающего на общественные темы, читателя-друга и читателя-врага, читателя-полемиста и читателя «ложного» (например, произведение обращено к одному единственно-му человеку, а печатается для всех).

Выше мы стремились показать Лескова как бы прячущегося, скрывающегося, играющего с читателем в жмурки, пишущего под псевдонимами, как бы по случайным поводам во второстепенных разделах журналов, как бы отказывающегося от авторитетных и импозантных жанров, писателя самолюбивого и как бы оскорбленного...

Почему?

Я думаю — ответ напрашивается сам собой.

Неудачная статья Лескова по поводу пожара, начавшегося в Петербурге 28 мая 1862 г., подорвала его «литературное положение... почти на два десятка лет» *{{Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. Тула, 1981. С. 141.}}. Она была воспринята как натравливание общественного мнения против студентов и вынудила Лескова надолго уехать за границу, а затем сторониться литературных кругов или, во всяком случае, относиться к этим кругам с опаской. Он был оскорблен и оскорблял сам. Новую волну общественного возмущения против Лескова вызвал его роман «Некуда». Жанр романа не только не удался Лескову, но заставил Д. И. Писарева заявить: «Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого» *{{Писарев Д. И. Соч.: В 4-х т. Т. 3. М., 1956. С. 263.}}.

Вся деятельность Лескова как писателя, его поиски подчинены задаче «скрываться», уходить из ненавистной ему среды, прятаться, говорить как бы с чужого голоса. И чудаков он мог любить — потому, что он в известной мере отождествлял их с собой. Потому и делал своих чудаков и праведников по большей части одинокими и непонятными... «Отвержение от литературы»

сказалось во всем характере творчества Лескова. Но можно ли признать, что оно сформировало все его особенности? Нет! Тут было все вместе: «отвержение» создавало характер творчества, а характер творчества и стиль в широком смысле этого слова вели к «отвержению от литературы» — от литературы переднего ряда, разумеется, только. Но именно это-то и позволило Лескову стать в литературе новатором, ибо зарождение нового в литературе часто идет именно снизу — от второстепенных и полуделовых жанров, от прозы писем, от рассказов и разговоров, от приближения к обыденности и повседневности.

1982

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ А. БЛОКА «НОЧЬ, УЛИЦА, ФОНАРЬ, АПТЕКА...»

С осени 1921 по весну 1922 г. в школе, где я учился (190-я советская трудовая школа им. Лентовской на Плуталовой улице Петроградской стороны), литературный кружок вел небезызвестный в биографии А. Блока Евгений Павлович Иванов *{{О нем см.: Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке (публикация Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова). // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 344—424.}}. Иванов жил на Петроградской стороне недалеко от Большого проспекта. По моим воспоминаниям, он работал тогда не то бухгалтером, не то счетоводом, и школьный кружок после смерти А. Блока был для него своего рода интеллектуальной отдушиной. Пригласил его вести этот кружок замечательный педагог этой школы Леонид Владимирович Георг. По существу, Л. В. Георг и вел всю организационную работу, так как организатор Е. П. Иванов был никудышный. Но он постоянно выступал и делал на кружке доклады. Один доклад я помню по названию — «Море и Евангелие от Марка»; читал он его как стихотворение в прозе, но понять его мы, школьники, не были в состоянии — нас только завораживало звучание речи Е. П. Иванова. На занятия кружка ходили все педагоги школы, а кроме того, и «посторонние» литературоведы: А. А. Гизетти, С. А. Алексеев (Аскольдов) и др.

После занятий кружка я обычно провожал Е. П. Иванова домой. Однажды я почему-то провожал его на Крестовский остров. Мы шли по Большой Зелениной, где на углу Геслеровского он показал мне чайную, которую посещал Блок, с кораблями на обоях, и которая изображена Блоком в первом действии «Незнакомки» (как раз в эту чайную упала одна из первых бомб во время осады Ленинграда в конце августа или начале сентября 1941 г.). А дальше, перед деревянным мостом на Крестовский остров, на котором происходит второе действие («Второе видение») «Незнакомки», на углу слева он показал мне аптеку и сказал, что Блок всегда конкретен в своей поэзии (то же обычно повторял и двоюродный брат А. А. Блока — Г. П. Блок) и в стихотворении «Ночь, улица,

фонарь, аптека...» имел в виду именно эту аптеку. Блок любил здесь гулять, любил Петроградскую сторону вообще, даже после того, как поселился на Офицерской. Требуются некоторые пояснения. Стихотворение входит в цикл «Пляски смерти». Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городскими. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. В аптеке на углу Большой Зелениной и набережной (ныне набережной Адмирала Лазарева, дом 44) часто оказывалась помощь покушавшимся на самоубийство. Это была мрачная, заходустная аптека. Знаком аптеки служили большие вазы с цветными жидкостями (красной, зеленой, синей и желтой), позади которых в темную пору суток зажигались керосиновые лампы, чтобы можно было легче найти аптеку (золотой крендель был знаком булочной, золотая голова быка — мясной, большие очки с синими стеклами — оптической мастерской и пр.). Берег, на котором стояла аптека, был в те времена низким (сейчас былой деревянный мост заменен на железобетонный, подъезд к нему поднят и окна бывшей аптеки наполовину ушли в землю; аптеки тут уже нет). Цветные огни аптеки и стоявший у въезда на мост керосиновый фонарь отражались в воде Малой Невки. «Аптека самоубийц» имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, «смертное». Стихотворение «Ночь, улица...» состоит из двух четверостиший. Второе четверостишие (отраженно-симметричное к первому) начинается словом «Умрешь». Если первое четверостишие, относящееся к жизни, начинается словами «Ночь, улица, фонарь, аптека», то второе, говорящее о том, что после смерти «повторится все, как встарь», заканчивается словами, как бы выворачивающими наизнанку начало первого: «Аптека, улица, фонарь». В этом стихотворении содержание его удивительным образом слито с его построением. Изображено отражение в опрокинутом виде улицы, фонаря, аптеки. Это отражение отражено (я намеренно повторяю однокоренные слова — «отражение отражено») в построении стихотворения, а тема смерти оказывается бессмысленным обратным отражением прожитой жизни: «Исхода нет». Посмертная жизнь как опрокинутое и карикатурное повторение жизни — обычный для фольклора мотив. Он ярко представлен, например, в древнерусской повести о бражнике, стучащемся на том свете в рай и переспоривающем всех праведников, или в поэме А. Т. Твардовского «Теркин на том свете». Все — то же, но все ненастоящее, отраженное, лишенное подлинного содержания и смысла.

В стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» поразительно совпадение его построения, композиции с содержанием. Даже зрительно два четверостишия, отделенные друг от друга пробелом, производят впечатление как бы

«самоиллюстрации» их содержания. Позволю себе полностью воспроизвести здесь это всем хорошо знакомое стихотворение:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Два следующих стихотворения в цикле «Пляски смерти» также связаны с самоубийством, с водой, аптекой, фонарями:

Пустая улица. Один огонь в окне.
Еврей-аптекарь охает во сне.
А перед шкапом с надписью Venena (яд)

.....

Скелет...

Второе стихотворение:

Старый, старый сон.
Из мрака Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там — забвенья навсегда...

Стихотворения эти также общеизвестны. Я не цитирую их полностью, но напомним, что, написанные в 1912 и 1914 гг., они возвращают нас к темам и картинам «Второго видения» «Незнакомки», написанной в 1906 г.: «Тот же вечер. Конец улицы на краю города. Последние дома, обрываясь внезапно *{{Дома Большой Зелениной действительно «обрывались» близко у низкого берега.}}', открывают широкую перспективу: темный пустынный мост через большую реку. По обеим сторонам моста дремлют тихие корабли с сигнальными; огнями...» Как указал мне Л. К. Долгополов, Ю. Анненков в своих рисунках к «Двенадцати» прямо назвал адрес Катьки — и это место опять-таки недалеко от Большой Зелениной — Рыбацкая, дом 12 (см. страницу 22 книги: Александр Блок. Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова, Петербург, «Алконост», 1918).

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Отсюда следует, что окраина Петербурга—Петрограда у Крестовского моста всегда была ассоциативно связана в поэзии Блока с темой смерти — самоубийства или убийства. Случайно или не случайно в эту же сторону, на Петровский остров, идет Раскольников после убийства старухи и Елизаветы, здесь же в 1916 г. спускают убийцы с Петровского моста под лед тело Распутина, что хорошо было известно Блоку в пору написания «Двенадцати».

К. И. Чуковский в своих многократно переиздававшихся воспоминаниях называет другую аптеку — аптеку Винникова на Офицерской, сравнительно недалеко от той квартиры, где Блок поселился в 1912 г. Но богатая аптека Винникова недалеко от Мариинского театра, на ярко освещенной улице, к тому же стоявшая далеко от воды Крюкова канала и посещавшаяся богатым артистическим миром (здесь недалеко напротив находились Мариинский театр и Консерватория, жили П. З. Андреев, Э. Ф. Направник, находилась знаменитая кондитерская Иванова), вряд ли так соответствовала теме «смерти в воде», как та аптека, на которую указал мне Е. П. Иванов.

Почему же Блок назвал Малую Невку «каналом»? Ответа на этот вопрос у меня нет. Блок был поэтом, а не фотографом, и канал в данном случае больше соответствовал, очевидно, его обобщенному видению Петербурга.

В своем прекрасном истолковании стихотворения «Ночь, улица...» Д. Е. Максимов пишет об «угрюмых символах ночного города»*{{Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 112.}}. Впрочем, с моей точки зрения, стихотворение это не «о страшном, повторяющемся, прозаическом мире» (с. 113), а о призрачном повторении жизни и смерти. Симметрия построения этого стихотворения не вертикальная, а с горизонтальной осью — осью берега, отделяющего жизнь наверху от смерти внизу, в ледяной воде.

Возвращаясь к Е. П. Иванову, отмечу, что он мне указывал на Петроградской стороне и другие обычные для прогулок Блока места: кинематографы (слов «кино» и «кинотеатр» тогда еще не существовало) «Палас», «Ниагару» и функционирующую до сих пор, но сильно перестроенную «Молнию». Дальше «Молнии» по направлению к Тучкову мосту Блок гулять не любил: не хотел проходить мимо Введенской гимназии, в которой когда-то учился и которая, по словам Е. П. Иванова, наводила на него ужас.

1977

АХМАТОВА И ГОГОЛЬ

К числу произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями, принадлежит «Поэма без героя» Анны Ахматовой. Это, несомненно, одно из самых «литературных» произведений мировой художественной письменности, и не случайно, что в ткань своего произведения Ахматова ввела своеобразные литературоведческие толкования и объяснения. Она выступает в поэме и как поэт, и как истолкователь (но очень осторожный) своего произведения, и как мемуарист, и как критик*{{См. очень значительную в плане исследования многообразности поэтических ассоциаций «Поэмы» заметку В. Н. Топорова «Без лица и названья (к реминисценции символистского образа)». // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 103—109.}}.

К числу названных в самой поэме авторов или таких авторов, которые так или иначе легко узнаются читателем, относятся: царь Давид, Софокл, Данте, Сервантес, Шекспир, Байрон, Шелли, Мериме, Гофман, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Достоевский, О. Уайльд, Гамсун, Блок, Мейерхольд, Мандельштам, Ю. Беляев, М. Лозинский, Вс. Князев, Элиот, Анненский, М. Кузмин, Клюев, мать Мария — Кузьмина-Караваева и мн. др.

Ахматова стремится создавать ассоциации одновременно с несколькими авторами, произведениями, событиями искусства. «Бал метелей» — это ассоциация и с А. Белым (с его «Кубком метелей»), и с прославленным танцем снежинок балетмейстера Л. И. Иванова в «Щелкунчике». Блок выступает в поэме одновременно и в своих произведениях и как реальная личность — «демон сам с улыбкой Тамары». Создает Ахматова переключку и с собственными произведениями, прямо упоминая «Подорожник» и «Белую стаю», беря эпиграфы из своих произведений.

Но есть в произведении и авторы, присутствие которых в поэме менее ясно, но установить которых помогают литературоведческие улики: мелкие и, казалось бы, случайные детали, которые, однако, при установлении влияний, заимствований или использований всегда наиболее показательны и доказательны*{{См. об этом в статье «Литературный «дед» Остапа Бендера».}}.

В «Поэме без героя» есть слова: *«И валились с мостов кареты»*. В наиболее авторитетном издании поэмы, принадлежащем академику В. М. Жирмунскому, это место комментируется следующим образом: *«Как объяснил К. И. Чуковский, лошади скользили, въезжая на обледенелые мосты»* *{{См.: Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Сост., под-гот, текста и примеч. В. М. Жирмунского. Библиотека поэта (Б. с.). 2-е изд. Л., 1976. С. 516. В работах К. И. Чуковского я не нашел подобного объяснения, но в статье К. Чуковского «To Anna Akhmatova: A Tribute» (Oxford Slavonic Papers. V. XII, 1965. P. 142—147) говорится о зорко

отмеченных Ахматовой реалиях Петербурга—Ленинграда. Возможно, что реальное объяснение этих строк было сообщено К. И. Чуковским В. М. Жирмунскому в личной беседе или частном письме. Отмечу, что в статье Т. В. Цивьян «Заметки к дешифровке „Поэмы без героя“» приводится «совпадение» «Поэмы» с «Невским проспектом» Гоголя в рассматриваемом образе (Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971. С. 277, сноска 4).}}. Но это объяснение не может быть принято: в поэме говорится не о том, что лошади скользили, а о том, что «валились кареты», которых в начале XX в. в Петербурге вообще было сравнительно мало.

Между тем это место — несомненная реминисценция из заключительной (и, следовательно, особенно ответственной) фразы «Невского проспекта» Гоголя, задача которой (то есть этой реминисценции) вызвать одну из самых острых в поэме литературных ассоциаций.

У Гоголя приведенные Ахматовой слова звучат несколько шире: «*мириады карет валяются с мостов*». Ахматова опускает слово «мириады» — типичную гоголевскую количественную гиперболу, с помощью которой Гоголь создавал для своих произведений космические и потусторонние ассоциации (вспомним его реальные в потустороннем плане «*тридцать пять тысяч одних курьеров*» Хлестакова, «*миллион афиш*» в том же «Ревизоре», «*миллион казацких шапок высыпал на площадь*» в «Тарасе Бульбе» и т. д.) *{{О количественной гиперболе у Гоголя см.: *Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 260 и след.* Кстати, как указано было в откликах на мою работу, в этой книге Андрея Белого, которой, возможно, пользовалась А. А. Ахматова, по поводу мотива переламаывающихся теней А. Белый писал: «*Это — ракурсы художника Анненкова; Гоголь доходил даже до смелости футуристического письма*» которым эпатировала так недавно художественная молодежь, порвавшая с „Миром искусства“». (Там же. С. 310).}}

Случайная ли это реминисценция в поэме из «Невского проспекта» Гоголя? Что дает она в идейно-эстетическом отношении Ахматовой? Оказывается, очень много, несмотря на всю внешнюю полярность эстетических систем Ахматовой и Гоголя.

Оба произведения сближает гофманиада. О гофманиаде своего произведения Ахматова говорит прямо: «*Ту полночную Гофманиану*». На гофманиаду «Невского проспекта» намекает Гоголь, давая двум своим действующим лицам, немцам, фамилии немецких классиков — Шиллер и Гофман. Причем о Шиллере и Гофмане Гоголь дает такое ироническое разъяснение: «*Перед ним (Пироговым. — Д. Л.) сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестижных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы...*» (курсив мой.— Д. Л.). Это не случайный в «Невском проспекте» прием Гоголя — прием «иронических ассоциаций». «Тузы»

у него играют в карты, сапожники «пьяны как сапожники» и пр. Возможно, что Гоголь иронически же использует некоторые ситуации из пушкинского «Медного всадника», которого он мог знать до его опубликования (как знали «Медный всадник» А. И. Тургенев и П. А. Вяземский до его опубликования). Во всяком случае, мечты Пискарева о тихом и «бедном» семейном счастье с девицей, оказавшейся затем «ночной бабочкой», и нищенские похороны Пискарева на далеком Охтинском кладбище в сопровождении одного только квартального очень напоминают ироническое и саркастическое обыгрывание Гоголем сюжетных ситуаций с бедным Евгением «Медного всадника». Различие с «Поэмой без героя» состоит, однако, в следующем: в поэме Ахматовой литературные реминисценции и ассоциации поэтичны, у Гоголя они ироничны.

Сходство же в следующем. Фантастичность Петербурга в обоих произведениях подчеркивается сновидениями (у Гоголя даже бредом в состоянии опьянения опиумом) и неожиданными «перескоками» в описании города и событий: у Ахматовой даже в большей мере, чем у Гоголя.

Есть в «Поэме без героя» и намек на другое произведение Гоголя — «Портрет»:

Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света —
На стене тебя будет ждать,
.....
На щеках твоих алые пятна:
Шла бы ты в полотно обратно...

Что приемы описания фантастичности Петербурга у Гоголя и Ахматовой связаны не случайно, показывает следующая важная «мелочь». В попытке создания впечатления иллюзорности Петербурга Гоголь использует следующий оптический обман: находящемуся в движущемся объекте иногда кажется, что движется не он, а окружающее его пространство. Так пассажиру в начавшем медленно ехать поезде кажется, что тронулся видный из окна соседний поезд. Гоголь дает следующее крайне смелое для своего времени описание «движущегося Петербурга» (движение в описании города вообще играет у Гоголя первенствующую роль): *«Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз»*. Этот оптический обман использован в «Поэме без героя» в отношении целиком всего Петербурга:

Были святки кострами согреты *{{В сильные морозы предписывалось разводить на петербургских улицах костры, у которых грелись прохожие, извозчики,

городовые. Костры эти зажигались в специальных решетках.}},

И валились с мостов кареты,

И весь траурный город плыл

По неведомому назначенью

По Неве иль против течения, —

Только прочь от своих могил *{{Впечатление «плывущего» города было особенно сильным во время весенних и осенних ледоходов, если смотреть на Неву сверху. Из окна квартиры Ахматовой у Екатерининской церкви на Васильевском острове открывалась великолепная панорама Невы.}}.

На Галерной чернела арка,

В Летнем тонко пела флюгарка,

И серебряный месяц ярко

Над серебряным веком стыл.

Оттого, что по всем дорогам,

Оттого, что ко всем порогам

Приближалась медленно тень.

Ветер рвал со стены афиши,

Дым плясал вприсядку на крыше,

И кладбищем пахла сирень *{{В фантазмагорической картине уплывающего города слиты разные времена года (святки, весенний или осенний ледоход, время цветения сирени).}}.

И царицей Авдотьей заклятый,

Достоевский и бесноватый,

Город в свой уходил туман.

И выглядывал вновь из мрака

Старый питерщик и гуляка,

Как пред казнью бил барабан...

Я процитировал «Поэму без героя» в несколько большем объеме, чем необходимо для того, чтобы доказать ее связь с «Невским проспектом». Мне кажется важным, что в поэме Ахматовой перекрещиваются различные литературные ассоциации. Ни одна ассоциация не остается в одиночестве. В данном случае ассоциации (и даже поэтика) «Невского проспекта» перекрещиваются в «Поэме без героя» с ассоциациями из «Подростка» Достоевского (туман, который может рассеяться над Петербургом, оставив на финском болоте «для красы» одного «бронзового всадника» «на жарко дышащем, загнанном коне» *{{«А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметя с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» (ч. I, гл. 8, § 1).}}), с «Петербургом» Белого, с «Двенадцатью» Блока («Ветер

рвал со стены афиши»), с народными петербургскими преданиями о нелюбимой жене Петра Евдокии Лопухиной (она по-народному названа «Авдотьей») и с питерскими обычаями еще XIX в. («питерщик» — балаганный дед, барабанная дробь — при торговой казни, пляски извозчиков у костров, разводившихся на улицах в большие морозы, и т. д.).

Характерно, что все произведения о Петербурге, с которыми связана «Поэма без героя», в свою очередь, соединены между собой теснейшими ассоциативными связями. «Поэма без героя» — развитие единой «петербургской саги».

«Поэма без героя» Ахматовой — характерное звено в линии постепенного усиления в литературе ее «ассоциативной литературности». «Литературность» средневековой литературы *{{Под «литературностью литературы» я подразумеваю различные формы отражения в литературе предшествующей литературы, без понимания которого невозможно полное ее понимание.}} заключалась в ее традиционности. «Литературность» литературы нового времени при постепенном спаде внешне традиционного начала компенсируется усилением литературных ассоциаций *{{Следует особенно подчеркнуть сознательно вводимую и открыто упоминаемую связь с литературными героями в произведениях Достоевского, а затем Салтыкова-Щедрина, что могло бы стать предметом специального большого исследования.}}. «Поэма без героя» насыщена огромным количеством перекрещивающихся ассоциаций с произведениями литературы, главным образом посвященных теме Петербурга. В этом отношении до сих пор не замечавшиеся связи поэзии Ахматовой с петербургскими повестями Гоголя чрезвычайно показательны.

1978

ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

(ПО ВОСПОМИНАНИЯМ*

*{{В составлении этих заметок большую помощь оказал Е. Ф. Ковтун, которому приношу глубокую благодарность. Им, в частности, сообщены мне основные факты относительно «Дома Мятлевых» и других творческих центров Петербурга, связанных с художественной жизнью.}}

Предлагаемые вниманию читателей заметки не разрешают, а лишь ставят некоторые вопросы, нуждающиеся в более организованном и подробном освещении.

Как известно, старые города имели социальную и этническую дифференциацию отдельных районов. В одних районах жила по преимуществу аристократия (в дореволюционном Петербурге аристократическим районом был, например, район Сергиевской и Фурштатской), в других — мелкое чиновничество (район

Коломны), в третьих — рабочие (Выборгская сторона и другие районы заводов, фабрик и окраины). Довольно компактно жили в Петербурге немцы (Васильевский остров: см. роман Н. Лескова «Островитяне»; немцы населяли отдельные пригороды — Гражданку, район Старого Петергофа, район в Царском Селе и пр.). Этими же чертами отличались и дачные местности (например, на Сиверской жило богатое купечество; квалифицированные мастера жили на даче с дешевым паровым сообщением — по Неве, а также на Лахте, в Келломяках около Сестрорецкой узкоколейной железной дороги, и пр.). Были районы книжных магазинов и «холодных букинистов» (район Литейного проспекта, где со времен Н. А. Некрасова располагались и редакции журналов), кинематографов (Большой проспект Петербургской стороны) и др.

Социальной и национальной топографии Петербурга посвящено довольно много очерков, выросших на основе «физиологических очерков» в середине XIX в. и продолжавших появляться вплоть до 1917 г.

Обращает на себя внимание попытка Н. В. Гоголя в повести «Невский проспект» обрисовать смену социального лица Невского проспекта в разные часы дня и ночи.

Моя задача состоит в том, чтобы наметить наличие в Петербурге в первой четверти XX в. районов различной творческой активности.

Четкая «интеллектуальная граница» пролегла в Петербурге первой четверти XX в. по Большой Неве. По правому берегу, на Васильевском острове, располагались учреждения с традиционной академической научной и художественной направленностью — Академия наук с Пушкинским Домом, Азиатским музеем, Кунсткамерой, Библиотекой Академии наук, являвшейся в те годы значительным научным центром, Академия художеств, Университет, Бестужевские курсы и... ни одного театра, хотя именно здесь, на Васильевском острове на Кадетской линии, с 1756 г. стал существовать первый профессиональный театр — Театр Шляхетского корпуса, — того корпуса, где учились М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, В. А. Озеров и др.

Иным был интеллектуальный характер левого берега Большой Невы. Здесь в соседстве с императорскими дворцами и особняками знати нашли себе место не только императорские театры, кстати сказать, не чуждые экспериментов (достаточно напомнить интенсивную балетную деятельность Мариинского театра, постановки В. Э. Мейерхольда в Мариинском и Александровском театрах, театральную активность Малого драматического театра на Фонтанке и Михайловского театра в начале 1920-х гг.). На левом берегу Большой Невы на Большой Морской находился и выставочный зал Общества поощрения художеств, у Таврического сада существовала и знаменитая «Башня» Вячеслава Иванова с журфиксами, на которых бывал весь интеллектуальный Петербург и даже осуществлялись небольшие постановки и интересные выступления. На Литейном

проспекте ее сменил известный «Дом Мурузи», где собирались поэты. На Надеждинской (теперь Маяковского) располагался Союз поэтов. На Троицкой улице функционировал «Зал Павловой», где выступал Маяковский. На Моховой улице в зале Тенишевского училища происходили дискуссии, в частности формалистов с «академистами». В зале Городской думы выступал поэт А. Туфанов и художник К. С. Малевич и были, если не ошибаюсь, постановки Экспериментального театра. В Калашниковской бирже выступал Маринетти при своем приезде в Петербург. Городская дума и Соляной городок были центрами интеллектуальной активности с конца XIX в. У Нарвских ворот были выступления Молодежного экспериментального театра. На левом же берегу Большой Невы в 1909—1911 гг. существовал театрик «Голубой Глаз», где впервые была поставлена «Незнакомка» А. Блока. Некоторое время существовало артистическое кабаре «Летучая мышь» *{{Кугель А. Артистические кабачки. // Театр и искусство. 1906, № 33.}}. Значительную роль играл на левом берегу Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской (1904—1910), в обиходе называвшийся «Театром на Офицерской». В другом «Театре на Офицерской», располагавшемся на пустыре в деревянном строении, была осуществлена постановка оперы «Победа над солнцем» (Крученых, Малевич, Матюшин). На левом же берегу существовало возглавлявшееся А. Р. Кугелем «Кривое Зеркало» (1908/10—1918; возобновлено в 1922—1928), кроме того — «Старинный театр» (1911—1912). Напомним и о знаменитом артистическом кабаре на Михайловской площади — «Бродячая собака» (1910—1912) и сменившем «Собаку» «Привале комедиантов» на Марсовом поле. Там же, на Марсовом поле, существовало «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной, где были художественные выставки и первое выступление супрематизма в 1915—1916 гг. Почти все выставки «Союза молодежи», на которых участвовали и петербургские, и московские молодые художники, проходили на левом берегу — главным образом в районе Невского проспекта.

К институтам, находившимся на Исаакиевской площади, мы еще вернемся. Обращаясь к правобережной части Большой Невы, отметим, что на Петербургской стороне, помимо улицы кинематографов — Большого проспекта и Народного дома со случайной, эпизодической творческой активностью, существовал Каменноостровский проспект (ныне Кировский) с сетью ресторанов дурного вкуса, преимущественно для «фармацевтов» (так называли в «Собаке» богатых буржуазных посетителей) : «Аквариум», «вилла Эрнест», «вилла Родэ» (последний ресторан с цыганами на отрезке Каменноостровского уже в Новой Деревне). Немногие поздние интеллектуальные исключения на Петроградской стороне — это дом художника М. Матюшина и Е. Гуро на Песочной (ныне Попова) улице на левом берегу Малой Невы. Здесь бывали Филонов, Крученых, Бурлюки и мн. др. На Большой Пушкарской улице интерес представляло в начале 1920-х гг. «Общество художников», помещавшееся в деревянном доме с

выставочным помещением, где была, кстати, выставка П. Н. Филонова (среди произведений последнего помню знаменитую картину «Формула пролетариата»). Представляется любопытным следующий факт. А. А. Блок ни разу, по всем данным, в отличие от Л. Д. Блок, не бывал в «Бродячей собаке». Зато его любимыми прогулками, даже после переезда на Офицерскую, были на правом берегу: по Большой Зелениной с мостом, ведущим на Крестовский остров (здесь на Большой Зелениной улице происходит действие его «Незнакомки» и, как утверждает Л. К. Долгополов, действие «Двенадцати»*{{Долгополов Л. К. «Двенадцать» А. Блока в издании «Алконоста», во второй книге факсимильного переиздания: Александр Блок. Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова. Петербург: «Алконост». 1918. С. 5 и след.}}). Любимыми прогулками Блока являлись и другие места на правом берегу Большой Невы — Новая Деревня, Лесной, Парголово, Озерки, но не дальше устья Сестры-реки (о северном берегу Финского залива — ниже). Блок не любил изысканно интеллектуальной публики.

Теперь перейдем к самому важному для литературоведов и искусствоведов факту. На левом берегу Невы на Исаакиевской площади располагались два центра интеллектуальной жизни Петербурга — Ленинграда: Институт истории искусств (в разговорном названии — «Зубовский институт») и через дом от него на углу Почтамтской (ныне улица Союза Связи) — «Дом Мятлевых». История и значение Института истории искусств достаточно хорошо известна и в данных заметках не нуждается в освещении. Между тем не менее важен для интеллектуальной жизни города «Дом Мятлевых», история которого за первые годы советской власти известна литературоведам мало.

Вот некоторые факты. В «Доме Мятлевых» в 1918 г. был организован Отдел народного просвещения, вошедший затем в состав Комиссариата народного просвещения до переезда советского правительства в Москву. Здесь бывал и руководил А. В. Луначарский. Тогда же усилиями Н. И. Альтмана здесь был создан первый в мире Музей художественной культуры (открыт в 1919 г.). В экспозиции находились произведения Кандинского, Татлина, Малевича, Филонова, Петрова-Водкина. На базе музея по инициативе П. Н. Филонова здесь в 1922 г. были организованы исследовательские отделы Музея. В следующем году отделы были преобразованы в Институт художественной культуры (директором был К. С. Малевич, живший в том же доме с входом из подворотни с Почтамтской улицы; в его квартире собирались художники и поэты — бывал В. Хлебников, приходили М. Матюшин с Эндерами, поэты-обэриуты; заместителем К. С. Малевича был Н. Н. Пунин). В Институте были отделы: Живописной культуры (руководил К. С. Малевич), Материальной культуры (руководил М. В. Матюшин), Отдел общей идеологии (первоначально руководил П. Н. Филонов, его сменил Н. Н. Пунин), Экспериментальным отделом руководил П. А. Мансуров. В 1923 г. в «Доме Мятлевых» в годовщину смерти В. Хлебникова была поставлена В.

Татлиным «Зангези» с «хлебниковской» выставкой П. В. Митурича. В 1925 г. этот Институт, утвержденный Советом народных комиссаров, стал именоваться Государственным Институтом художественной культуры (ГИНХУК; не смешивать с московским Инхуком).

В 1926 г. в Институте была организована последняя художественная выставка, на которую пришел некий критик Серый (Гингер) и, возмущенный недружелюбным приемом Татлина (последний, стоя в дверях, не пропустил Серого, явившегося на следующий день переодетым), выступил с резкой и несправедливой критикой в газете. В конце того же 1926 г. Институт был закрыт. Н. Н. Пунин передал материалы музея в Русский музей, а Н. М. Суетин, А. А. Лепорская, М. В. Матюшин, К. С. Малевич перешли в соседний Институт истории искусств и здесь организовали «Лабораторию изучения формы и цвета».

Из изложенного ясно, что правый и левый берег Большой Невы резко различались между собой в интеллектуальном отношении, настолько, что попытки Ф. Сологуба и А. Чеботаревской организовать собственное артистическое кабаре не увенчались успехом с самого начала.

Впрочем, различие между правым и левым берегом Большой Невы не выходило за пределы ее устья. Правый и левый (южный) берега Финского залива резко расходились в обратную сторону. На южном берегу располагались дачные места, где в окружении исторических дворцов жили по преимуществу художники с ретроспективными устремлениями (вся семья Бенуа — Николай, Леонтий, Александр, Семья Кавос, Лансере, К. А. Сомов, А. Л. Обер, бывал С. Дягилев и пр.). На северном берегу Финского залива располагались дачные места, где жила по преимуществу интеллигенция, склонная к творческому бунтарству. В Дюнах жил В. Б. Шкловский. В Куоккала были репинские «Пенаты», вокруг которых организовалась молодежь, юношеское и детское творчество — К. И. Чуковский, были дачи Пуни и Анненковых, жил М. Горький, жил Н. Кульбин, один год жил А. Ремизов в пансионате около «Мельницы» на Сестре-реке. Взрослые и подростки устраивали празднества, спектакли, писали озорные стихи и пародии. В Териокском театре работали В. Э. Мейерхольд, Н. Сапунов, Л. Д. Блок (о Блоке в Териокском театре см.: Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 7. С. 151 и др.; т. 8. С. 391 и др.). Нельзя и перечислить всего того, чем примечательны в интеллектуальной жизни России северные дачные места Финского залива.

Вернемся в Петроград.

В 1922 г. наметился частичный отход В. М. Жирмунского от Института истории искусств и сближение его с академическим направлением в науке о литературе. В. М. Жирмунский переезжает жить на Васильевский остров (в Горный институт) и начинает больше преподавать в Университете на Факультете общественных наук по романо-германской секции. Начались острые расхождения, отразившиеся в дискуссиях в зале училища Тенишевой на Моховой и в Институте истории

искусств. На левом берегу Большой Невы В. М. Жирмунского обвиняли в «академизме».

На титульном листе своей «Мелодики русского лирического стиха», вышедшей весной 1922 г., Б. М. Эйхенбаум написал следующее дарственное стихотворение В. М. Жирмунскому:

Ты был свидетель скромной сей работы.
 Меж нами не было ни льдов, ни рек;
 Ах, Витя, милый друг! Пошто ты
 На правый преселился брег?

Б. Эйхенбаум

2 марта 1922 г.

Книга со стихами Б. М. Эйхенбаума хранится у Н. А. Жирмунской. Различие правого и левого берега Большой Невы ясно осознавалось в свое время.

Итак, в городах и пригородах существуют районы наибольшей творческой активности. Это не просто «места жительства» «представителей творческой интеллигенции», а нечто совсем другое. Адреса художников различных направлений, писателей, поэтов, актеров вовсе не группируются в некие кусты. В определенные кусты собираются «места деятельности», куда тянет собираться, обсуждать работы, беседовать, где обстановка располагает к творческой откровенности (прошу извинения за это новое вводимое мной понятие), где можно быть «без галстука», быть во всех отношениях расторможенным и в своей среде.

Примечательно, что тяга к творческому новаторству возникает там, где появляется группа людей потенциальных или действительных единомышленников. Как это ни парадоксально на первый взгляд может показаться, но новаторство требует коллективности, сближений и даже признания, хотя бы в небольшом кружке людей близкого интеллектуального уровня. Хотя и принято считать, что новаторы — по большей части люди, сумевшие подняться над общим мнением и традициями, это не совсем так. К этому стоит приглядеться.

1984

ЛИТЕРАТУРНЫЙ «ДЕД» ОСТАПА БЕНДЕРА

Альфред Джингль в «Пиквикском клубе» Диккенса принадлежит к числу замечательных образов мировой литературы.

Джингль — пустой и легкомысленный, болтливый, лживый персонаж, вечно выкручивающийся из различных неприятностей, в которые он попадает из-за своей нерасчетливой активности, постоянно предпринимающий все новые и

новые попытки разбогатеть, закрепиться на этой земле, где ему не за что зацепиться, — к концу романа возвышается до трагичности и вызывает сочувствие не только мистера Пиквика, которому он причинил множество неприятностей, но и самого читателя. В образе Джингля с особенной рельефностью сказались знаменитые черты Диккенса-гуманиста и Диккенса-психолога.

Не случайно поэтому Джингль оставил по себе многочисленное литературное потомство. Один из самых близких к Джинглю персонажей — Александр Тарасович Аметистов в комедии М. Булгакова «Зойкина квартира». Комедия эта шла в 1926 г. в Театре им. Вахтангова в Москве, ставилась в различных провинциальных театрах и за границей *{{Рукописи и машинописные копии хранятся: Гос. биб-ка СССР им. В. И. Ленина в Москве, Театральная биб-ка «Рампа» в Ленинграде, Научная биб-ка им. В. Г. Короленко в Харькове и др. Попытки поставить комедию «Зойкина квартира» имели место также в Большом драматическом театре в Ленинграде в 1926 г., в том же году в Бакинском рабочем театре, в Театре им. А. В. Луначарского в Ростове-на-Дону, в Саратовском гос. театре им. Н. Г. Чернышевского, в Тифлисском рабочем театре. В 1928 г. ее поставил Театр русской драмы в Риге. Перевод на немецкий язык вышел в 1929 г. в Берлине.}}. Аметистов — русская трансформация образа Джингля. В одном из своих писем, связанных с постановкой комедии, М. Булгаков дает следующую характеристику Аметистову: *«Аметистов Александр Тарасович: кузен Зои, проходимец и карточный шулер. Человек во всех отношениях беспринципный. Ни перед чем не останавливается*

Смел, решителен, нагл. Его идеи рождаются в нем мгновенно, и тут же он приступает к их осуществлению.

Видел всякие виды, но мечтает о богатой жизни, при которой можно было бы открыть игорный дом.

При всех его отрицательных качествах почему-то обладает необыкновенной привлекательностью, легко сходится с людьми и в компании незаменим. Его дикое вранье поражает окружающих. Обольянинов

*(другой персонаж пьесы.— Д. Л.) почему-то к нему очень привязался. Аметистов врет с необыкновенной легкостью в великолепной, талантливой актерской манере. Любит щеголять французскими фразами (у Вас английскими), причем произносит по-английски или по-французски чудовищно» *{{Письмо госпоже Гейнгардт от 1 августа 1934 г. ФондМ. Булгакова в Архиве ИРЛИ АН СССР, № 14.}}*

Вся эта характеристика Аметистова могла бы быть применена и к Джинглю. Однако больше всего убеждают в том, что Аметистов — русская трансформация образа Джингля, разные частности и внешние приметы. Оба худы и легковесны, легко двигаются и любят танцевать. Аметистов в ремарках от автора «пролетает», «улетает», «проносится» через сцену, «летит», «исчезает», «летит к зеркалу, охорашивается», «выскакивает», «вырастает из-под земли». На обоих одежда с

чужого плеча и слегка мала, у обоих недостаток белья. Джингль одет в зеленый фрак (зеленый — заметьте это!). На Аметистове появляются чужие брюки. Оба вначале невероятно бедны и голодны, но оба выдают себя за людей состоятельных. У Джингля только пакет в оберточной бумаге, но он уверяет, что остальной его багаж идет водой — *«ящики заколоченные — величиной с дом — тяжелые, чертовски тяжелые»*. У Аметистова — один «измызганный чемодан», остальной багаж у него якобы украли: *«Обокрали в дороге. Свистнули в Ростове второй чемодан. Прямо гротеск»*. Джингль переменял множество профессий, главная — бродячий актер, подсобная — шулер. Аметистов тоже переменял множество профессий, главная — шулер, подсобная — *«актером был во Владикавказе»*. По его уверениям, он *«старый массовик со стажем»*. Оба умеют производить впечатление на пожилых дам, сыпят комплименты, ведут себя с ними игриво и развязно. Аметистов, в отличие от Джингля, целует дамам ручки (в Англии это не принято). Оба ведут себя экспансивно, любят принимать участие в общих увеселениях, легко завязывают знакомства, стремясь быть на одной ноге со своими новыми друзьями. Аметистов уверяет даже, что он запанибрата с М. И. Калининым. Обращаясь к портрету Маркса, он говорит: *«Слезай, старичок»*. Оба не любят называть себя знакомясь. Оба склонны к выпивке, особенно за чужой счет. Оба стремятся пристроиться к богатой, пожилой и некрасивой женщине, от которой спасаются затем бегством. Голодное воображение заставляет обоих рисовать себе и другим горы еды. Джингль зовет Пиквика: *«Сюда-сюда — превосходная затея — море пива — огромные бочки; горы мяса — целые туши; горчица — возами»*. Аметистов вспоминает огромных раков в пивной — *«размером с гитару»*.

Пожалуй, больше всего объединяет обоих персонажей их речь: отрывистая, быстрая, стремительная, вульгарная, развязная и бессвязная. Оба опускают сказуемые, повторяют восклицания, любят иностранные слова, пышные выражения, которые причудливо соединяют с вульгаризмами, прибегают к постоянным преувеличениям.

Но между Джинглем и Аметистовым есть, разумеется, и различия. Соответственно обстановке нэпа, Аметистов выдает себя за бывшего дворянина, за бывшего кирасира, намекает, что у него было поместье, намекает на *«тайны своего деторождения»* и уверяет, что в прошлом он *«потерял при дворе»*.

При всем сходстве Аметистова и Джингля образ первого все же не достигает сложности второго. К концу пьесы Аметистовым восторгаются, но он не вызывает к себе сочувствия, что, конечно, требует большого искусства от писателя. Может быть, М. Булгакову не удалось показать сложность своего персонажа из-за ограниченности возможностей самого жанра.

От Джингля пошел отчасти и образ Остапа Бендера — один из самых популярных и удачных в советской литературе не только 1920-х и 1930-х гг. Он характерен для периода нэпа. Литературных предков Остапа Бендера искали то в Жиль Блазе

Лесажа (в тех случаях, когда значение «Двенадцати стульев» поднималось очень высоко), то в образе Бени Крика — «короля Молдаванки» или Васьки Свиста Бабеля (когда значение романа «Двенадцать стульев» понималось более реалистично). После появления «Золотого тельца», где образ Остапа Бендера усложнился и изменился, последнего сравнивали с Хулио Хуренито.

Однако аналогии эти отдаленны, и утверждать родство Остапа Бендера со всеми этими персонажами трудно. На самом же деле Остап Бендер, как нам представляется, ведет свое происхождение от Аметистова, а через него и непосредственно — от Альфреда Джингля. Убеждают в этом опять-таки некоторые мелочи, частности, внешние приметы, которые имеют большую доказательную силу.

Остап носит тоже зеленый костюм, как и Аметистов и Джингль. На Джингле «зеленый костюм, желтые ботинки, голубой жилет» (гл. XXVII). Зеленый цвет характерен для костюмов всех трех персонажей (включая фрак Аметистова). Это цвет «дьявольский», «зеленого змия». Вокруг шеи у Остапа, как и у Джингля, обернут старый шарф, скрывающий отсутствие белья. Джингль мечтает о фраке и раздобывает его себе. Аметистов раздобывает себе и брюки, и фрак. Остап мечтает о «дивном, сером в яблоках костюме», без которого нельзя начинать действовать. В костюме Остапа осталась от его предков жалкая претензия на моду. У Остапа «ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом. Носков под штиблетами не было» (гл. V), у него нет ничего и под ковбойкой (гл. VI). Он так же, как и его предки, безденежен и бездомен. Он ищет возможности выгодно жениться на старой женщине (старой девице или вдове).

Остапа объединяет с Аметистовым и Джинглем манера говорить: стремительная, отрывочная, со склонностью к залиvistому вранью, с множеством восклицаний, афоризмов, иностранных слов и вульгаризмов.

Различия у Остапа с Джинглем в том, что у первого «могучая фигура». В этом Остап ближе к Аметистову. К Аметистову Остап ближе и потому, что оба они — представители нэпа. Встает вопрос: насколько Остап, сильно изменившийся в «Золотом тельце» сравнительно с «Двенадцатью стульями», следует в этом изменении за Джинглем и Аметистовым? Отмечу следующее. Аметистов изменяется не так, как изменяется Джингль. Джингль «исправляется», он становится человечнее, начинает вызывать у читателя жалость и сочувствие. Он поднимается до того, что читатель начинает понимать, что перед ним человек, с человеческими качествами. Ценность человеческой личности самой по себе осознается в Джингле почти так же, как она осознается в Акакии Акакиевиче из «Шинели». В этом величие гуманистического творчества Диккенса. Изменение образа Аметистова куда более просто: он начинает вызывать восхищение своей ловкостью, грациозной и виртуозной *{{Когда Аметистов в конце пьесы рассказывает о своей-встрече с М. И. Калининым (встрече, разумеется,

выдуманной), Обольянинов «дико изумлен» и говорит о нем, зная, конечно, что он врёт. «Он гениален, клянусь!»}. Изменение образа Остапа в «Золотом теленке», о чем уже много писалось, ближе к тому изменению, которое претерпевает Аметистов. Из мелкого жулика Остап сперва становится жуликом крупным, а в конце концов философом и мудрецом жульничества, «великим комбинатором», поэтом и романтиком комбинаций. В нем появляются даже черты бескорыстия, ценящего жульничество ради искусства *{{Об изменении характера Остапа Бендера в «Золотом теленке» см.: Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? М., 1963. С. 72 и след.}}.

Встает вопрос: насколько все три изменения в характере трех комбинаторов связаны между собой литературной зависимостью? Признаков и примет этой связи нет. Думаю, что ее нет и в действительности. Сама логика характера симпатичного и легкомысленного жулика требовала его постепенного развития и углубления. При всем сходстве развития характеров Остапа и Аметистова, я все же думаю, что изменения, которые произошли с Остапом, самостоятельны. Остап изменился не только потому, что он стал «старше» *{{Л. М. Яновская пишет: «В «Двенадцати стульях» ему (Остапу.— Д. Л.) 27 или 28 лет, в «Золотом теленке» — 33. Он возмужал и постарел. В его облике появилась уверенная сила, которой мы не видели в нем прежде». (Там же. С. 73.) Но в дальнейшем Л. М. Яновская справедливо не придает этому «постарению» Остапа особого значения.}}, но потому, что «старше» и взрослее стали его создатели.

Сколько я ни припомню, всегда, когда произведение создается свободно, когда у автора нет жесткого предварительного плана и строгой композиции и герои предоставлены самим себе (то есть имеют какое-то свое внутреннее развитие, действуют не столько по воле автора, сколько следуют своей собственной логике — логике их образа), они к концу произведения становятся или лучше в моральном плане, или глубже, или просто сложнее. Подлинный творец произведения искусства всегда добр... Примеры тому не только в «Пиквикском клубе», в «Двенадцати стульях», но и в «Дон Кихоте», и особенно в «Евгении Онегине». Вертопрах в начале романа, Онегин к его концу — человек, умудренный жизнью, глубокий, своего рода философ (ср. его письмо к Татьяне, столь восхищавшее своею мудростью В. В. Маяковского).

Ю. М. Лотман посвятил специальный раздел «Принцип противоречий» в своем исследовании «Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин"» (Тарту, 1975) свободному развитию образа Онегина. Противоречия в обрисовке образа Онегина — это противоречия движения и развития в сторону интеллектуального и морального усложнения образа Евгения (то же самое можно сказать, кстати, и об образе Татьяны).

Возвращаясь к образам Джингля, Аметистова и Остапа Бендера, следует указать на следующие различия. Джингль становится постепенно «морально

приемлемее» читателю. Аметистов не изменяется, так как образ его связан жесткой драматургической структурой. Остап Бендер к концу двух произведений о нем начинает вызывать сочувствие читателей не в моральном плане, а в плане своей деловой удачливости и неудачливости. Его читатели сочувствуют ему, как болельщики спортсмену. В этом существенное отличие «деда» от «внука».

1971

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРОЗА БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Читая прозу Б. Л. Пастернака, мы узнаем его стихи. *«Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками, и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари»* *{{Пастернак Б. Охранная грамота. // Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 194. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.}}. Иногда в прозе Пастернак прямо говорит стихами: *«В силках снастей скучал плененный воздух»*. Это о прошлом Венеции (с. 249).



Мелькают образы его будущих стихов. В «Апеллесовой черте» мы уже замечаем будущие стихи — «Гамлет»: это встреча Гейне с Камиллой.

«— Я вас не понимаю. Или это — новый выход? Опять подмости? Чего вы, собственно, хотите?»

— Да, это снова подмости. Но отчего бы и не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения? Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком мосту, пускай это будут и подмости, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями, как будто его выставили всем напоказ, обнесши его перилами, панорамой города, пропастями и сигнальными рефлекторами набережных (...)
— Синьора, — театрально восклицает Гейне у ног Камиллы, — синьора, — глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони, — провели ли вы уже ту черту?.. Что за мука!..»

И через несколько страниц снова возвращение к той же теме, которая, в сущности, и не прерывалась:

«Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее...» (с. 35).

Это не проза, это пророчество о будущих стихах — о «Гамлете»:

Гул затих. Я вышел на подмости.
 Прислонясь к дверному косяку,
 Я ловлю в далеком отголоске,
 Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
 Тысячью биноклей на оси.
 Если только можно, Авва Отче,
 Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
 И играть согласен эту роль.
 Но сейчас идет другая драма,
 И на этот раз меня уволь.

О соотношении стихотворного романа «Спекторский» (1924—1930) и «Повести» (1934) сам Б. Пастернак писал: *«Между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой (имеется в виду «Повесть». — Д. Л.) разноречья не будет: это — одна жизнь»* (с. 136).

Почему так? Разве не лежит пропасть между прозой и поэзией? У Пастернака этой пропасти нет. Он объединял поэзию и прозу как единое искусство слова. В заметке «Несколько положений» (1919) Пастернак писал: *«Неотделимые друг от друга, поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид (речь идет о прозе. — Д. Л.), что нашла его среди современности. Начала эти (поэзия и проза. — Д. Л.) не существуют отдельно»* (с. 112). Поэтому он едино и поэтично характеризует Лермонтова, Тютчева, Гоголя, Чехова, Достоевского, Толстого. Будничные «сор жизни», как и живую разговорную речь, Пастернак воспринимал поэтически. Поэзия начиналась в прозе. Поэтому, по свидетельству его сына Е. Б. Пастернака, поэт Пастернак восхищался живой разговорной речью письма Ксении Годуновой как прямым предвестием поэтического языка Пушкина, легшего в основание

русской литературы. На Первом съезде писателей Б. Пастернак говорил: *«Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудримся испортить. Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия»*. Обратите внимание на это последнее утверждение. Оно особенно важно. Оно говорит о том, что поэзия требует наиболее ясного, отчетливого отпечатка жизни во всей ее прозаической «первородной напряженности». И проза, и поэзия сближаются до нерасторжимости именно потому, что и в то и в другое входит действительность: действительность, правильно воспринятая, принятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой. Это многое объясняет в существе пастернаковской художественности.

Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира. Поэтому для него вообще существует единое и неразделенное искусство. И на мир он смотрит не только глазами поэта или прозаика, но и музыканта, и художника. Не случайно: он — сын знаменитого художника и европейски известной пианистки. В письме к М. А. Фроману от 17 июня 1927 г. Б. Пастернак пишет: *«...я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме. Социально, в общезитии оно для меня от рождения слилось с обиходом. Как размноженное явление оно для меня не выделено из обиходности цеховым помостом, не взято в именные кавычки, как для большинства. Размежевывающей строгой нотой сопровождается у меня только моя собственная работа»*.*{{Вопросы литературы. 1972, № 9. С. 103.}}

Музыкальной композиции Пастернак учился и даже получил признание у Скрябина. Остались три законченных его произведения, из которых одно издано в 1979 г.*{{Соната для фортепьяно. М., 1979.}}

Но, кроме искусств, Пастернак много занимался философией. Философию Скрябин считал необходимой основой творчества. Пастернак слушал лекции по философии в Московском университете, в частности у Г. Г. Шпета, который первым из представителей феноменологического направления обратился к истории и к философии языка. Историческую науку Г. Шпет воспринимал как «чтение слова» и придавал огромное значение истолкованию документов, или герменевтике *{{См.: Шпет Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.}}. При этом — что особенно важно для понимания творчества Б. Пастернака — он превыше всего ставил действительность. В неопубликованной работе «Герменевтика и ее проблемы», хранящейся в архиве Г. Шпета, он писал: *«Мы идем от чувственной действительности как загадки к идеальной основе ее, чтобы разрешать эту загадку*

через осмысление действительности, через усмотрение разума в самой действительности, реализованного и воплощенного». В дальнейшем мы увидим, насколько это положение важно для уяснения поэтики творчества Пастернака.

Стремление прикоснуться к основам европейской философии побудило Пастернака поехать на два месяца в центр тогдашней философской мысли — Марбург, где тогда преподавали Г. Коген, П. Наторп и Н. Гартман. В «Охранной грамоте» (ч. I; 9) Пастернак выделяет реалистический подход марбургской школы и говорит о ней как о теоретической философии интеллекта, основанной на знании и критическом чтении источников. Несмотря на положительное отношение к нему профессоров (и, в частности, Когена), Пастернак оставил философию, главным образом не выдержав воздержания от искусства и осудив академическое, нетворческое безучастие подражателей и учеников Когена, о чем он писал в письме к А. А. Штиху от 19 июля 1912 г.: *«Что меня гонит сейчас? Порядок вещей? Понимаешь ли ты меня? Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются иногда театром и сочностью лугов; я думаю, драматизм грозы также привлекателен им. Можно ли говорить о таких вещах на трех строчках? Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном (страдательном залоге. — Д. Л.). Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма»**{Текст этого письма, как и других цитируемых далее писем из архива Б. Л. Пастернака, любезно предоставлен мне его сыном Е. Б. Пастернаком}}.

Что значит это обвинение марбургских философов в том, что они «не спрягаются в страдательном» залоге? Объяснение этому во всей философии художественного творчества Пастернака. Деятельность художника — вся в «страдательном» залоге. И это ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика.

Искусство, по Пастернаку, создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии. Пастернак пишет: *«Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело»* (с. 231). И еще об искусстве в том же роде: *«Будучи запримечена, природа расступается послушным простором повести, и в этом состоянии ее, как сонную, тихо вносят на полотно»* (с. 250). *«Я узнал далее, — пишет Пастернак, — какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне — исполнитель, исполненное или предмет исполнения... Надо видеть Веронезе и Тициана, чтобы понять, что такое искусство»* (с. 250).



TIZIANO Vecellio.
Profane Love (Vanity)



TIZIANO Vecellio.
Holy Family and Donor



Paolo VERONESE. Feast in the House of Levi (fragment)

В какие отношения вступает действительность с художником, требуя от него собственного отображения? Вот как отвечает на этот вопрос Пастернак: *«Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство»* (с. 229).

Внутренний мир поэта необыден, внешний же мир обыден. Поэтому поэзия, самая праздничная, самая богатая неожиданностями, самая торжественная, слагается из обыденностей, но в их необыденном положении — в их активности, в их вторжении во внутренний мир поэта. *«Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии»*, — пишет Пастернак (с. 203).

Окружающее всегда активно, во всех его формах, фактах и проявлениях. Когда автора постигает горе, он пишет: *«Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить»* (с. 226). А далее: *«Я должен был где-*

то в будущем отработать утру его доверие» (там же). Это в описании постепенного исцеления автора от обрушившегося на него несчастья. Все приходит извне: даже доброта природы, исцеление.

Вторжение во внутренний мир всегда внезапно, всегда победительно и производит решительные изменения. Поэтому так часты и в поэзии, и в прозе выражения и слова вроде следующих: «с разбега», «опрометью», «во всю мочь», «неслыханный», «напролет» или «поверх»...

И, как Маяковский, Пастернак говорит об искусстве как о пощечине равнодушию: *«...равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству»* (с. 251).

Факты действительности сторают в художественном творчестве. Их мало, но они вспыхивают метафорами (они названы), превращая действительность в фейерверк поэтической праздничности.

Образы Пастернака неожиданны, ибо факты внешнего мира вообще неожиданны и даже случайны по отношению к внутреннему миру поэта. Поэтому они врываются в сознание поэта, они диктуют ему мысли, как поэтические поступки... и, больше того, диктуют ему стихи и прозу.

Факты из действительности вторгаются в земной мир поэта как метеориты, так же внезапно и «случайно», вспыхивают и сторают, но этот момент вспышки надо успеть запечатлеть стихами, прозой — чем угодно. Его надо запечатлеть, ибо он прекрасен и мгновенен. Поэт торопится, ему некогда, ибо он запечатлевает мир в движении, в его, вторжениях. Сравнение Пастернаком поэзии с губкой, впитывающей окружающий мир, следует расширить — губка слишком мала. Нет, поэт — это околосемная атмосфера, окружающая огромный внутренний мир поэта, в нее-то тысячами и вторгаются метеориты фактов и, вторгаясь, преображаются, вспыхивают.

Говоря о вторгающейся в поэтическое сознание Пастернака действительности, мы должны представить себе — что такое действительность Пастернака. Это не только природа, но и само искусство,— искусство, вышедшее из веков. Оно становится активным фактом, также входящим в поэзию извне. *«Италия кристаллизовала для меня,— пишет Пастернак,— то, чем мы бессознательно дышим с колыбели. Ее живопись сама доделала для меня то, что я должен был по ее поводу додумать, и пока я днями переходил из собрания в собрание, она выбросила к моим ногам готовое, до конца выварившееся в краске наблюдение»* (с. 251-252).

Действительность — это и история. *«Имена городов,— пишет Пастернак про места, через которые он ехал поездом по Германии,— становились все громче. Большинство из них поезд отшвыривал с пути на всем лету, не нагибаясь. Я находил названия этих откатывающихся волчков на карте»* (с. 213). И еще: *«Исконное средневековье открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как*

всякий оригинал. Лязгая знакомыми именами, как голой сталью, путешествие вынимало их одно за другим из читанных описаний, точно из пыльных ножен, изготовленных историками» (там же).

Воспоминания заключают в себе для Пастернака самостоятельную и обнаженную ценность. Поэтому он пишет без документов. Ему важно мелькнувшее впечатление о прошлом. Оно полно свежести, извлечено из пыли, будь это воспоминание об истории человечества или о своей собственной жизни. Прошлое для него целиком в настоящем. Поэзия рождается и там, где прошлое вторглось через воспоминание в настоящее, влетело в него падающим дождем звезд. И потому, может быть, в искусстве Пастернака (и в поэзии, и в прозе) так много атмосферных явлений, полного ночного света или дневной темноты. Поэтому он так любит черную воду венецианских каналов, отблеск света в стекле, в воде, в росе, так часты в его произведениях дождь и снег, ветер по всей земле. Для него нет остановок, как не могут остановиться в воздухе падающие дождем метеориты. Умерший Маяковский для него лишь спит, и спит «со всех ног», и весь он со всей своей поэзией врезается «с наскоку в разряд преданий молодых».

И традиция культуры для него жива, движется, летит в пространстве, постоянно влетает в его поэзию цитатами и образами предшествующей поэзии. «*Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить*» (с. 194). Традиция и привязанность к ней — это любовь к людям, далеким и близким, уже умершим и живущим с ним рядом (как, например, Маяковский, которого он так любил); «*Отчего же, — спрашивает Пастернак, — большинство ушло (от традиции. — Д. Л.) в облике сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело наших сердец, пока мы дети*» (там же). А Пастернак остался ребенком до конца. Он сохранил свежесть впечатлений — от мира, от прошлого, от той традиции, в которой важен не шаблон, а необычное и индивидуальное.

И вместе с тем он требует знать цветы по Линнею, через ботанику. Всегда активная природа рвется к словам, к имени, к названиям, «точно из глухоты к славе»*{{О сочетании в поэте ребенка и ученого Пастернак пишет так: «...как... десятилетку (ребенку десяти лет. — Д. Л.) открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам («зрачкам» цветов. — Д. Л.), безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе» (с. 192—193)}}. Человек, вооруженный словом, — сознание природы. Действительность открывается через обращение к науке. «*Культура в объятия первого желающего не падает*» (с. 259).

Как часто проносится в поэзии Пастернака (особенно, может быть, именно в прозе) образ поезда, навстречу которому летит природа, история, станции, вокзалы, перроны: «...в тот же миг поезд проносится мимо, судорожно бросаясь вверх, вниз и во все стороны сразу. Снопы его барабанного света попадали в хозяйские кастрюли» (с. 216—217). Это поезд проносится мимо кухни немецкой хозяйки, в квартире которой живет Пастернак. Но чаще всего сам Пастернак в поезде проносится мимо мира, истории, стран, городов, перронов, дебаркадеров, грачей, придорожной пыли: «...под крыши перронов вкатывались спящие города» (с. 210).

Внезапно, неожиданно появляются образы, метафоры, сравнения. Отсюда его торопливый лаконизм: «жарко цвели яблони», «выжидательно чирикали птицы» («Охранная грамота»), «итальянская ругань, страстная, фанатическая, как молитвословие» («Апеллесова черта»), там же описание заката: «пизанская косая башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу», «пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений».



Doorknocker on a house in Calle Lunga Santa Caterina, Cannaregio



The Portego, Palazzo Albrizzi



Canal Grande

Отсюда же его поразительные суждения и определения, похожие на афоризмы, но крепко вплетенные в содержание того, о чем он говорит, — про метаморфозы XIX в. он говорит: «...века, пустынного, как зевок людоеда» (с. 216). Разве это не метко? Ведь за девятнадцатым веком последовал двадцатый... «Венеция — город, обитаемый зданьями» (с. 248). И далее: «Пустых мест в пустых дворцах не осталось — все занято красотой» (там же). Ведь так сказать можно было только о Венеции. «Пустые дворцы» — пустые от их былых обитателей, но «занятые красотой». И афоризмы эти крепко впаяны в текст. Картина Венеции в «Охранной грамоте» точно принадлежит Кандинскому: и тот и другой открыли в Венеции черный цвет ее воды. Один перенес его в свои абстракции, другой — в густо насыщенную

образами прозу. Вот он говорит о венецианских каналах, где полощется «маслянисто-черная вода»: *«В высоте поперек черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, светлело небо, и все куда-то уходило»* (с. 245). Или как необыкновенно сказано у Пастернака о Библии, когда он знакомится с картинами итальянских художников на библейские сюжеты: *«Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества»* (с. 252). И в свете сказанного Пастернаком можно понять, что искусство во все века человечества вписывает в эту тетрадь каждый раз новое, свое понимание библейских тем. Как это верно! А разве не верно такое необыкновенное суждение Пастернака: *«Замечательно перерождаются понятия. Когда к ужасам привыкают, они становятся основаниями хорошего тона»* (с. 249). Это суждение, равно верное для всех веков, сказано по самому конкретному поводу: увиденной им «львиной щели», куда венецианское правительство сбрасывало не угодных ему лиц. Сравните и то, что он пишет далее: *«...мало-помалу стало признаком невоспитанности упоминание о лицах, загадочно провалившихся в прекрасно изваянную щель, в тех случаях, когда сама власть не выражала по этому поводу огорчения»* (там же). Или вот что он говорит о властном духовнике Елизаветы Венгерской — *«тиран, то есть человек без воображения»* (с. 219). Или опять-таки о взаимоотношениях их обоих, когда Елизавете пришлось уступить духовнику: *«Так приходится иногда природе отступить от своих законов, когда убежденный изувер чересчур настаивает на исполнении своих»* (там же).



Wassily Kandinsky. Boat Trip



Carnival figures

Художественные открытия Пастернака разнообразны до чрезвычайности. Вот что он пишет о колокольном звоне мелкого колокола: *«...юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат»* (с. 194). И вот тут же, в той же «Охранной грамоте», через две-три страницы о звоне больших колоколов в великий пост: *«Сонной дорогой в туман погружались висячие языки колоколен. На каждой по разу ухал одинокий колокол. Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди»* (с. 195).

Графика этих образов по своей остроте и тонкости напоминает графику метеоритного дождя: стальной иглой до яркой меди прочерчен рисунком черный лаковый фон.

Читать прозу Пастернака — это промывать золото в золотоносном песке. Золото в изобилии, но его надо добыть. Но и сам этот труд по добыванию золота становится драгоценностью. Читателя, который хоть немного любит труд чтения, начинает бить «золотая лихорадка» — безудержное стремление к духовному и словесному обогащению.

Золото... но оно не одно. И, наряду с ним, есть и явные неудачи. Эти неудачи надо понять, чтобы они не засорили чтение. Они от чрезмерности впечатлений.

Бывают драгоценные камни в «рубашке» — коктебельский сердолик, например. «Рубашка» эта — чуждая камню простая порода, стягивающая или облепляющая драгоценность. Таких простых неудач у Пастернака немало. Вот несколько фраз, вкрапленных в великолепное описание московской весны: *«Там, отдуваясь, топтались облака, и, расталкивая их толпу, висел поперек неба сплывшийся дым несметных печей. Там линиями, точно вдоль набережных, окунались подъездами в снег разрушавшиеся дома. Там утлую невзрачность прозябанья перебирали тихими гитарными щипками пьянства, и, сварясь за бутылкой вкрутую, покрасневшие степенницы выходили с качающимися мужьями под ночной приборой извозчиков, точно из гогочущей горячки шаек в березовую прохладу предбанника»* (с. 203—204). Не хочется продолжать и приумножать примеры — количество таких нарочитостей не следует преувеличивать, даже если их и найти несколько на одной странице.

Когда Пастернак возмужал как художник, «внутренняя атмосфера его души» стала не такой экзальтированной по отношению к вторжению в нее фактов внешнего мира. Метеориты перестали сторать в метеоритном дожде в таком чрезмерном изобилии метафорического их восприятия, но звездный дождь его поэзии и прозы не стал от этого менее прекрасен. Пастернак стал простым, но не менее изумительным в своей праздничной простоте:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

В ранней прозе Пастернака господствует до времени праздничная сложность, перерабатывающая обыденность. Простота эта «всего нужнее людям»,

Но сложное понятней им.

Почему сложное «понятней»? Потому, что жизнь сложна, если в нее поэтически вникнуть. Сложное интенсивнее пробуждает духовное начало, заставляет всматриваться, вслушиваться, вдумываться. Сложное будит сознание, будит понимание.

Не спите днем...

В письме к отцу в Берлин от 25 декабря 1934 г. Пастернак пишет о вторичной простоте своего творчества последних лет: *«А я, хоть и поздно, взялся за ум. Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился, и этому новому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но, по счастью, я жив, глаза у меня открыты, и вот я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэта — пушкинского. Ты не вообрази, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене. Я бы мог сказать то же самое по-другому».* Характерна эта последовательность, которую намечает себе Пастернак в переменах к простоте: сперва — проза, потом — поэзия.

Простота идет от прозы, как от прозы идет и поэзия. Но одновременно в поэзии наметки прозы. В «Замечаниях к переводам из Шекспира» Пастернак пишет: *«Стихи были быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе»* (с. 395). Опять мы констатируем: поэзия и проза в творчестве Пастернака едины. Они идут одним галсом. Но в какой-то момент своего относительно позднего творчества он им командует: «Поворот „Все вдруг!“». Поворот к конечной простоте.

Пастернак всегда сознательно культивировал в себе свежесть и непредвзятость взгляда, впечатлительность и верность воспоминаниям детства. Пастернак воспринимал мир с какой-то особой детскостью, которую в нем отмечала Анна Ахматова в своих разговорах о нем с пишущим эти строки. И эту свою детскую, праздничную отзывчивость на все вторжения действительности неоднократно отмечал в себе сам Борис Леонидович. Он писал: *«...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас»* (с. 110), и еще: *«Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики»**{{Наши современные писатели о классиках. // На литературном посту. 1927, № 5—6. С. 62.}}. Но и к концу своего творчества он уже более отчетливо формулировал свое стремление не только к простоте и непосредственности восприятия, но и к простоте выражения. Говоря о Маяковском, Асееве и себе на вечере в университете в 1944 г., Пастернак заявлял: *«Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед*

собою лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением. Мы еще недостаточно владели техникой, чтобы сравнивать и выбирать, и действовали нахрапом. Высшие достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом».

Проза Пастернака важна для понимания его поэзии, как и наоборот. Поэзия его устремлялась к прозе, а проза к поэзии. Надо было сгладить различия между поэзией и прозой, чтобы поэзия явила собой что-то новое, незнакомое и сразу берущее внимание читателя в свои теплые руки. Что же касается до прозы, то тяготением ее к поэзии отмечена проза всех почти писателей начала XX в.

Лирика Пастернака тоскует по эпосу, как она тоскует по широко понятой действительности. Поэзия Пастернака тоскует по прозе, по прозаизмам, по обыденности. Пастернак пишет, что *«эпос внушен временем»**{{Писатели о себе. // На лит. посту. 1927, № 4. С. 74.}}. Он сам стремится быть всегда открытым времени. Он ищет возможности в лирике перейти к эпосу, в поэзии перейти к прозе. Но эпос его остается лиричен, а проза — поэзией. Это бунт против всего косного и неподвижного. Это восстание против устоявшихся жанров и разграничений. И поэтому Пастернак — сын своего времени, времени трех революций, когда рушились не только старое государство и старый общественный строй, но все перегородки и когда все пришло в движение. Пастернака нельзя понять вне его времени, вне революций и войн. *«Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими»*, — пишет Пастернак в письме к отцу от 25 декабря 1934 г. Очень рано в словесном искусстве Пастернака появились «бастующие небеса», «солдатские бунты и зарницы». Здания прошлого становятся снарядами в будущее. Московский кремль в 1918 г.

Несется, грозный, напролом,
Сквозь неистекший в девятнадцатый...

Революционной становится сама природа: *«В это знаменитое лето 1917 г., — пишет он, — в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным»* (архив Н. В. Банникова).

След ветра живет в разговорах
Идущего бурно собранья
Деревьев над кровельной дранью.

Возражая существу поэзии Хлебникова, Пастернак писал: *«Поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью»* (с. 267—268).

Словесное искусство Пастернака по своему содержанию и форме целиком соответствовало стилю революций: первой русской революции, первой мировой войне как прологу ко второй революции и революции Октября. Обыденная действительность вторгалась в сознание. Рабочие входили в дворцы, крестьяне — в усадебные дома. В Зимнем устраивались танцевальные вечера рабочей молодежи, в помещениях усадеб — школы ликвидации неграмотности и кружки самодеятельности. Действительность празднично преобразовывалась. Революционные празднества следовали одно за другим: праздновались и взятие Бастилии, и день Октябрьской революции, и День труда. Толпа, нарядная от красных и зеленых галифе, сшитых из сукна, содранного, с письменных столов бюрократов, и от ярких толстовок, выкроенных из бархатных портьер буржуазных квартир, куда была переселена беднота с окраин, восторженно приветствовала в дни революционных праздников звездный дождь военных ракет.

Видимые и невидимые нити протягивались между революционной действительностью и той действительностью, которая властно вторгалась в произведения Пастернака.

Поэтическая проза Пастернака, которой ограничено наше рассмотрение, не имеет строгих прозаических канонов. Она не укладывается в обычные жанры прозы — рассказ, повесть, очерк. Это и понятно: жанровая система поэтических произведений как бы разрушает систему жанров прозы.

И все же проза не была для Пастернака попутным явлением, чем-то второстепенным. В письме к Е. Д. Романовой от 23 декабря 1959 г. Пастернак писал так: *«Дороже всего мне Ваше знание того, на чем Гоголь с ума сошел или чем измучился: того, чем может быть настоящая художественная проза, какое это волшебное искусство, на границе алхимии... «Beau comme le prose» («Прекрасно, как проза»), — говорил Карамзин о настоящей поэзии, может быть, о молодой пушкинской, когда желал похвалить ее».*

1981

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

ЖИЗНЬ

Есть что-то общее между творчеством его отца — замечательного русского живописца Леонида Пастернака — и его собственным. Художник Леонид Пастернак запечатлевал мгновение: он рисовал повсюду — в концертах, в гостях,

дома, на улице, — делая мгновенные зарисовки. Его рисунки как бы останавливали время. И это отразилось и в его живописи — метод Леонида Пастернака-графика и метод Леонида Пастернака-живописца были сходны в своем существе. Его знаменитые портреты живы до необычайности. И ведь, в сущности, его старший сын Борис Леонидович Пастернак делал то же самое в поэзии — он создавал цепочку метафор, как бы останавливая и обозревая явление в его многообразии. Но многое передалось и от матери — известной пианистки Розалии Кауфман: ее полная самоотдача, способность жить только искусством; как впоследствии — только семьей и музыкой одновременно.

Родился Борис Леонидович Пастернак 29 января (10 февраля н. ст.) 1890 г. в Москве, в Оружейном переулке. *«Ощущения младенчества складывались из элементов испуга и восторга»*, — писал Пастернак впоследствии в автобиографии. В доме постепенно устанавливалось господство музыки и краски. За пределами маленькой по тем временам квартиры густо царил городской быт бульваров, каретных заведений, извозчиков, нищих, странников, прохожих и гуляющих. Он был, по существу, воспитан Москвой, ее бытом — бытом московской интеллигенции, различных взглядов, художественных вкусов, пестротой социального положения интеллигентов, от самого высокого до самого низкого, от традиционно русского направления до западного, от европейского до замкнутого, пестротой московского населения — почти ярмарочной. Москва была связана обилием железных дорог со всей бурлящей, клокочущей и бунтовавшей Россией, бунтовавшей и интеллектуально, и политически. Недаром воспоминания революционных выступлений вокруг зданий, где в то или иное время жила семья, занимают так много места в его младенческих воспоминаниях.

В четырехлетнем возрасте Борис Пастернак вместе со всей семьей переехал в казенную квартиру Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой против почтамта. Там впечатления выросли.

Главным в этих впечатлениях было само Училище, созданное усилиями Московского художественного общества. Это был едва ли не лучший художественный институт России, в котором преподавали Поленов, Серов, Коровин, Паоло Трубецкой, С. Иванов, Архипов, а историю вел Ключевский. Учились в нем Н. Крымов, Фальк, П. Кузнецов, Машков, Ларионов, Гончарова и многие другие известные впоследствии художники. Квартиру Пастернаков посещали известные, знаменитые и гениальные люди — не только из среды художников.

Москва притягивала со всей России культурные силы; разнообразие традиций — в основном национальных и многонациональных — создавала, казалось бы, невозможные и несовместимые интеллектуальные типы. Москва конца XIX и начала XX в. была экспрессионистична до предела. Толстосумы, во втором поколении становившиеся меценатами, покровительствовали всему новому и изо

всего тянули соки. Их энергией и капиталами создавалась та едкая «гуща», которой не только до золотого блеска начищали медные самовары, но строились особняки в стиле модерн, организовывались передовые театры, собирались ставшие всемирно известными собрания картин и икон. Все это культурное разноречие вторгалось в творчество Б. Л. Пастернака и создавало в нем своеобразный экспрессионизм ассоциаций.

Не случайно впоследствии в «Охранной грамоте» Б. Л. Пастернак особенно выделял значение отроческих лет для всей последующей своей творческой жизни: *«Сколько бы нам потом ни набегало десятков, они бессильны наполнить этот ангар, в который они залетают за воспоминаньями, порознь и кучею, днем и ночью; как учебные аэропланы за бензином. Другими словами, эти годы в нашей жизни составляют часть, превосходящую целое, и Фауст, переживший их дважды, прожил сущую невообразимость, измеримую только математическим парадоксом»* («Охранная грамота», ч. I, гл. 3).

О роли музыки в своей жизни, и в особенности Скрябина, с которым семья дружила в отроческие годы поэта, Б. Л. Пастернак писал: *«Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина. Музыкально лепетать я стал незадолго до первого с ним знакомства. К его возвращенью (из-за границы.— Д. Л.) я был учеником одного поныне здравствующего композитора (Р. М. Глиэра.— Д. Л.). Мне оставалось еще только пройти оркестровку. Говорили всякое, впрочем, важно лишь то, что, если бы говорили и противное, все равно жизни вне музыки я себе не представлял»* («Охранная грамота», ч. I, гл. 3).

В квартире Пастернаков импровизировались небольшие домашние концерты, участие в которых принимали и Скрябин, и Рахманинов. Б. Л. Пастернак называл началом своего сознательного детства ночное пробуждение от звуков фортепианного трио Чайковского, которое играли для Л. Н. Толстого и его семьи. Это было 23 ноября 1894 г.

Другим толчком его внутреннего роста послужили звуки сочиняемой «Поэмы экстаза». Он услышал их в лесу и, как оказалось, недалеко от той дачи, в которой жили Скрябины. Было это так. В 1903 г. семейство Пастернаков снимало дачу в Оболенском под Москвой. Там они познакомились с соседями — семьей Скрябина. Лето, проведенное в Оболенском, было чревато двумя событиями, сказавшимися на всей последующей жизни: встречей с музыкой Скрябина, в результате которой он стал мечтать о композиторской деятельности, а с другой стороны — несчастным случаем, сделавшим его хромым. Вот как описал сам Б. Л. Пастернак этот несчастный случай: *«В ту осень возвращение наше в город (с дачи в Оболенском.— Д. Л.) было задержано несчастным случаем со мной. Отец задумал картину «В ночное». На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе*

ногу, сросшуюся с укорочением» («Люди и положения»). Постоянным усилием воли Пастернак умел скрывать свою хромоту.

Стихи Б. Л. Пастернак начал писать летом 1909 г., но первое время он не придавал им серьезного значения и свои занятия поэзией не выказывал. Впоследствии Б. Л. Пастернак писал про свои первые стихи: *«В то время и много спустя я смотрел на свои стихотворные опыты как на несчастную слабость и ничего хорошего от них не ждал»* («Охранная грамота», ч. I, гл. 7).

Пастернак окончил классическую гимназию в 1908 г. и затем учился на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета и окончил его в 1913 г. Но, кроме этого, еще учась в гимназии, он за шесть лет прошел предметы композиторского факультета консерватории (кроме оркестровки) и готовился сдавать экстерном.

В сущности, в Б. Л. Пастернаке сказался не только потенциальный музыкант и потенциальный философ (в обоих творчествах он достиг почти профессиональной высоты), но и профессиональный живописец, хотя живопись была стихией его отца, а не его. Но, начиная с детских воспоминаний и до последних дней, он всегда видел мир в своей поэзии, лирической и традиционной прозе, в красках и линиях. Б. Л. Пастернак как бы не разлучался с мольбертом и палитрой, и мысленно смешивать краски для него было наибольшим удовольствием.

К 1912 г. мать скопила денег и предложила ему поехать за границу. Пастернак выбрал Марбург, где в те годы процветала знаменитая философская школа, во главе которой стоял Герман Коген. Б. Пастернак поехал на летний семестр. Его занятия протекали успешно, и внешним знаком признания этого явилось приглашение прийти к знаменитому философу домой — пообедать в кругу семьи и ближайших учеников. Но вдруг все переменялось. Пастернак на обед не пошел и внезапно уехал повстречаться со своей двоюродной сестрой О. Фрейденберг. Тем самым он отказался от философской карьеры. На оставшиеся деньги он на две недели уехал в Италию. Внутренним основанием к этому изменению планов, очевидно, послужило то, что он был совершенно чужд философской систематичности. Его тянуло к пластическому восприятию действительности. О поэзии еще было рано думать, но она уже влияла на его судьбу, невидимо притягивая и выделяя. Он не стремился к изучению мира, он — созерцал.

И тем не менее занятия философией не прошли для него даром, как и занятия музыкой. В его поэзии и прозе можно встретить постоянные попытки осмыслить эстетическое познание мира, своего рода эстетическую гносеологию, теорию поэтического познания мира. И хотя сам Б. Л. Пастернак в поздние годы, оглядываясь назад, видел разные периоды в своем творчестве, — в главном он оставался неизменен. Но об этом главном мы скажем в следующем разделе нашей статьи.

Среди знакомых семьи особую роль сыграл поэт Р. М. Рильке. Увлечение его творчеством формировало поэзию Пастернака. Огромное значение в его жизни имел Маяковский, неизменно ценивший Пастернака, несмотря на различные расхождения и даже небольшие ссоры. Не случайно в автобиографической прозе, и в первую очередь в очерке «Люди и положения», Б. Л. Пастернак так много места уделяет Маяковскому. Впоследствии смерть Маяковского была для Пастернака трагедией.

Чтобы включиться в поэтическую жизнь Москвы, Пастернак вошел в группу поэтов, которую возглавлял Юлиан Анисимов. Группа эта называлась «Лирика». Первыми напечатанными стихами оказались те, что вошли в сборник «Лирика» (изданный в 1913 г.). Событие это побудило Пастернака серьезнее относиться к собственному поэтическому творчеству. В 1914 г. выходит его уже самостоятельный сборник, претенциозно, согласно моде тех лет, названный им «Близнец в тучах». Сборник не привлек к себе особенного внимания. Лишь Валерий Брюсов одобрительно о нем отозвался. Стихи, написанные в те годы, частично были включены затем Пастернаком в цикл «Начальная пора», цикл, которым обычно стали открываться его сборники стихотворений.

Б. Л. Пастернак считался в это время примкнувшим к футуристической группе «Центрифуга». Но, как для Маяковского, так и для Пастернака, вхождение в литературные и поэтические группы не было определяющим. Творческая свобода никогда не изменяла обоим.

В период между Февральской революцией и Великой Октябрьской Пастернаком было создано много стихотворных и прозаических произведений. К этому же времени относится и его наибольшее сближение с Маяковским. В поэзии Маяковского он видел высокий образец и оправдание революционного новаторства. Его отношение к поэзии Маяковского характеризуется «восхищенным отталкиванием». Оно было необходимо, чтобы остаться самим собой, и это было далеко не легко.

В 1922 г. вышел сборник стихов Б. Л. Пастернака «Сестра моя — жизнь». Эта книга принесла ему широкую известность, и самим им воспринималась как утверждение своей собственной творческой позиции. Он писал об этом сборнике своих стихотворений в «Охранной грамоте»: *«...мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали».*

Поэзия была для него внутренней, душевной потребностью. Зарабатывать же переводами он стал уже в 1918—1921 гг. В этот период им было переведено пять стихотворных драм Клейста и Бена Джонсона, интермедии Ганса Сакса, лирика Гете, Ш. ван Лерберга и немецких экспрессионистов.

Отец, мать и сестры Б. Л. Пастернака уехали в Германию еще в 1921 г. для длительного лечения отца. В 1922 г. Б. Л. Пастернак женился на художнице

Евгении Владимировне Лурье. В эти годы писались стихи, включенные в сборник «Темы и вариации». Уже в 1920-е гг. Б. Л. Пастернак ощущает тяготение к эпическим формам — точнее, к эпическим формам с лирическим, очень субъективным содержанием. История и собственная жизнь в прошлом становятся для него главными темами его больших произведений.

В 1925 г. Пастернак стал писать стихотворный роман-поэму «Спекторский», в значительной мере автобиографический. Создается стихотворный цикл «Высокая болезнь», поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт».

В 1928 г. возникает замысел его прозаической книги «Охранная грамота», законченной им только два года спустя. По определению самого Пастернака — это *«автобиографические отрывки о том, как складывались мои представления об искусстве и в чем они коренятся»*. В поэзии положения «Охранной грамоты» были применены и декларированы в сборнике «Второе рождение».

Сборник «Поверх барьеров» выходил дважды — в 1929 и 1931 гг. Он окончательно утвердил его положение в поэзии.

Еще в 1931 г. его больная туберкулезом жена Евгения Владимировна уехала лечиться в Германию. Б. Л. Пастернак отправляется на Кавказ и пишет стихи, вошедшие в цикл «Волны», в которых нашли отражение его впечатления от Кавказа и Грузии. Пастернак увлекается переводами с грузинского — особенно Паоло Яшвили, Тициана Табидзе, а впоследствии Николая Бараташвили.

В 1938 г. Пастернак начинает переводить Шекспира. Первым он перевел «Гамлета» (свой перевод он постоянно исправлял; в целом это составило 12 переделок). В последующем за первым вариантом перевода «Гамлета», сделанным им по просьбе Вс. Мейерхольда, он работает над переводами «Ромео и Джульетты», «Антония и Клеопатры», «Отелло», двух частей «Генриха IV», а далее — «Короля Лира» и «Макбета». Затем шли переводы Ш. Петефи, «Марии Стюарт» Шиллера и «Фауста» Гете. Над прозой в романном жанре он начинал работать еще в 1918 г. Из нее получилось «Детство Люверс». В 1933 г. он начал снова писать прозу, которую продолжал с остановками до войны. Один из вариантов создававшегося романа сгорел при пожаре. Уцелевшие главы были посмертно опубликованы под названием «Начало прозы 1936 года». В 1952 г. Пастернак перенес тяжелый инфаркт, но напряженная творческая работа помогла ему преодолеть болезнь и продолжать жизнь, ощущая вновь ее значительность.

Он начал писать новый цикл своих стихов — «Когда разгуляется». Цикл составил его последнюю книгу.

Судя по многим его высказываниям, Б. Л. Пастернак уже с конца 1920-х гг. остро ощущал нелегкий стиль и сложную фактуру своих стихов. Поэтому он стал давать своим стихам «разъясняющие» заглавия.

В последних своих стихах Пастернак не отступил от примет своего стиля, своего отношения к природе, а именно природа, мысли о Вселенной составили главную

тему его поэзии и близкой к поэзии поэтической прозы. Он стремился писать понятнее, но всегда в пределах своего стиля.

Умер Б. Л. Пастернак 30 мая 1960 г. после тяжелой болезни — рака легких. Он предчувствовал свою смерть; умирал с полным сознанием неизлечимости болезни.

Б. Л. Пастернак не делал из жизненных фактов комментариев к пониманию своих стихов. В этом отношении он больше приближался к Фету и А. К. Толстому, чем к Блоку

Хотя Б. Л. Пастернак в последние годы своей жизни и утверждал, что он не любит своего стиля до 1940 г., его эстетические убеждения, его стиль оставались, по существу, едиными.

Его стиль вырабатывался, как уже было сказано выше, под влиянием живописи, музыки, традиций русской и мировой поэзии, и, по существу, он остается одним и тем же. Все изменения происходят в пределах одного стиля.

ПОЭЗИЯ СТИХОТВОРНАЯ И ПРОЗАИЧЕСКАЯ

В свой громкий век, когда оказались приглушены все традиционно поэтические образы, стерты метафоры и метонимии, Пастернак попытался оживить яркость образного языка в поэзии. Он нарушил обычное соотношение двух смыслов в метафоре и заставил жить самостоятельной жизнью переносное значение, возвысив его над прямым. Переносное и прямое значение в образе у него как бы меняются местами. Сравнение становится бытием, а бытие сравнением. При этом в метафоре переносное значение приобретает доминирующее положение. А так как переносное значение берется из мира действительности, окружающей поэта в данный момент, то стихотворение начинает жить жизнью действительности: не той, что в прямом значении, а той, что заявила о себе в переносном. Сравнения оживают, вторгаются в поэтическую речь. Действительность из переносного значения наступает на поэта, подчиняет его себе, ведет его за собой.

Б. Л. Пастернак заявляет: *«В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И, оказывается, только образ поспекает за успехами природы»* («Охранная грамота», ч. II, гл. 3).

Прямой смысл метафоры в поэзии Пастернака как бы подчиняется переносному. Переносный смысл осмысляет прямой, получает первостепенное значение, нависает над ним, гигантски разрастается. А так как переносный смысл, как уже было сказано, берется обычно из прилегающей действительности, из мира природы, то получается своеобразное вторжение действительности не через действие прямого смысла, а через огромное разрастание вторичного смысла. И это могучее вторжение, совершающееся как бы с черного хода, ведет к тому, что в «поэзии второго смысла» доминируют монументальные и динамические объекты: ливень, лавина, лава, обвал, извержение, огнедышащая гора, гроза, атака, град,

гром... и т. д. И все это действует «залпом», «взахлеб», «навзрыд», разбивается «вдребезги», бьет «наповал».

Прямой смысл задевает чем-то переносный смысл действительности, из которой поэт черпает свою переносную образность, и вот гора окружающей поэта действительности обрушивается на него обвалом, за первыми посыпавшимися на поэта камнями рушится лавина валунов и скал, а потом движется вся гора, движется с поразительной энергией, массивностью и неостановимостью. Недаром в поэзии Пастернака так много сокрушительных и огромных образов. Поэтому-то в поэзии Пастернака приобретает такую роль и движение. Движение — настолько характерно для его поэзии, что отдельные стихотворения как бы не имеют конца, движутся не останавливаясь, не имеют законченной формы, статического строения.

При этом для поэзии Пастернака характерна произвольность ассоциаций, образов, рожденных иногда простым созвучьем, иногда рифмой, иногда случайным поводом. Случайность в поэзии Пастернака становится почти законом. Вот почему ему казалось, что ведет его поэтическую мысль не он сам, а что-то внешнее — то ли слово, то ли ассоциации, вызываемые предметами, действиями, то ли сама природа, которая занимает в его поэзии исключительно важное место.

Характерно, например, стихотворение «Лето» из второй части «Второго рождения». Здесь буйство ассоциаций по случайным поводам достигает масштабов античности, и именно потому, что поэт всецело им отдается, отдается так, как бросаются в воду:

Ирпень — это память о людях и лете,
 О воле, о бегстве из-под кабалы,
 О хвое на зное, о сером левкое
 И смене безветрия, вёдра и мглы...

Поэт дает себе полную волю, которую можно достичь только в своеобразном поэтическом бреду, в бреду, похожем на пир:

...и поняли мы,
 Что мы на пиру в вековом прототипе —
 На пире Платона во время чумы.

Второе рождение — этот образ начинает звучать в поэзии Пастернака уже с 1920-х гг. и дает название целому циклу. Объяснение этому образу может быть биографическим. Можно видеть в нем указание на появление нового отношения к действительности. Но можно видеть в этом и явления поэтики. Действительность через свою вторичность возрождается в творчестве поэта в новой, поэтической

сущности. История — это вторая Вселенная, «воздвигаемая человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти», — писал Б. Л. Пастернак. Поэзия — это вторая действительность, это вновь открытая действительность, действительность, переставшая быть привычной, притупившейся и обретшая первоначальность чуда. И действительно, мир для Пастернака состоит из чудес, чудес одушевления неодушевленного, воскрешения омертвевшего и исконно мертвого, получившего человеческий разум не только предмета, но и любого явления. Одухотворяющая сила поэзии Б. Л. Пастернака заставляет думать и чувствовать — действия, движения, отвлеченные понятия. В этом секрет ее трудности для понимания. Поэзия делает невероятное и поэтому кажется непонятной...

«Второе рождение» — это второе сотворение мира, откровение поэзии и Поэта. Ведь мир сотворен Поэтом, и потому он молит и требует не от себя, а от какого-то Поэта:

Не как люди, не еженедельно,
 Не всегда, в столетье раза два
 Я молил тебя: членораздельно
 Повтори творящие слова!

Но говорит эти «творящие слова» все же сам Пастернак: *«Да будет»*.

Рассвет расколыхнет свечу,
 Зажжет и пустит в цель стрижа.
 Напоминанием влечу:
 Да будет так же жизнь свежа!

Последняя строка заключает четыре строфы стихотворения и повторяется четыре раза.

Поэт ощущает себя во власти внешних воздействий, во власти ассоциаций, иногда в смертельной опасности. Стихи могут нахлынуть горлом и убить.

О, знал бы я, что так бывает,
 Когда пускался на дебют,
 Что строчки с кровью — убивают,
 Нахлынут горлом и убьют!

.....

Когда строку диктует чувство,
 Оно на сцену шлет раба,

И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Раб, высланный на сцену чувством,— это сам поэт. Даже в самой слабости, в полной самоотдаче Пастернак чувствует силу:

Всей слабостью клянусь остаться в вас.

Порождающая искусство действительность проходит через душевный мир поэта, через его поэтическую ауру и тут загорается и светится: *«...в отличие от науки, берущей природу в разрезе светового столба, искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством»* («Охранная грамота», ч. II, гл. 7).

Как явствовало из всего того, что мы сказали о метафорическом мышлении Б. Л. Пастернака, действительность, водившая его пером, была действительностью не из первой, а из второй части метафоры. Это было не сравниваемое, а само сравнение. Следовательно, действительность была как бы пропущена через поэтическое сознание Б. Л. Пастернака, трансформирована в нем, действительность разрушенная и воссозданная. Это были не холодные метеориты, несшиеся в космическом пространстве при температуре абсолютного холода и не видимые человеческому глазу, а попавшие в плотные слои атмосферы, окружавшей поэта. Здесь они накалялись и раскалялись, вспыхивали яркими звездами и сгорали, оставляя свой огненный след в стихах.

Вторжение действительности в сознание поэта преобразовало эту действительность, делало ее «видимой» читателю стихов. Опора на второй смысл, смысл творческий, была художественным достижением поэзии Б. Л. Пастернака.

Поэзия Пастернака стремится к тому, чтобы усилить все формы поэтического воздействия,— усилить их гиперболизацией чувств, ассоциаций, метафорического языка, образной системы самой динамики явлений и изображения. Его поэтическая система экспрессионистична: *«мрак бросался в головы колонн»* («Спекторский»),— пишет Пастернак; тротуар, входя в сад, *«преобразался, породнясь с листвою»* («Спекторский») и т. д.

Явно от экспрессивности эпохи идет стремление Б. Л. Пастернака к «остранению», к борьбе с традиционностью, с привычными ассоциациями, со всяческой изношенностью образов и тем. Пастернак так описывал зарождение искусства в поэте: сначала — *«мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состоянья, все на свете названо. Не названо и ново только*

оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» («Охранная грамота», ч. II, гл. 7). Экспрессивность поэзии Пастернака стремится запечатлеть мгновение, приобщить его вечности. На дворе царствуют тысячелетия, и вот:

Мгновенье длится этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

Или:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болей и эпидемий
И смерти освобождены.

Именно поэтому он имел право спрашивать детвору:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

«Про эти стихи»

Ощущая себя в тысячелетиях, Пастернак не уходит от быта, от настоящего и от его прозы. Он даже самовар называет «медным самураем» и «кипящим солнцем» («Спекторский»). В его доме каждый венский стул готов к пришествию сверхчеловека. Описывая свидание, Пастернак заставляет бурно реагировать и все окружающее:

Меж блюд и мисок молнии вертелись,
А следом гром откормленный скакал.
«Спекторский»

Поэтому Пастернак больше любит описывать беспорядок, чем порядок. Вот мастерские строки о дворе в ремонте:

Тут горбились задворки института,
Катились градом балки, камни, пот,
И, всюду сея мусор, точно смуту,
Ходило море земляных работ.
«Спекторский»

Характерно здесь разложение обычного выражения «пот градом»: здесь совмещаются в один ряд балки, камни и капли пота.

Экспрессивность в поэзии может быть двух родов: экспрессивность восприятия действительности и экспрессивность выражения. В лирике Пастернака — экспрессивность восприятия действительности. Действительность сама оказывается настолько экспрессивной, что как бы воздействует на поэта и его творчество, создает его особое отношение к действительности. В этом поэзии Б. Л. Пастернака помогает сама переходность эпохи, в которой он жил, — та переходность, которая неизбежно связана с катаклизмами в области быта, уклада, нарушениями порядка жизни. И мелочи быта, и гигантские космические явления в равной мере протестуют против обычности и привычности.

Активность, изменчивость и динамичность вторгающейся в поэзию действительности — действительности действующей — подчеркивается поэтом постоянно.

Природа ж — ненадежный элемент.
Ее вовек оседло не поселишь.
Она всем телом алчет перемен
И вся цветет из дружной жажды зрелищ.
«Спекторский»

В этом отрывке, где со всей очевидностью выступает характерная для поэзии Пастернака активность природы, она же приобретает антропоморфные черты. Очеловечение «бездушных» явлений — типичная черта творчества Пастернака. Представления действующих лиц растут и превращаются в гигантских чудовищ. В «Спекторском», когда сестра его, Наташа, входит, уезжая, в вагон,

Действительность, как выпавшийся зверь,
Потягиваясь, поднялась спросонок.

И в дальнейшем, превратившись в Москву:

Голодный город вышел из берлоги,
Мотнул хвостом, зевнул и раскатил
Тележный гул семи холмов отлогих.

Даль может говорить, кусты спрашивать; подобно тому, как в движущемся поезде кажется, что не поезд мчится вперед, а уносится назад окружающее пространство, так:

Уносятся шпалы, рыдая,
Листвой оглушенной свист замутив,
Скользит, задевая парами за ивы,
Захлебывающийся локомотив.

Оживают самые простые, каждодневные явления природы:

Сырое утро ежилось и дрыхло,
Бросался ветер комьями в окно.
«Спекторский»

Приобретают самостоятельность — тоска, гнев, грусть:

Три дня тоска, как призрак криволицый,
Уставясь вдаль, блуждала среди тюков.
«Спекторский»

Или:

Где-то с шумом падает вода,
Как в платок боготворимой, где-то
Дышат ночью тучи, провода,
Дышат зданья, дышит гром и лето.

Где-то с шумом падает вода,
Где-то, где-то, раздувая ноздри,
Скачут случай, тайна и беда,
За собой погоню заподозрив.
«Город»

Последние две строки кажутся прямой реминисценцией из титанического мира
«Слова о полку Игореве».

Это природа, явления живой и «мертвой» природы, берутся в объектив, а иногда не человек глядит на нее, а сама природа смотрит на человека:

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.
«Заморозки»

Яркое дробящееся отражение вечернего солнца в стеклах окна превращается в целую картину поступков зари:

И вот заря теряет стыд дочерний.
Разбив окно ударом каблука,
Она перелетает в руки черни
И на ее руках за облака.

Природа и человек меняются местами. Он пишет стихи для росы, дождя.

Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
Кто мой испуг изобразит росе
В тот час, как загорланит первый кочет,
За ним другой, еще за этим — все?

Изобразить, следовательно, надо для росы — роса наблюдает, смотрит, нуждается в стихах. И тоже ландыши:

Вас кто-то наблюдает снизу:
Сырой овраг сухим дождем
Росистых ландышей унизан.
«Ландыши»

Это непривычно, а потому и непонятно сразу. Творческое начало исходит от жизни: поэзия — лишь эхо жизни. Все в окружающем мире живо. Стихов ждет вся окружающая природа:

Одна оглядчивость пространства
Хотела от меня поэм;
Одна она ко мне пристрастна,
Я только ей не надоем.
«Двадцать строф с предисловием»

Природные явления наделены чувствами:

Разгневанно цветут каштаны.
«Бальзак»

Весь вещный, предметный мир — живой:

И зняться не хочет ни с кем
 Железнодорожная насыпь.
 «Пространство»

И этот вещный мир обладает характером, движется, например, о рельсах:

Упорное, ночью и днем
 Несется на север железо?
 «Пространство»

В поэзии Пастернака берут инициативу сами объекты описания. Именно они сами входят в поэзию, а не поэт их привлекает. Действительность становится поэзией, литературой, оформляется в литературные жанры, в литературную форму.

Зовите это как хотите,
 Но все кругом одевший лес
 Бежал, как повести развитие,
 И сознавал свой интерес.

Он брал не фауной фазаньей,
 Не сказочной осанкой скал —
 Он сам пленял, как описание.
 Он что-то знал и сообщал.

Он сам повествовал о плене
 Вещей, вводимых не на час,
 Он плыл отчетом поколений,
 Служивших за сто лет до нас.
 «Волны»

Поэтическое творчество становится сравнением:

Полет орла, как ход рассказа...
 «Баллада»

Действительность видится Пастернаку как литературное произведение, как книга, которую он читает: «...медленно перевертываясь, как прочитанная страница, полустанок скрывается из виду» («Охранная грамота», ч. I, гл. 1).

Восторг перед миром и его проявлениями — где бы они ни были: в искусстве, в действительности, в природе, в траве, в ветке... Он называет самого бога режиссером:

Так играл пред землей молодой
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.

И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Есть много общего в творчестве Б. Л. Пастернака с творчеством П. Пикассо. Оба ощущают себя конденсаторами мировой энергии. В своем интервью с Кристианом Зервосом Пабло Пикассо говорил: *«Художник — вместилище эмоций, которые приходят к нему со всех сторон: с неба, с земли, от клочка бумаги, от очертаний тени, от паутины»* *{{Цит. по статье: Robin Duthy. Picasso's prints. // Connoisseur. 1983, February. P. 109.}}.

Природа повинуется поэзии. Даже время проходит быстрее или тише в зависимости от своего значения. Когда солдаты стреляют по безоружному народу 9 января 1905 г., выстрелы предшествуют команде; и Ленин появляется на трибуне раньше, чем он всходит на нее по ступенькам. Ожидание Ленина — это уже Ленин.

Все встали с мест, глазами втуне
Обшаривая крайний стол,
Как вдруг он вырос на трибуне,
И вырос раньше, чем вошел.

Пастернак так говорит о реалистичности искусства: *«Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело»* («Охранная грамота», ч. II, гл. 7).

Реальностью для Пастернака является не только мир природы, города, бытовой, обывденной жизни, но и сама поэзия. Поэтому, наряду с внешней, «материальной» и первозданной действительностью, на поэзию Пастернака воздействует и вся культура прошлого, вся прошлая поэзия. Это воздействие ни в коем случае не может быть отождествлено с влиянием; это только подсказка тем, образов, мыслей.

Отношение Б. Л. Пастернака к культурным традициям требует особых пояснений. Он воспринимал традицию как творческое начало. Требовал от нее не удобных заезженных путей, а толчка к будущему, важного для обретения индивидуальности, а потому особенно значительного в начале творческого пути. Вот почему в своей эстетической декларации — «Охранной грамоте» — Б. Л. Пастернак писал: *«Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить. Никогда, прикрывшись кличкой среды, не довольствовалась она сочиненным о ней сводным образом, но всегда отряжала к нам какое-нибудь из решительнейших своих исключений»* («Охранная грамота», ч. I, гл. 2).

Была еще одна черта, резко отличавшая отношение Б. Л. Пастернака к традиции от привычного: он вводил традицию в современность вплоть до сомнений в необходимости исторического на нее взгляда. Это удивляет, но это в каком-то отношении и верно. Объяснить это личное отношение Б. Л. Пастернака к традиции можно лишь его собственными словами — теми, которые он пишет о Марбургской школе в философии, — вернее, о том, как он ее субъективно воспринимал: *«Вторая особенность марбургской школы... заключалась в ее разборчивом и взыскательном отношении к историческому наследству. Школе чужда была отвратительная снисходительность к прошлому, как к некоторой богадельне, где кучка стариков в хламидах и сандалиях или париках и камзолах врет непроглядную отсебятину, извинимую причудами коринфского ордера, готики, барокко или какого-нибудь иного зодческого стиля. Однородность научной структуры была для школы таким же правилом, как анатомическое тождество исторического человека... школа... знала, что всякая мысль сколь угодно отдаленного времени, застигнутая на месте и за делом, должна полностью допускать нашу логическую комментацию. В противном случае она теряет для нас непосредственный интерес и поступает в ведение археолога или историка костюмов, нравов, литератур, общественно-политических веяний и прочего»* («Охранная грамота», ч. I, гл. 9).

Вот почему все тысячелетия человеческой культуры были в равной степени актуальны, остры и сиюминутны для Б. Л. Пастернака. Он живо ощущал единство человеческой культуры всех времен и стилей, всех народов, «сквозную образность» искусства. Он писал о своем восприятии венецианской живописи: *«Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир — огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц»* («Охранная грамота», ч. II, гл. 18). Но в другом месте Пастернак заявляет: *«...поэзия моего пониманья все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью»* («Охранная грамота», ч. III, гл. 18). И еще: *«Однако культура в объятья первого желающего не падает»* («Охранная грамота», ч. III, гл. 2).

Возражая против понимания искусства только как отражения своей эпохи в пределах своего стиля, Б. Л. Пастернак писал: «...становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне — исполнитель, исполненное или предмет исполнения. Именно благодаря этой путанице мыслимы недоразумения, при которых время, позируя художнику, может вообразить, будто подымает его до своего преходящего величья» («Охранная грамота», ч. II, гл. 17). И все ж таки именно время позирует художнику, воображает, ведет себя активно и, конечно, вторгается в исполненное художником, а сам художник называется исполнителем, а не творцом.

Входя в традицию, жадно впитывая в себя образы Пушкина, Достоевского, Блока и многих других, он постоянно уходил от всякой литературщины и преследовавшей его манерности, характерной для эпохи десятых и двадцатых годов. К простоте он стремился и от простоты убегал помимо своей воли — по воле эпохи. Только в конце жизни он достиг «неслыханной простоты», и эта простота оказалась в некоторой мере возвращением к традиционности — к Пушкину и Тютчеву.

Известны строки Пастернака в «Спекторском»:

Не спите днем. Пластается в длину
Дыханье парового отопленья.
Очнувшись, вы очутитесь в плену
Гнетущей грусти и смертельной лени.

Несдобровать забывшемуся сном
При жизни солнца, до его захода.

Но ведь первые слова — это слова Пушкина и тоже связанные с наставлением о необходимости душевной бодрости:

Не спите днем: о горе, горе вам,
Когда дремать привыкли по часам!
Что ваш покой? бесчувствие глубоко.
Сон истинный от вас уже далёко.
Не знаете веселой вы мечты;
Ваш целый век — несносное томленье,
И скучен сон, и скучно пробужденье.
И дни текут средь вечной темноты.
«Сон (Отрывок)»

Отклики Пастернака на литературные произведения всегда неожиданны. Так, например, значительные отклики нашли в поэзии Пастернака произведения

Достоевского, особенно «Преступление и наказание». Не случайно Пастернак отмечает, что *«присутствие искусства на страницах «Преступления и наказания» потрясает больше, чем преступление Раскольникова»*.

Меньше удивляют отклики у Пастернака на поэзию Шекспира, Фета, Блока, Рильке, Цветаевой.

Чужое порождает в Пастернаке свое. Чужое — это рождающее начало, как рождающим началом являются для него все впечатления от внешнего мира.

Не следует думать, что только к концу своей жизни Пастернак обратился и к темам Нового завета. Реминисценции из Евангелия были у него всегда. Еще в 1927 г. он пишет о Париже:

Когда ж, когда ж, утерши пот

И сушь кофейную отвеяв,

Он оградится от забот

Шестой главою от Матфея? *{{Шестая глава от Матфея говорит о необходимости творить милостыню втайне и не заботиться о завтрашнем дне.}}

Общение с современниками было для него таким же важным, как и с поэтами прошлого. Пастернак пишет: *«...в моем отдельном случае жизнь переходила в художественное претворение, как оно рождалось из судьбы и опыта»*. Но что такое «судьба и опыт» в «отдельном случае» Пастернака? Это опять-таки «художественное претворение», с которым были связаны встречи, переписки, беседы — с Маяковским, Цветаевой, Асеевым, Паоло Яшвили, Тицианом Табидзе.

Всю свою творческую жизнь Б. Л. Пастернак стремился к простоте, вернее, к отсутствию литературности и литературщины. Поэзия его устремлялась к прозе, как и проза к поэзии. Надо было сгладить различия между поэзией и прозой, чтобы поэзия явила собой что-то новое, незнакомое и сразу берущее в свои теплые руки внимание читателя.

Пастернак говорил о поэзии на Первом съезде советских писателей: *«Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или умудримся испортить. Но как бы то ни было, именно это, т. е. чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия»*.

Судя по журнальному изложению диспута «Почему молчат писатели?», Маяковский говорил о Б. Л. Пастернаке (1921): *«Новой русской литературе необходим новый язык выработка его, выработка новых форм слова может производиться лучше и легче всего только поэзией... Как на образцы этой новой поэзии,*

великолепно чувствующей современность, тов. Маяковский указывает на произведения Асеева и Пастернака»{{Маяковский В. В. Поли. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 457.}}*

Вот что пишет Пастернак о простоте:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.
«Волны»

Почему же «сложное понятней»? Под сложностью Б. Л. Пастернак понимает всякую вторичность в поэзии: всякого рода «поэтизмы», поэтические трафареты, привычные, ассоциирующиеся с поэтичностью темы, образы, избитые ходы стихотворного выражения. Эта «сложность» не заставляет думать, вникать, воспринимать по-новому мир. Тогда как простота неслыханна, она открывает мир заново, раскрывает его по-новому. Поэтому такая простота ведет к ереси, к антидогматизму. Она с такой силой идет на сближение с миром, с действительностью, что готова с ними слиться и поэтому, доведенная до предела, может привести поэта к полной немоте.

Борьба Пастернака за «неслыханную простоту» поэтического языка была борьбой не за его понятность, а за его первозданность, первородность — отсутствие поэтической вторичности, примитивной традиционности, поэтичности, шаблонности. Пастернак стремился создавать метафору необычную, неожиданную и тем самым особенно поражающую воображение. Никакого деления слов и образов на поэтические и обыденные не должно быть. Обыденность возводилась в царство поэзии исключительно с помощью точности и неожиданности.

Детские встречи с Толстым не остались случайностью. Разлагающий все на простые элементы анализ, свойственный художественному методу Л. Н. Толстого, властно вошел в поэзию Пастернака и сделал ее подчас предельно простой,

лишенной всякого поэтического пафоса. Вот, например, описание в «Спекторском» прихода героя в незнакомое семейство:

В таких мечтах: «Ты видишь, — возгласил,
Входя, Сергей, — я не обманщик, Сашка», —
И, сдерживаясь из последних сил,
Присел к столу и пододвинул чашку.
И осмотрелся. Симпатичный тесть
Отсутствовал, но жил нельзя шикарней...

Стремясь оторваться от закостелого в прозе и поэзии, Пастернак часто отказывался и от того живого, что всегда было в традиции. Он писал: *«Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение»*. Именно с этим связана у Пастернака неприязнь к писательскому (своему собственному) архиву и к репутации «знаменитости». Когда у него пропадали рукописи и произведения (первый раз в 1915 г.), он помнил об этом, писал об этом в биографии, но не жалел.

Тяготение поэзии к прозе вело Пастернака к романному жанру в стихах: «Спекторский», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», а прозу направляло к лирике: «Охранная грамота», «Детство Люверс» и все остальное.

Прозу Пастернака надо читать как поэзию. Пожалуй, это своего рода подстрочник. Подстрочник-перевод стихотворного текста. Когда читаешь прозу Пастернака, начинаешь понимать его стихи, их перенасыщенность чувством. Это как бы отпечаток монеты в гипсе: гипс — сознание Пастернака, монета — окружающий его мир. Монета твердая, тяжелая, весомая. Отпечаток совсем невесомый, ибо дело не в гипсе, а в том, что отпечталось и куда-то ушло. Есть ли монета, нет ли, — ее отпечаток живет в душе автора и поражает своею точностью и невесомостью. Однако вместе с тем сам Пастернак считал, что проза требовательнее стихов и что стихи — набросок к прозе. Пожалуй, самая характерная проза Пастернака — «Детство Люверс». Ибо это детство, возраст, когда душа еще не сложилась, мягкая и с необыкновенной точностью принимающая в себя окружающий мир, со всеми его мельчайшими зазубринками, острыми краями, царапинами, даже попавшими между монетой и гипсом пылинками.

Впрочем, состояние детства для Пастернака — неменяющееся, постоянное. Пастернак — большой ребенок, по-детски впитывающий в себя все впечатления от окружающего его мира.

Его прозу надо читать медленно. Читать и перечитывать, так как не сразу воспринимаешь неожиданность его впечатлений. Читатель читает — точно в

первый раз видит мир. В первый раз видит его и Пастернак. Все впечатления его — первые, необыкновенно свежие. Не скажешь, что у него есть манера видеть мир. Если что и постоянно, то это непостоянство мира, непостоянство его отражения в душе.

У романтиков в конце XVIII — начале XIX в. ценился не садовый пейзаж сам по себе, а его отражение в зеркале вод, отражение, пропущенное через сияние вод, через состояние души человека. Это принцип поэзии. И если Б. Л. Пастернак изображает в своей прозе этот отраженный мир, то только потому, что он и в прозе оставался поэтом, как и в поэзии прозаиком.

В канун десятилетия Октября появились поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». Сам Б. Л. Пастернак был свидетелем студенческих волнений, когда жил на Мясницкой в доме Училища живописи, ваяния и зодчества. В обеих поэмах Б. Л. Пастернак стремился возможно точнее воспроизводить факты и писать о них в стиле газетной хроники, то есть предельно простой прозой:

Часть бегущих отстала.
Он стал поперек.
— Снова шашни?! —
Он скомандовал:
— Боцман, Брезент!
Караул, оцепить! —
Остальные,
Ждали в ужасе казни,
Имевшей вот-вот наступить.
«Девятьсот пятый год»

«Имевшей наступить» — это ли не квинтэссенция языка казенных реляций! Но язык казенных реляций именно здесь и уместен, ибо речь идет о страшной готовящейся казни, а что может быть страшнее, чем косноязычное равнодушие языка к смерти.

Поэзия, не поступайся ширью.
Храни живую точность: точность тайн.
Не занимайся точками в пункте
И зерен в мере хлеба не считай.
«Спекторский»

Он декларирует обобщенную форму и обобщенное содержание. Поэзию Б. Л. Пастернака постоянно упрекали за непонятность. И упреки эти шли от людей весьма и весьма сведущих в поэзии. Это говорили и А. В. Луначарский, и М. Горький. И нет необходимости отрицать справедливость этого упрека. Поэзия

Б. Л. Пастернака действительно соединяет в себе простоту и непонятность. Последняя — в большой мере следствие случайности поводов к написанию стихов и случайности ассоциаций, вызываемых этими случаями. Пастернак говорит иногда стихами по поводу очень личных впечатлений, о событиях его личной повседневности, с которыми не знаком читатель. Так, в стихотворении «Ложная тревога» из цикла «На ранних поездах» описывается вид из окна в передней на его даче в Переделкино — вид, открывающийся на поле и кладбище, причем кладбище не названо (сравни у Ахматовой — «дорога не скажу куда»), ибо он предчувствует в нем «своей поры последней отсроченный приход». Понять это можно только тогда, когда знаешь, где писались стихи, какой вид они действительно открывали читателю. Лучший комментарий к стихам Б. Л. Пастернака — это сами места, где он писал свои стихи.

Или другой пример: его замечательнейшее стихотворение, давшее название всему циклу, — «На ранних поездах». Первые строки начинаются с местоимения «я»:

«Я под Москвою эту зиму»

и

«Я выходил в такое время».

Стихи — близкие его сердцу, как рубашка, как тельник, а поэтому мало заметные и мало понятные в деталях. Но и в самом близком ему лично Б. Л. Пастернак ощущает свою причастность времени, событиям, народу:

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя,
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли, как господа.

Рассевшись кучей, как в повозке.
Во всем разнообразьи поз,
Читали дети и подростки,
Как заведенные, взасос.

Личное не мельчит общее. Случайные впечатления позволяют видеть крупное, большое, страну, любимый им народ.

Б. Л. Пастернак сам осознавал «непонятность» некоторых своих стихов и помогал читателю названиями своих стихотворений.

Историческим оптимизмом звучат строки:

Всю жизнь я быть хотел как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нытья
И хочет быть, как я.

Иначе говоря — говоря мироощущением поэта, — Б. Л. Пастернак ощущает себя, не становясь на поэтические котурны, частью века, во всей красе этого века.

Поэзия Б. Л. Пастернака учит слушать и слышать стих, учит полной самоотдаче не только поэта, но и его читателя. Стихи Пастернака завораживают и заколдовывают, мы не замечаем в них прозаизмов и приземленности. Метафора в его стихах поэтически непредсказуема, ибо не связана традиционностью и представлениями о «поэтичности» тех или иных понятий, тем и эмоций. Она как бы отделяется, создает свой мир, летит в свободном полете. В его поэзии играют молнии, молнии неожиданные, озаряющие, но и нестрашные, ибо они именно «играют» и дразнят воображение.

Метафора и то, к чему обращена метафора, в его поэзии меняются местами. Для Б. Л. Пастернака искусство реальнее самого бытия, а бытие само реально, поскольку оно вторгается в искусство. Вот почему поэзия Пастернака как бы освобождена от уз материальной личности самого поэта, не от быта, но от фактов его биографии, о которых он не заботится, как не заботится и о создании своего «образа поэта». Хорошо известны слова Б. Л. Пастернака: *«Быть знаменитым некрасиво»*. Это означало, что поэзия, творчество поэта были у него отделены от поэта-человека. Известными и «знаменитыми» должны быть только стихи. Так же точно и рукописи стихов отделены от самих стихов. Над рукописями не надо трястись, хранить их. Пастернак существует в поэзии, и только в поэзии: в поэзии стихотворной или в поэзии прозаической.

Если сравнивать поэта и поэзию с метафорой, с ее двумя членами — уподобляемым и самим уподоблением, — то поэзия Пастернака — это второй член метафоры: тот второй мир, который снова и снова возвращает его к настоящей действительности, по-новому понятой и возросшей для него в своем значении.

1985

2

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В мою задачу не входит рассмотрение философской стороны проблемы прогресса вообще и художественного прогресса в частности. В советской науке с марксистских позиций проблема прогресса в литературе в последнее время углубленно рассматривалась в книгах и статьях М. Б. Храпченко, А. С. Бушмина, Б. С. Мейлаха, В. Р. Щербины; в художественной области вообще наиболее рассудительный очерк дан в книге В. В. Ванслова «Прогресс в искусстве» (1973).

Наша задача конкретная — выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствуется и расширяет свои художественные возможности.

Художник творит в пределах тех возможностей, которые перед ним открывает эпоха и окружающее его искусство. Создаваемые художником ценности ни в коей мере не пропорциональны возможностям, имеющимся в его сфере искусства. Скорее напротив: чем больше возможностей у художника, тем труднее ему творить, ибо возрастание возможностей есть одновременное возрастание тех требований, которые вольно или невольно предъявляет зритель, читатель или слушатель к произведению искусства. Поэтому возрастает роль таланта и гения. Но прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы.

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О «НЕТОЧНОСТИ» ИСКУССТВА И СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЯХ

1

Принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю. Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и провоцирует некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от него связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего лица, творчески откликающегося этим действием на него. Произведение искусства рассчитано в акте своего творения не только на пассивное восприятие, но и на активное

соучастие. В этом коренное отличие искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или, как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизводства» в сознании рецептора. Причем воспроизводство это только условно повторяет акт творения художника *{{Писатель может вести своего читателя по «ложному следу», преувеличивая, например, импровизационность своего творческого акта и почти всегда изображая процесс своего творчества как единый акт написания окончательного текста в последовательном порядке от первой страницы до последней.}} и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет своеобразные допуски — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны*{{Эта неточность замысла входит в самую суть произведения искусства и поэтому непременно должна быть учитываема в реставрационной и текстологической работе, особенно при попытках определить «последнюю волю» автора.}}. Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные возможности своей реализации в акте сотворчества читателя, зрителя, слушателя.

2

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX вв. романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже кариатидами (в монастыре святого Бертрана «de Comminges» в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются.

Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колонну, создает в уме концепт колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей) или тем, что в постройке здания, в разных его частях участвовали различные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы. В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Нотр-Дам в Париже правый уже левого на 1,75 м. Только в XIX в. при достройке собора в Кельне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кельнскому собору неприятную сухость.

Правда, современные архитекторы могут создать здание идеальной правильности, которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, разгадывания зрителем сложных пропорциональных соотношений объемов или контрастов. Обнажение конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени технизированного сознания: зритель должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

Творческий акт искусственного в искусстве зрителя и неискусственного совершается на различных уровнях. Выделение идеи произведения искусственному зрителю дается более легко, чем неискусственному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной «отремонтированности».

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы допуски сотворчества, больший

диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например, что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

3

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, угадывающего в неточностях творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания, и угадывание приобретает сложную многоступенчатость. Внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев «идеей формы», угадывает в ней ее содержательность: соответствие «идеи формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии узнавания читателем, что и «идея формы».

Итак, проявление сотворчества в литературе неизмеримо разнообразнее, чем, например, в зодчестве. Главное проявление «неточности» в литературе, требующее своего восполнения в творческом акте читателя, — это заранее запланированное художником некоторое несоответствие формы и содержания, которое затем в сотворческом акте читателя оказывается восполненным.

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает

правильную, объективную картину и т. д. Возможно одновременное использование нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на сотворчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубость персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность. Борьба заданного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия.

Заданное всегда прорывается к читателю через некоторое нарочито неполное свое воплощение. Многообразие типов этой неполноты можно, например, показать на произведениях Достоевского.

Действительно, Достоевский постоянно стремится показать сущность через ее неполное воплощение в своем произведении, через кривое зеркало посторонних мнений, рассказов, слухов, сплетен. Герои и события изображаются Достоевским сразу с нескольких точек зрения. Как давно уже отмечено, в произведениях Достоевского господствует контрапункт, сосуществование разных повествовательных голосов. При этом иногда трудно отделить хроникера, повествователя от автора: слова их часто смешиваются. И это не следует расценивать как художественный недостаток. Смещение разных голосов только усложняет задачу читателя, но отнюдь ее не отменяет. Мы можем отметить также, что хроникер или рассказчик все уравнивает в своем повествовании — значительное и незначительное. Он не может дать правильной оценки происходящему, он не понимает происходящего, он ниже того, о чем повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений*{{Для Достоевского характерны такого рода заявления: «...как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа (генералу Иволгину.— Д. Л.) несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагали» (Собр. соч. Т. 6, М., 1957. С. 547).}}

Интересен прием использования различных банальностей и штампов, от которых должен освободить идею произведения сам читатель. Так, например, в «Легенде о Великом инквизиторе» есть литературные банальности и штампы, они нарочито введены Достоевским. Ведь рассказывает легенду Иван Карамазов, это его сочинение, а он «неопытный» писатель. «Неопытность» Ивана Карамазова должна быть ему прощена читателем ради глубины идеи. И в этом также заложен творческий акт для читателя.

Конечно, перечисленные «неточности» — очень небольшая их часть не только в литературе вообще, но и у Достоевского в частности. Каждый писатель имеет свои приемы «программирования» творческого акта у читателей.

Совсем особые типы «неточностей» в поэзии. В самой рациональной поэзии должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности. Это хорошо выражено П. Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»:

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Перевод Б. Пастернака (Курсив мой. — Д. Л.)

В искусстве важно не только само сотворчество, но и потенции сотворчества. Художественное впечатление, особенно в поэзии, не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателей.

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт. Оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюсис для понимания Шекспира. Необязательны переделки пьес Шекспира, но обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Много в этой литературе

удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

3

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает эстетическую апперцепцию произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы» *{{Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное. // V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967. Л., 1967. С. 13.}}. Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспособляться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам, возрастала предсказуемость явлений искусства. Вырастала уверенность в осуществлении

ожидаемого в рецепции воспринимающего. В XIX в. произошло отмирание если и не самих канонов, то, во всяком случае, самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином стилистическом ключе для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспособливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего, благодаря своей целостности и систематичности, рецепторную деятельность воспринимающего лица, в первую очередь, конечно, исследователя: *«...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания» — конечно, в очень общей форме — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов»* *{{Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 34-35.}}

1973

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

1

Не давая в данной заметке определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и

повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте.

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произведений могут быть прочтены не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут вращаться друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это вращение исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть прочитаны и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля *{{Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, присущ, как известно, и натурализм.}}.

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью инерции ритма. Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с большим трудом разрешается современниками

автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данной статье мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

2

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII до XIX в. включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186, восточный трансепт собора в Линкольне, 1190), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее английская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем тюдор и пережила своеобразный подъем в XIX в., недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляет собой соединение двух стилей в английском так называемом перпендикулярном стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV в. и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

Перпендикулярная готика — это английский стиль «*par excellence*», и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на европейском континенте. Если в Европе обращение к готике в XIX в. знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала либерализм и так называемые «английские свободы». Именно

поэтому здание английского парламента было выстроено в 30-е гг. XIX в. в стиле английской готики *{{Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: *Harvey John. The Perpendicular Style. London, 1978.*}}.

О конкретной связи английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» пишет Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (Arundel) *{{*Robinson J. M. Gothic Revival at Arundel. 1780—1870. // The Connoisseur. 1978, № 793, March. P. 162—171.*}}. Замок Арундел как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII в. во время гражданской войны в Англии. Наследственный владетель этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолкский, начал его реконструкцию в 1786 г. в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется норманнским, или саксонским). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Уайет (Wyatt). Появилась разновидность английской готики — the Arundelian style, в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолкский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе стиле Arundelian он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолкский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции Baron's Hall в 1804 г. первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем перпендикулярная готика, представляет собой замок Даутон, построенный в 1774—1778 гг. Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфиновые колонны были привезены из Италии). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри. Античные принципы красоты он возрождал в других своих постройках*{{См.: *Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. V. 1. From Mannerism to Romanticism, 1968. P. 110.* В связи с этим нужно отметить, что Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения Палладием. Главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам

нашел не в Италии, а в Сплите — дворец Диоклетиана (около 300 г. н. э.). Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого екатерининского классицизма в России.}}

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых».

Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 1770-х гг.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем Рожером II в 1131 г. — западный снаружи и византийский внутри, со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий, очевидно обусловленное не замыслом творца, а случайным сочетанием вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский Adam's Style. Многочисленны и постоянные обращения

британских зодчих и мебельщиков к своим собственным старым стилям: Regency Revival *{{Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля регентства были в Англии поэт Данте Гариел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю регентства в своей живописи и в поэзии одновременно (Wainwright Clive. The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival. // The Connoisseur. 1978, June. P. 94—105.)}}, Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX в. по всей Европе. Здесь и обращения к готике, к романскому стилю, к ренессансу и более узкие обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во втором рокайле тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адама в интерьерах *{{См. об этом: *Himmelheler Georg. Biedermeier* // The Connoisseur. 1979, May. P. 2—11.}}.

3

Упомянув о стиле бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему врагами*{{Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. Готлиба Бидермайера (Gottlieb Biedermeier)}}. Потребовалось почти столетия, чтобы стиль бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых эклектических стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля модерн (иначе называемого *art nouveau*, Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, в частности, уже упомянутого второго рокайля.

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками стиля эпохи, стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет его не замечать отсутствия в ту

или иную эпоху единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само отсутствие единства стиля является в какой-то мере характерным для своего времени.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении «Балет» (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца «Мужичок» балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в., эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы, частный вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX — начала XX в., когда возрождались элементы романтизма. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонию (ряд произведений Чайковского и Глазунова *{{А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М., 1963. С. 319).}}), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. Глазунова «Раймонда», носившего первоначально название «Белая Дама», по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что драму «Роза и Крест» Блок замыслил первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые режиссерские опыты В. Э. Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Так эстетика балетного спектакля, казалось бы выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX в., вызывавшая резкую неприязнь к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и др.), одержала в другой период своеобразную победу хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX в. И все-таки снова возникает вопрос: на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX в. эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины — второй половины XIX в. не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика: на балет, на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в перпендикулярной готике) эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части механическое присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX в. в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль модерн начала XX в., а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. Петипа — его же симфонизация балета конца XIX в., приведшая, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от тирании одного стиля, сделал возможным возникновение в начале XX в. новых течений в области театра, живописи, музыки, поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX в. не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходящих за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм тем не менее в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего искусства, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили.

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII в., Adam's style и др.) ; продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам (перпендикулярная готика в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих различным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эkleктизм). Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта» стилей в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII в. барокко приняло на себя многие функции ренессанса *{{См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973. С. 165—214.}}.

Можно думать, что в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной заметки — только поставить вопрос.

1978

ОБ ОБЩЕСТВЕННОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Мы часто встречаемся с противопоставлением естественных наук, которые считаются точными, — «неточному» литературоведению. На этом противопоставлении основывается порой встречающееся отношение к литературоведению как к науке «второго сорта». Однако естественные и общественные науки вряд ли сильно различаются между собой. В принципиальном отношении — ничем. Если говорить о том, что гуманитарные науки отличаются историчностью подхода, то и в естественных науках есть исторические науки: история флоры, история фауны, история строения земной коры и пр., и пр. Комплексность материала изучения отличает географию, океановедение. Гуманитарные науки имеют дело по преимуществу со

статистическими закономерностями внешне случайных явлений, имеющими, однако, объективный характер, но с этим же имеют дело и многие другие науки. Так же относительны и все другие различия.

При отсутствии принципиальных различий имеются практические различия. Так называемые точные науки (а среди них много совсем не «точных») гораздо более формализованы (я употребляю это слово в том смысле, в каком его употребляют представители точных наук), в них не смешивают исследования с популяризацией, сообщения уже добытых ранее сведений с установлением новых фактов и т. п.

Говоря о том, что у гуманитарных наук нет принципиальных различий с точными науками, я не имею в виду необходимости математизации нашей науки. Вопрос о степени возможности внедрения в гуманитарные науки математики — это особый вопрос. Я имею в виду только следующее: нет ни одной глубокой методологической особенности в гуманитарных науках, которой в той или иной степени не было бы и в некоторых науках негуманитарных.

И, наконец, замечание о самом термине «точные» науки. Этот термин далеко не точен. По существу, выводы всех наук в большей или меньшей мере гипотетичны. Многие науки кажутся точными только со стороны. Это касается и математики, которая на своих высших уровнях тоже не так уж точна.

Но есть одна сторона в литературоведении, которая действительно отличает его от многих других наук. Эта сторона — этическая. И дело не в том, что литературоведение изучает этическую проблематику литературы (хотя это делается недостаточно). Литературоведение, если оно охватывает широкий материал, имеет очень большое воспитательное значение, повышая социальные качества человека.

Я сам специалист по древней русской литературе. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, малопонятной для неподготовленного читателя. А развивать эстетическую восприимчивость читателей крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности человека. Социальность эта противостоит чувству национальной исключительности и шовинизма, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох.

Умение понимать древнюю русскую литературу открывает перед нами завесу над другими не менее сложными эстетическими системами литератур — скажем, европейского средневековья, средневековья Азии и пр.

То же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему способен понимать искусство древнерусской иконописи, не может не понимать живопись Византии и Египта, персидскую или ирландскую средневековую миниатюру.

Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства, идеи своих коллег и оппонентов, если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни — это и будет интеллигентность.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать «умственную восприимчивость». Вот почему сосредоточенность отдельных литературоведов на немногих объектах и вопросах изучения, на одной только эпохе или на немногих проблемах, как это часто бывает, противоречит основному общественному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и большие «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками. Литературоведение воспитывает человеческую социальность — в самом благородном и глубоком смысле этого слова.

С ростом реализма в литературе развивается и литературоведение. Они ровесники, и это не случайно. Задача литературы открывать человека в человеке совпадает с задачей литературоведения открывать литературу в литературе. Это легко можно было бы показать на изучении древнерусских литературных памятников. Сперва о них писали как о письменности и не видели в этой письменности развития. Сейчас перед нами семь веков литературного развития. Каждая эпоха имеет свое индивидуальное лицо, и в каждом мы открываем неповторимые ценности.

Литературоведение имеет множество отраслей, и в каждой отрасли есть свои проблемы. Однако если подходить к литературоведению со стороны современного исторического этапа развития человечества, то следует обратить внимание вот на что. Сейчас в орбиту культурного мира включаются все новые и новые народы. Демографический взрыв, который сейчас переживает человечество, крушение колониализма и появление множества независимых стран — одной из своих сторон имеют соединение культур человечества всего земного шара в единое органическое целое. Поэтому перед всеми гуманитарными науками стоит сложнейшая задача понять, изучить культуры всех народов мира: народов Африки, Азии, Южной Америки и др. В сферу внимания литературоведов поэтому включаются литературы народов, стоящих на самых различных ступенях общественного развития. Вот почему сейчас приобретают большое значение работы, устанавливающие типичные черты литературы и фольклора, свойственные тем или иным этапам развития общества. Нельзя ограничиваться изучением современных литератур высокоразвитых народов, находящихся на стадии капитализма или социализма. Необходимость в работах, посвященных

исследованию закономерностей развития литератур на стадиях феодализма или родового общества, сейчас очень велика. Исключительное значение имеет проблема ускоренного развития литературы. Важное значение имеет также методология типологического изучения литератур.

Главный изъян наших литературоведческих работ состоит в том, что мы недостаточно четко отделяем задачи исследовательские от популяризаторских. В результате — поверхностность, фактографичность, примитивная информативность. Между тем всякая наука двигается вперед специальными разработками. Что было бы с нашей физикой, химией, математикой, если бы от ученых в этих областях требовали по преимуществу создания «общих курсов» и обобщающих работ на широкие темы?

Помимо обобщающих трудов, литературоведы обязаны заниматься исследованиями тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать широкий фронт специальных исследований.

Если состояние литературоведения не изменится, у нас наступит кризис тем: по всем «ходким» авторам и вопросам у нас уже есть популярные работы. Популяризировать уже скоро станет нечего. Все из возможных «историй» будут написаны в ближайшие годы. Нам придется начать повторять круг наших популяризаторских и обобщающих трудов: снова писать историю русской литературы, историю французской литературы, историю английской литературы и пр., а так как специальных исследований проводилось мало, то новые обобщающие труды на старые темы будут слабо отличаться от прежних.

Среди специальных тем много актуальных!

Смещение задач исследования с задачами популяризации создает гибриды, главный недостаток которых — наукообразность. Наукообразность способна вытеснить науку или резко снизить академический уровень науки. Это явление в мировом масштабе очень опасно, так как открывает ворота разного рода шовинистическим или экстремистским тенденциям в литературоведение. Национальные границы в древних литературах, а также в литературах, созданных на общем для разных народов языке, нередко трудно установимы. Поэтому борьба за национальную принадлежность того или иного писателя, за то или иное произведение, даже просто за ценную старинную рукопись приобретает сейчас в разных концах мира все более и более острый характер. Унять экстремистские силы в борьбе за культурное наследие может только высокая наука: детальное филологическое изучение произведений литературы, текстов и их языка, доказательность и непредвзятость аргументов, методическая и методологическая точность.

И здесь мы возвращаемся к исходному моменту наших размышлений: к вопросу о точных и неточных науках. Если литературоведение и неточная наука, то она должна быть точной. Ее выводы должны обладать полной доказательной силой, а

ее понятия и термины отличаться строгостью и ясностью. Этого требует высокая общественная ответственность, которая лежит на литературоведении.

1976

ЕЩЕ О ТОЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В литературоведении существует своеобразный комплекс собственной неполноценности, вызываемый тем, что эно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком «научности». Отсюда различные попытки подчинить литературоведение точной методике исследования и неизбежно связанные с этим ограничения диапазона литературоведения, придающие ему более или менее камерный характер.

Как известно, для того, чтобы научная теория могла считаться точной, ее обобщения, выводы, данные должны опираться на какие-то однородные элементы, с которыми можно было бы производить различные операции (комбинаторные, математические в том числе). Для этого изучаемый материал должен быть формализован.

Поскольку для точности нужна формализация объема изучения и самого изучения, все попытки создать точную методику исследования в литературоведении так или иначе связаны со стремлением формализовать материал литературы. И в этом стремлении, хочу это подчеркнуть с самого начала, нет ничего одиозного. Формализуется любое знание, и любое знание само формализует материал. Формализация становится недопустимой только тогда, когда она насильно приписывает материалу ту степень точности, которой он не обладает и по существу своему не может обладать.

Поэтому основные возражения различного рода чрезмерным попыткам формализации материала литературы идут от указаний на то, что материал не поддается формализации вообще или, конкретно, предлагаемому типу формализации. К числу наиболее распространенных ошибок относится попытка распространить формализацию материала, годную лишь для какой-то его части, на весь материал. Вспомним утверждения формалистов 1920-х гг., что литература — только форма, в ней нет ничего, кроме формы, и она должна изучаться только как форма.

Современный структурализм (я имею в виду все его многочисленные ответвления, с которыми мы теперь все больше должны считаться), неоднократно подчеркивавший свое родство с формализмом 20-х гг., по своему существу гораздо шире формализма, так как дает возможность изучать не только форму литературы, но и ее содержание — разумеется, формализуя это содержание, подчиняя изучаемое содержание терминологическому уточнению и конструктивизации. Это позволяет оперировать содержанием по правилам формальной логики с выделением в постоянно движущихся, меняющихся

объектах изучения их «жестокое существа». Вот почему современный структурализм не может быть в общеметодологическом плане сведен к формализму. Структурализм гораздо шире захватывает содержание литературы, формализуя это содержание, но не сводя его к форме.

Однако вот что следует иметь в виду. В попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе. Точность нужна в той мере, в какой она допускается природой материала. Излишняя точность может оказаться помехой для развития науки и понимания существа дела.

Литературоведение должно стремиться к точности, если оно хочет оставаться наукой. Однако именно это требование точности ставит вопрос о степени допустимой в литературоведении точности и степени возможной точности в изучении тех или иных объектов. Это необходимо хотя бы для того, чтобы не пытаться измерить миллиметрами и граммами уровень, размеры и объем воды в океане.

Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима? Эти вопросы очень важны, и их необходимо решить, чтобы не создавать насильственных конструктивизации и структурализаций там, где это невозможно по характеру самого материала.

Ограничусь общей постановкой вопроса о степени точности литературного материала. Прежде всего необходимо указать, что обычное противопоставление образности литературного творчества безобразности науки неверно. Не в образности художественных произведений следует искать их неточность. Дело в том, что любая точная наука пользуется образами, исходит из образов и в последнее время все более прибегает к образам как к существу научного познания мира. То, что в науке называется моделью, это и есть образ. Создавая то или иное объяснение явления, ученый строит модель — образ. Модель атома, модель молекулы, модель позитрона и т. п.— все это образы, в которых ученый воплощает свои догадки, гипотезы, а затем и точные выводы. Значению образов в современной физике посвящены многочисленные теоретические исследования.

Ключ к неточности художественного материала лежит в другой области. Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или слушателя. Потенциальное сотворчество заложено в любом художественном произведении. Поэтому отступления от метра необходимы для творческого воссоздания читателем и слушателем ритма. Отступления от стиля необходимы для творческого восприятия стиля. Неточность образа необходима для восполнения этого образа творческим восприятием читателя или зрителя. Все эти и другие «неточности» в художественных произведениях требуют своего изучения. Требуют своего изучения необходимые и

допустимые размеры этих неточностей в различные эпохи и у различных художников. От результатов этого изучения будет зависеть и допустимая степень формализации искусства. Особенно сложно обстоит дело с содержанием произведения, которое в той или иной степени допускает формализацию и одновременно не допускает ее.

Структурализм в литературоведении может быть плодотворен только при ясном основании возможных сфер своего применения и возможных степеней формализации того или иного материала.

Пока что структурализм прощупывает свои возможности. Он находится в стадии терминологических поисков и в стадии экспериментального построения различных моделей, в том числе и собственной модели — структурализма как науки. Нет сомнений, что, как и в каждой экспериментальной работе, большинство экспериментов окажется неудачным. Однако всякая неудача эксперимента есть в каком-то отношении и его удача. Неудача заставляет отбросить предварительное решение, предварительную модель и отчасти подсказывает пути для новых поисков. И эти поиски не должны преувеличивать возможностей материала, они должны строиться на изучении данных возможностей.

Следует обратить внимание на самую структуру литературоведения как науки. По существу, литературоведение — это целый куст различных наук. Это не одна наука, а различные науки, объединяемые единым материалом, единым объектом изучения — литературой. В этом отношении литературоведение приближается по своему типу к таким наукам, как география, океановедение, природоведение и пр.

В литературе могут изучаться разные ее стороны, и в целом к литературе возможны различные подходы. Можно изучать биографии писателей. Это важный раздел литературоведения, ибо в биографии писателя скрываются многие объяснения его произведений. Можно заниматься историей текста произведений. Это огромная область, включающая различные подходы. Эти различные подходы зависят от того, какое произведение изучается: произведение ли личностного творчества или безличностного, а в последнем случае — имеется в виду письменное произведение (например, средневековое, текст которого существовал и изменялся многие столетия) или устное (тексты былин, лирических песен и пр.). Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археографией, историографией изучения литературы, литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая наука). Особая область науки — сравнительное литературоведение. Другая особая область — стиховедение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы, специальных литературоведческих дисциплин. И вот на что следует

обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста.

Наиболее точные литературоведческие дисциплины — они же и наиболее специальные.

Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что, чем дальше от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

Если убрать все «нежесткие» дисциплины, то «жесткие» потеряют смысл своего существования; если же, напротив, убрать «жесткие», точные специальные дисциплины (такие, как изучение истории текста произведений, изучение жизни писателей, стиховедение и пр.), то центральное рассмотрение литературы не только потеряет точность — оно вообще исчезнет в хаосе произвола различных неподкрепленных специальным рассмотрением вопроса предположений и догадок.

Развитие литературоведческих дисциплин должно быть гармоничным, а поскольку специальные литературоведческие дисциплины требуют от специалиста большей подготовки, на них должно быть обращено особое внимание при организации учебных процессов и ученых исследований. Специальные литературоведческие дисциплины гарантируют ту необходимую степень точности, без которой нет конкретного литературоведения, последнее же, в свою очередь, поддерживает и питает точность.

1979

ИСТОРИЯ - МАТЬ ИСТИНЫ

Статьи и письма в редакцию «Литературной газеты» с откликами на статью С.Д. Селивановой «Яркий бисер на тонкой нити» *{{Лит. газета, 1977, 5 янв.}} и ответы на анкету журнала «Вопросы литературы» «Нужны ли в литературоведении гипотезы?» *{{Вопросы литературы, 1977, № 2.}} проникнуты одной мыслью: литературоведение должно быть радостной наукой, должно доставлять глубокое интеллектуальное удовлетворение. Наука — творчество, а творчество дарит счастье и самим творцам, и тем, кто этому творчеству внимает. В науке, как в искусстве, нет места серости, сухому повторению избитых истин, унылому догматизму или слепому доверию авторитетам. И само по себе такое единодушие в заботе с нашим литературоведением — факт чрезвычайно отрадный.

Но дальше начинаются расхождения. Что называть «интересной гипотезой», что считать гипотезой вообще, каковы пределы допустимости в науке различных предположений и даже «сумасшедших идей»?

Один из участников дискуссии в «Литературной газете» развязно заявляет: «от Пушкина не убудет», имея в виду выдвигаемые по поводу его произведений гипотезы. Нет, «убудет», несомненно «убудет», ибо запутает читателя, лишит его уверенности в своем собственном понимании Пушкина. Все зыбко, все можно толковать и перетолковывать. Читатель быстро становится скептиком. Устав от «гипотез и разысканий», он выкинет их в конце концов за борт своего сознания и скажет: «Буду читать Пушкина без помощи литературоведов: надоели».

Может быть такое? Не только может — непременно будет. Ведь сочинительство под видом гипотез различных парадоксальных предположений лишает читателя стабильного текста, простого его понимания, грозит утратой доверия к литературоведению вообще. С. Машинский в статье «„Тройка" — не только за остроумие» *{{Лит. газета, 1977, 30 марта.}} правильно называет такое сочинительство «бедствием».

Многое из того, что говорилось в этой дискуссии по поводу допустимости и даже желательности любых гипотез, вызывает серьезную тревогу: не поведет ли это, вообще, к заболеванию самих принципов науки, научной методики да и самих целей науки — науки, которая служит не интересности как таковой, а познанию истины в первую очередь. Забава ради забавы часто кончается простой усталостью.

Резерфорд как-то сказал: «...только любитель может позволить себе высказывать забавы ради много догадок сразу без достаточных на то оснований».

ЛИТЕРАТУРА КАК ОБЩЕСТВЕННОЕ ПОВЕДЕНИЕ

О КНИГЕ Л. М. ЛОТМАН «РЕАЛИЗМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА» *

*{{Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.}}

Литература 1860-х годов — блестящего периода развития русского реалистического искусства — издавна привлекает пристальное внимание исследователей. Ей посвящено немало работ. Велики достижения нашей науки в этой области: опубликовано большое количество документов и материалов, подготовлен целый ряд научных собраний сочинений, изданы фундаментальные исследования творчества отдельных писателей и обширная литература о некоторых явлениях прозы 60-х гг., в особенности о беллетристике и критике революционной демократии. Тем не менее книга Лидии Лотман не только вносит много нового в понимание этой исключительно важной и, казалось бы, хорошо

исследованной эпохи русского реализма, но интересна новым методологическим подходом к изучению литературного процесса.

Л. Лотман сосредоточивает свое внимание преимущественно на проблемах, связанных с развитием тех жанров литературы, в которых особенности реализма проявлялись наиболее отчетливо. В поле зрения Л. Лотман попадает широкий круг писателей, начиная от таких корифеев реализма середины века, как Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, и кончая литераторами второго и третьего ряда — Решетниковым, Н. Успенским, Левитовым, А. Потехиным, Мельниковым-Печерским и др.

Замысел книги состоит в том, чтобы рассмотреть русскую литературу 60-х гг. как некий большой спор писателей между собой — спор, или разговор, или соревнование, в котором раскрывается своеобразие позиции каждого писателя, их реакция на достижения и недостатки друг друга. Конечно, они развиваются под воздействием действительности, но в условиях постоянного интеллектуального общения друг с другом — общения непосредственного и через корреспонденцию, журнальные статьи и, самое главное, с помощью своих художественных произведений. Каждое новое произведение — это шахматный ход, меняющий соотношение сил на всей «доске» литературы.

Как бы ни стремились авторы монографических работ об отдельных писателях окружить их контекстом эпохи, все же творчество писателей в этих работах в целом чаще всего выступает как монолог. Такой традиционный подход имеет свои выгоды, достаточно хорошо раскрывшиеся в многочисленных монографиях, но при этом что-то очень важное и в историко-литературном развитии все же неизбежно ускользает.

Своеобразие подхода Л. Лотман состоит в том, что явления литературы 60-х гг. рассматриваются ею не по отдельности, а в их соотнесенности, взаимодействии, борьбе и единстве. Различные направления литературы и общественной мысли рисуются в исследовании не отгороженными друг от друга, а в живом процессе творческих противостояний. Так, плодотворность деятельности революционных демократов более явственно обнаруживается, когда они выступают не как антиподы великих реалистов второй половины XIX в., а как деятели, связанные со всеми значительными проявлениями исторической жизни своей эпохи, воздействующие на умы лучших людей своего времени и, в свою очередь, испытывающие их влияние.

Если возможно кратко сформулировать новое в подходе Л. Лотман к литературным произведениям, то это новое, по-моему, заключается в том, что каждое произведение рассматривается как общественный поступок, вернее — «литературный поступок», а творчество писателя выступает в этой работе как общественное поведение — «литературное поведение».

Вся работа отмечена единством исторического взгляда. Это книга, имеющая единую концепцию, свой научный сюжет, внутреннюю логику построения, и было бы неправомерно, отвлекаясь от хода мысли автора, требовать охвата всех без исключения проблем, которые могут быть поставлены с помощью такого подхода, и анализа всех произведений богатейшей прозы эпохи. Но также невозможно было бы при такого рода подходе ограничиваться немногими темами.

Учитывая литературу вопроса, внимательно относясь к трудам предшественников, в необходимых случаях отсылая к ним читателя, Л. Лотман создает оригинальную концепцию развития реалистической прозы в 60-е гг. и ее главных структурных особенностей. Для книги характерно органическое соединение конкретно-исторического и теоретико-литературного подхода. Конкретность отличает все части работы: и анализ отдельных произведений, и истолкование литературных фактов, и обобщения, к которым автор приходит в результате анализа материала. Все явления литературной жизни и развития художественной прозы, о которых идет речь в работе, предстают в своей сложности и многозначности. Так, противопоставляя друг другу этапы развития реалистической прозы и выявляя самобытность литературы 60-х по отношению к «натуральной школе» 40-х гг., Л. Лотман подчеркивает вместе с тем преемственность — нити, ведущие от одного периода к другому. Говоря о творческом взаимодействии писателей, Л. Лотман одинаково подробно рассматривает как то, что их сближает, так и то, что их разделяет (например, Толстого и Тургенева, Достоевского и Помяловского). Отмечая влияние одного писателя на другого, Л. Лотман тщательно определяет условия, в которых происходили творческие контакты, личные взаимоотношения, соотношение литературно-эстетических принципов, идейные и философские позиции, и нередко обнаруживает, что воздействие было взаимным. При этом цель автора не доказательство каких-либо положений и предположений, а разностороннее обследование всех сложных проявлений литературного процесса, его разнонаправленных сил и тенденций.

Утверждая, что образ Лаврецкого в «Дворянском гнезде» предвосхитил многими своими чертами толстовских героев — Пьера Безухова и Левина, — Л. Лотман устанавливает, что это сходство во многом определяется общими изменениями этического идеала эпохи и эпохального типа героя-мыслителя. В этой связи автор «подключает» к сравнению героев Толстого и Тургенева и героя, взятого как бы из очень далекой сферы художественной прозы эпохи, — Рахметова из «Что делать?» Чернышевского. В нем также выявляются черты, роднящие его с литературными современниками — героями-мыслителями, созданными в произведениях других реалистов

Рассмотрением проблемы творческого взаимодействия писателей на уровне литературных типов не исчерпывается подход к ней автора. Не менее тщательно

разрабатывается проблема взаимодействия и в плане исследования непосредственного взаимоотношения литераторов. Тщательное обследование отношений Толстого и Тургенева во второй половине 50-х гг. приводит Л. Лотман к выводу, что тип Лаврецкого возник у Тургенева в результате художественного осмысления им личности, духовных исканий и творческих замыслов Толстого, которого Тургенев оценил раньше и более глубоко, чем другие литераторы. В этом частном эпизоде сказывается особенность методики Л. Лотман. Закономерности литературного процесса выявляются путем разностороннего анализа конкретных исторических и историко-литературных фактов, и обобщения не упрощают реальных явлений, а охватывают их во всей их противоречивой сложности. При подобном подходе появляются новые оттенки в понимании реалистических романов и их героев. Высказывания писателей друг о друге и творчестве каждого из них, их встречи, разговоры, переписка приобретают особое значение. Широкое развитие в 1860-е гг. журналистики и осведомленность писателей о всех литературных новинках — отечественных и зарубежных — выступает как важнейший фактор литературного процесса. Литература предстает как единое органическое целое, включающее в себя антагонистические течения, направления, взгляды, художественные решения.

Л. Лотман видит историческую зависимость не только между однородными явлениями, но и между противостоящими друг другу в общественной борьбе или такими, связи которых носят осложненный, опосредствованный характер. Художественные достижения предстают в книге как следствие присущего эпохе активного идейного и творческого обмена и творческой борьбы.

Наконец, при такого рода подходе особенно ярко выступает фигура Тургенева — писателя исключительно чуткого ко всему тому, что делалось вокруг него в русской и западноевропейской жизни. Тургенев необыкновенно быстро и глубоко аккумулировал все, что происходило в окружающей его литературной среде, и передавал это другим писателям, причем не только русским.

Важно и интересно, что, рассматривая взаимоотношения писателей как своеобразные диалоги, Л. Лотман считается не столько с рангом писателей, сколько с тем, что было в реальной действительности, не придумывает эти диалоги, а обнаруживает их в реальном литературном процессе. Л. Лотман показывает, например, весьма важное столкновение двух писательских личностей разного масштаба — Достоевского и Помяловского. В этом столкновении проявляются особенности творчества Помяловского и его значение в истории русской литературы.

Помяловский сам осознавал, что его защита юношества от изуверского физического и духовного порабощения в бурсе имеет внутреннюю связь с гражданским гуманизмом «Записок из Мертвого дома». «Очерки бурсы» он стал печатать в журнале Достоевских «Время». В свою очередь, на Достоевского

произвел большое впечатление Помяловский как яркий, одаренный представитель разночинной среды — типичный нигилист, человек сильного и самобытного склада. Достоевский, для которого ситуация сократического диалога, спора всегда была источником высшего драматизма, выражением идейных борений, составляющих внутреннее существо жизни современного общества, не мог не заметить в популярном романе Помяловского «Молотов» сцену диалого-спора в ресторане двух друзей о смысле бытия человека и человечества, pro et contra перспектив и судеб европейской цивилизации. Интерес Достоевского к Помяловскому приобрел более явственную форму тогда, когда по смерти писателя-демократа в «Современнике» появились его биография и публикация его незавершенных произведений. Л. Лотман усматривает отражение личности Помяловского в некоторых героях «Преступления и наказания» и реминисценции из его произведений в романах Достоевского 1860-х—1870-х гг. После этого в книге ставится вопрос об идейных и философских взглядах писателей, о том, что Помяловский, воспитанный на догматической религиозно-философской культуре, стремился приобщиться к рационализму и просветительскому мировоззрению, а Достоевский совершал обратное движение — от просветительского мировоззрения к исканиям, окрашенным воздействием религиозно-философской мысли.

Было бы неправильно думать, что развитие литературы рассматривается в книге в какой бы то ни было степени как имманентный процесс. Л. Лотман стремится показать, как действительность эпохи 60-х гг., отраженная в произведениях русских писателей, в их идеалах, в проблематике литературы и структуре ее типов, стала основой великих художественных открытий, предопределила собою новый этап развития реализма.

Книга пронизана мыслью о связи литературного развития с историческими обстоятельствами и ощущением взаимной зависимости самых разных сторон общественной и духовной жизни эпохи. Поэтому книга строится не как исследование какой-либо одной особенности литературы 60-х гг. или каких-либо ее черт, она содержит анализ широкого круга художественных явлений.

У книги Л. Лотман «полифонический» характер. На протяжении всей работы на разных уровнях устанавливаются определяющие закономерности историко-литературного развития изучаемой эпохи, и каждая из них отражается в других сферах, выступая в кругу своих причин, последствий и отголосков. Л. Лотман показывает, что великие художественные открытия рождаются не изолированно, не в замкнутой творческой лаборатории отдельного, пусть и гениального, писателя, а в результате взаимодействия своеобразных, иногда даже взаимно несовместимых внутренних миров, взрыва творческой энергии, порожденной этим взаимодействием.

Во всесторонней и многотемной характеристике литературы 60-х гг. Л. Лотман сравнительно мало уделяет внимания стилям литературы. Между тем было бы очень важно с помощью той же методики комплексного изучения рассмотреть и специально стилистические проблемы: борьбу различных стилей и расширение стилистического разнообразия, в частности, за счет фольклора и древней русской литературы.

Так, например, Л. Лотман рассматривает образ Мармеладова и его речь в связи со «Сказанием о бражнике». Более детальный анализ стиля этой речи, где живейшую роль играют церковнославянизмы и отдельные пассажи, напоминающие духовный стих («И возглаголят премудрые, возглаголят разумные»), мог бы серьезно подкрепить концепцию Л. Лотман о зависимости образа Мармеладова от «Сказания о бражнике». То же самое надо сказать и о князе Мышкине. Л. Лотман говорит о зависимости образа «идиота» от образа Христа. Действительно, в стиле речей Мышкина многое идет от евангельских речей Христа («Я в мир пришел...» и т. д.). Черты сходства отмечает Л. Лотман в стиле обращения Федора Павловича Карамазова к Зосиме с обращением беса Зерефера к старцу-отшельнику, но было бы важно углубить эти наблюдения и в других случаях: многое в речах старца Зосимы как бы откликается на стиль, которым написано «Сказание о странствии инока Парфения», которым увлекался Достоевский.

Особое место в последней главе книги занимает раздел о соотношении идейнообразной концепции романа «Идиот» и сатирических концепций «Бесов» с народной легендой и произведениями древнерусской литературы.

Отношение Достоевского к фольклору и древнерусской литературе в целом имеет очень важное значение. Л. Лотман извлекала не все возможности из поставленной ею же самой проблемы. Сопоставляя образ Мышкина и некоторые весьма важные ситуации романа «Идиот» с легендами о братании купеческого или царского сына с Христом, Л. Лотман приводит цитату из предисловия Афанасьева к сборнику легенд, в котором Афанасьев свидетельствует о широком бытовании в народе легенды о хождении Христа по Руси. Обращая внимание на сходство основного сюжета этой легенды с исходной ситуацией романа «Идиот», Л. Лотман не углубляется в проблему значения этой легенды в системе народных утопических представлений, а между тем это было бы нетрудно сделать сейчас, опираясь на фундаментальный труд К. Чистова «Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв.» (М., 1967). Сделав это, Л. Лотман еще органичнее и убедительнее связала бы данный раздел с остальным содержанием книги.

В последнее время исследователи уделяют все большее внимание связям Достоевского и Толстого с древней русской литературой*{{См.: Лихачев Д. С. «Летописное время» у Достоевского. // Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967 [бф]. С. 319—334 (см. наст. изд., т. 1, с. 595—610); Лихачев Д. С. Лев Толстой и

традиции русской литературы {бф} (см. наст, том, с. 298—321); *Ветловская В. Е.* Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея Человека божия и духовный стих о нем). // *Достоевский и русские писатели.* Сборник. М., 1971. С. 325—354; *Ветловская В. Е.* Достоевский и поэтический мир Древней Руси. (Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых»). // *ТОДРА.* Т. XXVIII, 1974. С. 296-307.}}. Нельзя не признать это симптоматичным. Представления о пропасти, отделяющей древнюю русскую литературу от новой, постепенно отходят в прошлое.

Книга *Л. Лотман* является первым исследованием, ставящим вопрос о русской художественной прозе комплексно. Литература рассматривается в ней как общение писателей с современной им литературой — общение, не исчерпывающее себя и не застывающее в постоянно меняющейся и усложняющейся действительности. Этот аспект позволил *Л. Лотман* установить целый ряд новых фактов и дать новое объяснение и освещение ранее известным. Русская литература и в работе *Л. Лотман* все более и более предстает в своем единстве: единстве историческом и единстве борьбы и союза внутри каждой эпохи.

1974

О САДАХ

САД И КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ

В настоящее время садово-парковое искусство изучается по преимуществу историками архитектуры. Между тем сад — эхо прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств, синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы (особенно поэзии), с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой. Эстетическое восприятие сада все время корректируется тем, что в ту или иную эпоху считается красивым, экзотичным. Для восприятия сада необходимо полное погружение в культуру времени сада. Многие растения и цветы, считавшиеся в свое время дорогими и экзотичными, давно перестали быть таковыми. Правильное восприятие сада как произведения искусства требует в современных условиях серьезных познаний в области истории искусств и истории быта.

Сотни садовников, тысячи привозимых певчих птиц для вольеров, звери изо всех частей света, плодовые и ягодные посадки, дорогие цветы, дорожки, посыпанные цветными песками, пруды с декоративными кораблями, садовая музыка, сочиняемая величайшими композиторами специально для садового исполнения, ароматные травы и цветы в сочетании со специальными для садовых празднеств костюмами, оранжереи для наиболее дорогих растений, фейерверки и маскарады, шумящие каскады и фонтаны, искусственно устраиваемое эхо, садовые библиотеки в эрмитажах и гротах, книги, как бы забытые в местах уединения, нечаянные встречи со спрятанными в гротах или боскетах от постороннего взгляда произведениями искусства, продуманная идейная система статуй и фонтанов, неожиданно или ожидаемо открывающиеся виды на окрестности, помещения дворцов и домов, гармонирующие с окружающими видами и т. д., и т. д., — вот что такое сады прошлого, которые надо рассматривать как произведения не только искусства собственного садового, но культуры в целом. История стилей садово-паркового искусства теснейшим образом связана с другими искусствами — прежде всего со стилями в поэзии и пейзажной живописи. Иногда «садовые идеи» появляются и за пределами садоводства — и не только в поэзии и живописи, но также в философии, физике и даже в политике.

Поэтому чисто формальное деление стилей в садоводстве в отрыве от общего развития культуры на «регулярные» и «нерегулярные» (или «пейзажные») не выдерживает никакой критики.

В садовом искусстве мы должны в основном различать те же стили, что и в общем развитии искусств, — стили, связанные с господствующими идеями и вкусами эпохи. Сады чутко «реагируют» на все изменения эстетических настроений

О САДАХ

САД И КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ

В настоящее время садово-парковое искусство изучается по преимуществу историками архитектуры. Между тем сад — эхо прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств, синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы (особенно поэзии), с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой. Эстетическое восприятие сада все время корректируется тем, что в ту или иную эпоху считается красивым, экзотичным. Для восприятия сада необходимо полное погружение в культуру времени сада. Многие растения и цветы, считавшиеся в свое время дорогими и экзотичными, давно перестали быть таковыми. Правильное восприятие сада как произведения искусства требует в современных условиях серьезных познаний в области истории искусств и истории быта.

Сотни садовников, тысячи привозимых певчих птиц для вольеров, звери изо всех частей света, плодовые и ягодные посадки, дорогие цветы, дорожки, посыпанные цветными песками, пруды с декоративными кораблями, садовая музыка, сочиняемая величайшими композиторами специально для садового исполнения, ароматные травы и цветы в сочетании со специальными для садовых празднеств костюмами, оранжереи для наиболее дорогих растений, фейерверки и маскарады, шумящие каскады и фонтаны, искусственно устраиваемое эхо, садовые библиотеки в эрмитажах и гротах, книги, как бы забытые в местах уединения, нечаянные встречи со спрятанными в гротах или боскетах от постороннего взгляда произведениями искусства, продуманная идейная система статуй и фонтанов, неожиданно или ожидаемо открывающиеся виды на окрестности, помещения дворцов и домов, гармонирующие с окружающими видами и т. д., и т. д., — вот что такое сады прошлого, которые надо рассматривать как произведения не только искусства собственного садового, но культуры в целом. История стилей садово-паркового искусства теснейшим образом связана с другими искусствами — прежде всего со стилями в поэзии и пейзажной живописи. Иногда «садовые идеи» появляются и за пределами садоводства — и не только в поэзии и живописи, но также в философии, физике и даже в политике.

Поэтому чисто формальное деление стилей в садоводстве в отрыве от общего развития культуры на «регулярные» и «нерегулярные» (или «пейзажные») не выдерживает никакой критики.

В садовом искусстве мы должны в основном различать те же стили, что и в общем развитии искусств, — стили, связанные с господствующими идеями и вкусами

эпохи. Сады чутко «реагируют» на все изменения эстетических настроений общества и сами в известной степени организуют, особенно в XVI—XVII, XVIII и начале XIX в., то есть в периоды господства ренессанса, барокко (включая рококо) и романтизма (включая период, предшествующий романтизму и связанный с рококо и сентиментализмом).

Следует обратить также внимание на сравнительную малочисленность основных компонентов садово-паркового искусства. Аллеи, цветочные клумбы, лабиринты, эрмитажи присутствуют в каждом из садовых стилей. Разнообразие создается различиями в назначении, в планировке, в использовании.

Аллеи то открывают виды на дворец, то служат переходами из одной изолированной части сада в другую, то предназначаются для прогулок, а сами прогулки делятся на утренние, полуденные, вечерние, и каждый из маршрутов этих прогулок должен учитывать особенности освещения теней, утренних, дневных или вечерних ароматов, отражений в воде, разное направление солнечных лучей утром днем и вечером и т. д., и т. п. Садово-парковое искусство — это искусство прежде всего бесчисленных комбинаций и назначений более или менее постоянных элементов. Помимо общих элементов, есть и некоторые общие, присутствующие во всех стилях принципы. Один из принципов исходит из стремления преодолеть ограниченность материала. Устроитель каждого сада в любом из стилей озабочен прежде всего разнообразием — тем, что англичане зовут «variety of gardens». Теоретик искусства XVIII в. В. Хогарт в своем трактате «Анализ красоты» пишет: «Искусство хорошо компоновать — это не более чем искусство хорошо разнообразить».

Ограничимся в наших наблюдениях над «значимыми» моментами в садово-парковом искусстве только европейскими материалами и начнем со средневековья.

САДЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Первооснова и образец всех садов, согласно христианским представлениям, — рай, сад, насажденный богом, безгрешный, святой, обильный всем, что необходимо человеку, со всеми видами деревьев, растений, и населенный мирно живущими друг с другом зверями. Этот первоначальный рай окружен оградой, за которую бог изгнал Адама и Еву после их грехопадения. Поэтому главная «значимая» особенность райского сада — его огражденность; о саде чаще всего говорится «hortus conclusus» («сад огражденный»). Следующей неременной и характернейшей чертой рая было в представлениях всех времен наличие в нем всего того, что может доставлять радость не только глазу, но и слуху, обонянию, вкусу, осязанию — всем человеческим чувствам. Цветы наполняют рай красками и благоуханием. Фрукты служат не только украшением, равным цветам, но и

улаживают вкус. Птицы не только оглашают сад пением, но и украшают его своим красочным обликом и т. д.

Средневековье видело в искусстве второе «откровение», обнаруживающее в мире мудрость, гармонию, ритм. Эта концепция красоты мироустройства выражена в ряде письменных произведений средних веков — у Эригены, в «Шестодневах» Василия Великого и Иоанна Экзарха Болгарского и мн. др.

Все в мире имело в той или иной мере многозначный символический или аллегорический смысл, сад же — это микромир, подобно тому, как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называются «садами»: «Вертоградами», «Лимонисами», или «Лимонариями», «Садами заключенными» и пр. Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление. Книги носили названия также «Пчел» — название, опять-таки связанное с садом, ибо пчела собирает свой мед в саду.

Как правило, монастырские дворы, заключенные в прямоугольник монастырских строений, примыкали к южной стороне церкви.

Монастырский двор, обычно квадратный, делился узкими дорожками крестообразно (что имело символическое значение) на четыре квадратные части. В центре, на пересечении дорожек, сооружался колодец, фонтан, небольшой водоем для водных растений и поливки сада, умывания или питья воды. Фонтан тоже был символом — символом чистоты веры, неиссякаемой благодати и т. д. Часто устраивался и небольшой пруд, где разводилась рыба для постных дней. Этот небольшой сад во дворе монастыря имел обычно и небольшие деревья — фруктовые или декоративные и цветы. Однако хозяйственные фруктовые сады, аптекарские огороды и огороды для кухни устраивались обычно за пределами монастырских стен. Небольшой фруктовый сад внутри монастырского двора был символом рая. Он часто заключал в себе и монастырское кладбище. Аптекарский же огород располагался вблизи монастырской больницы или богадельни. В аптекарском огороде выращивались и растения, которые могли служить красителями для раскрашивания инициалов и миниатюр рукописей. И целебные свойства травы определялись главным образом символическим значением того или иного растения.

Свидетельством того, насколько большое внимание уделялось в средние века садам и цветам, служит рескрипт 1812 г., которым Карл Великий распорядился о тех цветах, которые необходимо сажать в его садах. Рескрипт содержал список около шестидесяти названий цветов и декоративных растений. Этот список переписывался и распространялся затем по монастырям всей Европы. Сады культивировались даже нищенствующими орденами. Францисканцы, например, до 1237 г. по своему уставу не имели права владеть землей, за исключением участка при монастыре, который нельзя было использовать иначе, как под сад.

Другие монашеские ордена специально занимались садоводством и огородничеством и славились этим. Каждая деталь в монастырских садах имела символическое значение, чтобы напоминать монахам об основах божественного домостроительства, христианских добродетелях.

Особый характер носили сады в замках. Они находились обычно под особым наблюдением хозяйки замка и служили маленьким оазисом спокойствия среди шумной и густой толпы обитателей замка, наполнявшей его дворы. Здесь же выращивались как лекарственные травы, так и ядовитые, травы для украшений и имевшие символическое значение. Особое внимание уделялось душистым травам. Их душистость отвечала представлениям о рае, улаждающем все чувства человека, но другой причиной их культивирования было то, что замки и города, вследствие низких санитарных условий, были полны дурных запахов. В средневековых монастырских садах сажались декоративные цветы и кусты, особенно вывезенные крестоносцами с Ближнего Востока розы. Иногда здесь росли деревья — липы, дубы. Вблизи оборонительных укреплений замка устраивались «луга цветов» — для турниров и светских забав. «Розовый сад» и «луг цветов» — один из мотивов средневековой живописи XV—XVI вв.; мадонна с младенцем чаще всего изображалась на фоне сада.

САДЫ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Между садами эпохи средневековья и нового времени в Западной Европе существовал некоторый промежуточный этап — это сады позднего средневековья. В позднее средневековье появились «сады любви»: сады, предназначенные для любовных уединений, свиданий любящих, а также просто для отдыха от шумной придворной жизни. Здесь музицировали, вели беседы, читали книги, танцевали, играли в различные игры, среди которых выделялись шахматы и «мельница».

Такие сады (обычно замковые) имели посередине небольшие бассейны для купаний. Хорошее изображение такого «сада любви» сохранилось в итальянской рукописи в Библиотеке Estense в Модене. Молодые люди купаются в Фонтане Юности, пьют вино и наслаждаются музыкой. Совместное купание в небольших бассейнах мужчин и женщин довольно часто изображается в средневековых миниатюрах: по-видимому, в этом не было ничего удивительного в условиях «коммунальной» жизни средневековых замков и городов, где уединение было желанным, но не всегда доступным.

Устраивались в садах и небольшие травяные площадки для танцев и игр. Сады в позднем средневековье разнообразились павильонами, холмами, с которых можно было смотреть на окружающую жизнь за пределами садовых стен — и на городскую, и на сельскую. В этот период распространяются и лабиринты, которые раньше были обычны только для внутренних помещений (как, например, в

Шартрском соборе). Дорожки садовых лабиринтов окружаются стенками или кустарниковыми насаждениями.

Судя по частым изображениям садовых работ, сады тщательно возделывались, грядки и клумбы заключались в каменные защитные стенки, сады окружались либо деревянными оградами, на которых иногда писались красками изображения геральдических знаков, либо каменными стенами с роскошными воротами.

Прекрасное описание позднесредневекового сада мы находим в Третьем дне «Декамерона» Боккаччо.

САДЫ РЕНЕССАНСА

Ренессанс по-своему снял противоречие между человеком и природой. В ренессансных садах воплотилась преобразованная природа с преобразованным и освобожденным человеком. Главным стал человек в подчиненной ему и его разуму природе. Человек не только идеализировал природу, но и считал себя способным улучшать ее, выявляя в ней ее идеальные свойства.

Петрарка считал сады прежде всего источниками радости. Он создавал собственные сады и писал, между прочим, своему другу из ссылки вблизи Авиньона в 1336 г.: «Я создал два сада, которые нравятся мне чрезвычайно. Я не думаю, чтобы им были равные в мире».

Можно утверждать, что гуманистическое движение эпохи Ренессанса началось в садах, которые организовывались на основании тех сведений, которые стали известны о садах Древнего Рима.

Три характерные черты свойственны садам ренессанса. Первая — это новое обращение к античности (к античности, как мы теперь хорошо знаем, в своеобразной форме обращались неоднократно и в эпоху средневековья). Вторая — это значительная секуляризация символично-аллегорической системы садово-паркового искусства. Третья — это расширение на новой основе архитектурной стороны садов. Все эти три черты отразились на всех последующих стилях европейского садово-паркового искусства.

Подбор античных скульптур в садах ренессанса по содержанию был более или менее случаен, но тем не менее античные скульптуры не были чисто формальным украшением: они создавали историческую перспективу, крайне важную для эпохи Ренессанса и последующего Барокко, когда чувство истории, чувство «содержательное» и многозначительное, было открыто и создавало для современности ту «историческую глубину», без которой не мыслилось даже простое прославление современников — властителей, поэтов и художников. «Мифологическая ученость» отныне на протяжении многих столетий становится существеннейшим признаком образованности владельцев садов и их «садового общества».

Вместе с тем ренессансные сады своеобразно развили средневековую «архитектурность» монастырских садов. Если монастырский сад продолжал традиции античных атриумов и помещался внутри монастырского здания, во внутреннем дворе, то в эпоху Ренессанса сад расширял дворец хозяина с внешней стороны, но продолжал сохранять ограду, в значительной мере переставшую играть символическую роль «ограды рая», но зато усилившую «психологическую» — чувство уединенности и замкнутости представленного садом микромира. Внутренние балюстрады итальянских садов закрывали окружающие виды и служили уюту больше, чем парадности, разделяя сад на отдельные помещения.

В прямоугольных зеленых кабинетах ренессансных садов можно было уединиться, читать, размышлять или беседовать с друзьями. Они были изолированы и посвящены каждой своей теме. В некоторых был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения

Подобно римским садам античности, сады ренессанса были прорезаны аллеями, пересекающимися под прямым углом (но без прежнего символического значения креста), украшены статуями и бассейнами, насыщены редкими цветами.

САДЫ БАРОККО

Основной принцип садоводов барокко был тот же, что и в поэзии барокко. Неаполитанский поэт Джамбаттиста Марино отчетливо выразил этот общий принцип барокко: *«Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить... пусть идет к скребнице»* (то есть станет конюхом.—Д. Л.) *{{См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1963. С. 120.}}.

Одно из отличий садов барокко от садов ренессанса заключалось в смелом использовании разных уровней, в устройстве каскадов, водопадов. Итальянцы *«играли с водой, как Султан со своими драгоценностями»*,— выразил свои впечатления один англичанин.

Характерные черты садового искусства барокко — обилие каменных произведений на террасах: опорных стен, фонтанов, павильонов, аллегорических фигур, нимф, сатиров, богов и богинь, балюстрад, лестниц, садовых театров и туфовых ниш, сложно извитых аллей, огромных урн и другой садовой орнаментики. Все это играло большую роль, чем грядки, партеры, цветы и отдельные деревья в предшествующих стилях *{{Cowell F. R. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. London, 1978. P. 148.}}.

Барочные сады распространились главным образом в средней Италии в конце XVI и в течение всего XVII в. Барочные сады должны были быть представительными,

свидетельствуя о богатстве, вкусе и эрудиции их владельцев, должны были удивлять, поражать, интересовать.

Вместе с тем сады в эпоху Барокко стремительно увеличивались в размерах. Они обсаживались плотными рядами больших деревьев, кустов, составлявшими большие массивы зеленых стен. Развивается пафос великолепия и изобилия в красках и запахах. Увеличились размеры фонтанов, возросли водяные струи; еще громче стал шум воды, появилась мода на ароматные цветы, кусты, деревья, особенно на апельсиновые и лимонные. Природа драматизируется все большим стремлением к синтезу искусств, к экспрессивному воздействию на все чувства человека.

Одно из главных отличий садового барокко от садового ренессанса заключалось также в появлении в садовом искусстве иронического элемента, создание собственной мифологии (собственных систем символов и аллегорий) чисто эстетического порядка. Если Медичи во Флоренции пытались «всерьез» восстановить сады Платоновой Академии и «насеяли» их «серьезными» скульптурами и скульптурными ансамблями, то в садах барокко гораздо отчетливее проступал элемент отдыха от серьезного содержания.

Статуи по-прежнему служили смысловой связью с природой, но по своему содержанию они должны были больше напоминать о простых утехх окружающей сельской местности. Гроты, например, символизировали собой как бы уход в горы, уединение. Барочная шутливость требовала, чтобы кусты и деревья стриглись не столько «архитектурно», сколько живописно и «чудаковато», принимали форму статуй, а самые статуи в садах сливались с растительностью, а не противостояли ей. Эту особенность барочной стрижки деревьев и кустов часто не замечали исследователи, преувеличивая ее архитектурность. Подстриженные в виде людей, зверей, ваз, кусты и деревья — характернейшие для барокко курьезы, такие же, как шутливые фонтаны («шутихи»), «тайные» скамьи, обманные перспективные картины, создававшие иллюзию продолжения аллеи или открывающихся видов на природу, села, строения и т. д.

Эммануэлье Тезауро — крупнейший теоретик барокко — отмечает, что истинное в искусстве не то, что истинно в природе; поэтические замыслы *«не истинны, но подражают истине»*, остроумие создает фантастические образы, *«из неведомого творит бытующее»* *{{История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 626.}}.

К садам эпохи Барокко применимо положение Ф. Бэкона, что *«природа вещей лучше обнаруживает себя в искусственной стесненности, чем в естественной свободе»*. Сады барокко способствовали исследованию и показу природы именно в «искусственной стесненности». Они были в известной мере экспериментом, служащим познанию мира, экспериментом, в котором создаются модели мира,

испытываются свойства растений, насаждается искусственная, но все же природная среда вокруг нас.

Характерной деталью садов барокко было устройство так называемых «театров». Садовый театр состоял из полукруглой декоративной стены, обычно с тувовыми нишами, в которых размещались статуи. Такие театры мы найдем в саду виллы Бельведер в Италии, в саду дворца Мандрагона, в саду виллы Памфили и пр. «Театры» создавали декоративный фон, иногда вовсе не служивший для представлений, хотя, вообще говоря, сады барокко, в отличие от садов ренессанса, гораздо чаще использовались для маскарадов, театральных действий, увеселений, тогда как для садов ренессанса был более типичен серьезно-учебный и ученый характер.

Зрительный элемент сильно возрастал в барокко. Но садовые театры не были только чисто зрительными деталями сада — в них была и зрелищность: разыгрывались праздничные представления, сказывалась характерная для барокко театрализация жизни.

С этим же «театральным» характером барочных садов связана и другая их черта — стремление к музейности, стремление превращать сады в своего рода кунсткамеры, выводить в садах редкие растения, особенно редкие плоды.

Редкие фрукты заботливо выращивались, в частности, в английских садах XVII в. На портрете короля Карла II Х. Данкерта, носящем название «Ананасный портрет», Карл II изображен на террасе английского дома, с типичным для барокко квадратным партером («кабинетом») позади, держащим ананас в руке — первый, выращенный в Англии.

Стремление населять сады редкими растениями объяснялось не только желанием к «коллекционированию», но и характерным для барокко тяготением к эффектам «преодоления материала».

Л. Бернини говорил: *«Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью»*. В садовом искусстве было то же стремление к преодолению материала: подчинить растения (путем стрижки и выгибаний — в «огибных аллеях») скульптурным и архитектурным формам, создавать декоративные эффекты. Сады барокко планировались с декорационными элементами, и декораторы в них были часто садовниками.

Теоретик садоводства XVII в. Джон Эвелин рекомендует для садов эффекты «громadного» разнообразия в соединении с «громadной» же интимностью. Он вводит в сады питомники, огороды съедобных овощей, большие цветники, птичники, плантации редких растений, окруженные стеной садики для редких цветов, пастбища, карповые пруды и даже химические лаборатории.

Сады барокко XVII в. полны разнообразных эмблем и «иероглифов». Забава неожиданно становится из обычного ребуса нравоучением, назиданием. Богатство мира, которое по-своему стремится представить сад каждого стиля, в барокко

раскрывается путем подчеркивания «тайны мироздания». Мир и сад — оба вызывают прежде всего удивление. На первый план выступает сложность смыслового оформления сада. Сад надо разгадывать, как ребус. В садах барокко были аллегии рек, морей, изображения морских божеств.

Сады барокко, может быть, в большей мере, чем сады любого другого стиля, стремились к органическому синтезу искусств, как бы переходя даже пределы возможного для материала. Скульптуры создавались из зеленых насаждений и производили живописный эффект, тяжелый камень превращался в легкую драпировку и пр.

Отсюда же идет стремление в садовом искусстве создавать из кустов и деревьев скульптуры, соединять садовое искусство незаметными переходами с архитектурой и живописью, создавать декорации из зеленых насаждений, акцентировать внимание на оттенках листвы, цветов; стремление противиться естественным законам — во вздымающихся вверх фонтанах, опускающихся вниз, свисающих с высоких стенок или вьющихся по камню, решеткам растениях. Отсюда же особое тяготение к «огибным аллеям», беседкам и другим строениям, сплошь состоящим из растений.

Барокко — это первый из стилей, который довел увлечение садами почти до фантастических размеров, а затраты на устройство дворцовых садов почти сравнял с затратами на постройку самого дворца.

САДЫ ГОЛЛАНДСКОГО БАРОККО

Сравнительно с предшествующими стилями сады барокко имели гораздо больше индивидуальных и национальных разновидностей. Среди национальных разновидностей садов барокко особенную важность для всего Севера Европы представляли сады Голландии. Голландское барокко имело особенное значение и для развития русского садоводства XVII и XVIII вв.

Голландские сады еще больше подчеркивали характерный для барочных садов элемент иронии, шутливости, увеселительности. Голландские сады располагались на террасах, разделенных на «зеленые кабинеты»: один был посвящен душистым цветам, другой — плодовым растениям, третий — лабиринту, фонтанам и т. д. Каждый кабинет отделялся от другого балюстрадами. Эти балюстрады были заимствованы от итальянских ренессансных и барочных садов, но они служили уюту в большей мере, чем парадности *{{В Англии «Dutch Garden» (Голландский сад) означает обычно небольшой участок сада для отдыха и развлечения.}}. Центральная, довольно узкая аллея соединяла между собой кабинеты, которые не были симметричны друг другу по тематике. По идее своей «зеленые кабинеты» со своей различной тематикой были выражением восхищения разнообразием природы.

В голландских регулярных садах дворец обычно не занимал центрального положения, а располагался сбоку, в углу сада, с фасадом, сплошь закрытым деревьями. Хозяева и их гости могли уединяться в «огибных аллеях», скрываться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами.

Другая черта голландских садов — обилие цветов, с середины XVII в. — тюльпанов, которые разводились, ввозились и вывозились, которыми торговали и которые представляли в XVII в. огромную ценность. Редкие тюльпаны были в XVII в. в такой цене, что луковицы их могли быть обменены на роскошный экипаж, небольшое поместье в двенадцать акров или мельницу *{{ Тюльпан был привезен в Европу Ожье Гизелином, послом Фердинанда I у Сулеймана Великолепного — в 1554 г. В 1561 г. первые луковицы были привезены в Антверпен, который с 1630 г. — центр финансовых спекуляций луковицами. Джон Эванс отмечает начавшуюся с 1630-х г. «тюльпаноманию»}}.

В голландских садах предпочитали душистые растения недушистым. Голландское садовое барокко оказало влияние на многие страны Европы, но особенное значение оно имело в Англии. В XVII в. английское садоводство развили протестантские беглецы с континента: гугеноты из Голландии и Франции. Они ввели новые овощи, новые цветы, новые приемы в агрокультуре, особенно в Восточной Англии, где многие из них обосновались.

Голландское садоводство распространилось и в других странах — особенно в Прибалтике. Андре Молле написал для шведской королевы Христианы выдержанную в голландском духе книгу по садоводству «Сад удовольствия», которая была переведена в 1651 г. в Стокгольме. Голландское барокко распространилось с середины XVII в. и в садах России.

САДЫ КЛАССИЦИЗМА

Классицизм не столько пришел на смену барокко, сколько длительное время существовал рядом с ним.

Наиболее ясно садовый классицизм сказался в творчестве Ленотра, в садах Версаля. Именно поэтому французский классицизм лучше всего рассмотреть на примере Версаля, хотя следует отметить, что Версаль подвергался многочисленным переделкам. Современный вид садов Версаля свидетельствует преимущественно о том, каким представляли себе реставраторы XVIII и XIX вв. замысел Ленотра, но не о садах Версаля в их подлинном виде.

Для французского классицизма, в отличие от голландского барокко, было характерно стремление к парадности, к раскрытию видов на дворец и от дворца, использование ровного рельефа, без уступов, осевое деление сада, с весьма широкой центральной аллеей, с симметричным построением обеих частей сада

по обе стороны оси и отсутствием видимых границ между отдельными участками сада, но все еще с сохранением обязательной наружной ограды.

Классицизм придавал основное значение партерам, прямоугольным площадкам, иногда слегка углубленным (боулинринам), кенконсам (открытым посадкам), широким аллеям и далеким перспективам. Большие водные «партеры» служили как бы гигантскими зеркалами, увеличивавшими пространство.

Характерно, что французский классицизм в садах связан и с классицизмом в планировке городов, а в эстетике он имеет прямую параллель в «Поэтике» Буало.

Ленотр планировал аллеи не под прямыми углами, как раньше, а расходящимися, как спицы колеса, а вернее, как лучи солнца. Тематика солнца-Аполлона отнюдь не случайна, ибо это был символ самого Людовика XIV, Короля-Солнца. Как утверждал официальный историк архитектурных предприятий Людовика XIV, *«все фигуры и украшения, которые можно было здесь видеть, не были расположены беспорядочно, но в порядке их соотношения с Солнцем и его олицетворениями»*^{*}{Berrall Yulia S. The Garden. An Illustrated History. N.-Y., 1978. P. 197–200.}}.

Знаменитая трехлучевая композиция Версальского сада также имела символическое значение. Лучи аллей расходились из спальни Короля-Солнца в центре дворца, точнее даже — непосредственно от его пышного ложа, расходились, ничем не перегороженные до горизонта, и символизировали солнечный свет, который король распространяет по всей Франции.

О системе расположения в Версале символов и аллегорий солнца Джулия Баррелл пишет: *«... с южной стороны, например, цветочный сад подчеркивали в своем символическом значении статуи Флоры и ее возлюбленного Зефира, а также Гиацинт и Клития (гелиотроп), обращенные Аполлоном в цветы. Легенда о Короле-Солнце и Вселенной отражалась в статуях времен года, зари, полдня, вечера и ночи, четырех континентов и четырех элементов — земли, воздуха, огня и воды. Фонтан Аполлона в основании канала представлял бога солнца и его колесницу, возникающих из моря. Его возвращение после дневного путешествия к нимфам и к морской богине Тетис изображалось в гроте Водоема Аполлона. Мать Аполлона Латона и его сестра Диана поднимались из огромного бассейна, возвышаясь над „зеленым ковром“»*^{*}{Berrall Yulia S. The Garden. An Illustrated History. N.-Y., 1978. P. 200.}}.

Радиальные аллеи стали любимыми не только во Франции, но и в Англии. В наиболее классицистическом из английских садов — в Бадмингтоне — герцог Бофортский также устроил сад с двенадцатью радиальными аллеями.

Синтез искусств во французском классицизме подчеркивался грандиозными празднествами, устраивавшимися в садах, садовыми балетами и музыкой, писавшейся специально для садовых празднеств композитором Жаном Батистом Люлли.

НАЧАЛО И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ САДОВ

Нет сомнения в том, что следует различать пейзажные парки вообще от пейзажных парков романтизма, в частности. Последние — только разновидность и углубленное развитие первых.

Пейзажные сады существовали, в сущности, еще в эпоху Ренессанса. Регулярные сады ренессанса очень часто бывали окружены более или менее упорядоченной природой. От этой внешней садовой зоны регулярная часть ренессансного сада была обычно отделена изгородью, но это не означало, что владелец регулярного сада был полностью равнодушен к тому, что представляла собой окружающая регулярную часть естественная местность.

На красоту «естественной» природы Италии постоянно обращали внимание и художники, и поэты (в частности, Петрарка).

Пейзажный сад представлял собой только второстепенную и отдаленную от дома владельца часть его имения. В ней располагались не только фруктовые сады и огороды, хозяйственные постройки, но и прогулочные дорожки. Хозяйственные же уголья, помимо своих утилитарных назначений, имели и эстетические функции — естественно, иные, чем регулярная часть сада.

Изучая конкретную историю отдельных садов в Англии или Италии, мы явственно замечаем, что иррегулярная и «естественная» часть имения, медленно и постепенно, столетиями наступала на регулярный сад, последовательно организовываясь под влиянием новых эстетических принципов, но, в сущности, очень редко вытесняя окончательно его регулярную часть.

«Пейзажный парк», в собственном смысле этого слова, появился в литературе раньше, чем в натуре. «Естественный» садовый пейзаж прообраза всех садов — рая — описан еще в четвертой книге «Потерянного Рая» Мильтона: натурально текущие ручьи, естественные озера, холмы и долины, открытые луга, контрастные виды. Джозеф Аддисон и поэт Александр Поп пробудили в первой половине XVIII в. новое отношение к садам. Поп воспевал не испорченную человеческим вмешательством природу. Аддисон высмеивал в «Болтуне» регулярные сады и явился одним из первых их активных противников. В одном из своих ранних эссе в другом журнале, в «Зрителе» (1711, № 15), Аддисон объявляет, что «настоящее счастье в спокойной природе и ненавистно помпезности и шуму», «оно любит тень и одиночество и естественно посещает рощи и источники, луга и поляны».

Нельзя также считать, что Ж. Жуссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный стиль в парковом искусстве появился значительно раньше и во многом сам вдохновил Руссо. Руссо признавался в «Исповеди», что молодым человеком он получил свои идеи о природе из Англии, из статей Аддисона в «Зрителе», которые повлияли и

на садоводов, в частности на Чарльза Бриджмена, значение которого оценено совсем недавно.

Пейзажные парки развились особенно полно под влиянием идей либерализма, проповедуемых в Англии партией вигов (либералов). Поп утверждал, что «мужественные британцы, презирая иноземные обычаи» (имеются в виду французские), предоставляют своим садам свободу от тирании, угнетения и автократии. Николас Певзнер пишет: *«Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — это человеческая способность держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Сад — часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния»* *{{Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design. Vol. 1. N.-Y., 1968. P. 101.}}. Тем самым в какой-то мере Н. Певзнер «философски» объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими (якобы «тираническими») формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

Впервые название «пейзажный», или «живописный» (слово «picturesque» можно перевести и так, и так), ввел Кристофер Хусси в своем трактате «О живописных элементах в ландшафте» в 1727 г.*{{Впрочем, некоторые исследователи считают, что французо-английский термин «picturesque» впервые введен в употребление садоводом и художником Вильямом Гилпином (1724—1804) в его увраже «Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and Sketching Landscape» (1791 и 1794 гг.). См.: Cowell F. R. The Garden as a Fine Art... London, 1978. P. 175.}}. В сущности, создание названия для нового эстетического явления всегда является фактом его осознания и введения в культуру. Таким образом, с этого времени, по существу, и следует вести начало пейзажного стиля в садоводстве. Тем не менее новый стиль долгое время выступал на практике в компромиссных формах.

САДЫ РОКОКО

Слабо упорядоченные элементы пейзажности в садовом искусстве стали впервые организовываться в определенный стиль в эпоху Рококо. Эпоха Рококо была очень кратковременной, и, по существу, стиль рококо был только разновидностью великого стиля барокко. Однако в садовом искусстве стиль рококо сыграл значительную историческую роль, явившись непосредственным предшественником стиля романтизма и как бы связующим элементом между регулярными садами барокко и садами романтизма. В садах рококо сохраняются еще элементы регулярности и уже явственно назревают «предчувствия» романтической иррегулярности.

В истории садово-паркового искусства стиль рококо не оставил по себе тех определенных и ясных черт, которые были характерны для ренессанса, барокко и французского классицизма. Это и понятно: рококо как стилистическая формация не равноправен великим стилям и может даже рассматриваться в известной мере как поздняя стадия барокко — стадия его усложнения и, условно говоря, «деградации», в которой большое идейное содержание стиля барокко было сведено к довольно мелким задачам. Ирония превратилась в шутку, орнамент измельчал, развлекательность стала приятностью, интерес к природе приобрел пасторальный характер и т. д. Для рококо в целом характерна склонность к идиллии, к небольшим галантным празднествам (вместо величественных праздников барокко и классицизма). В идеалах жизни доминируют темы, родственные темам живописи Ватто и Буше, буколические настроения, каприз и кокетливость. При этом во всех интимных и небольших темах рококо были очень важные признаки обращения к неупорядоченной природе. В рококо уже вступает в силу любовь к меланхолии на фоне природы и к сельской жизни, ставшая типичной для последующего романтизма.

Обратим внимание на такую особенность, которая получила большое развитие в рококо: детали сада перекликались с убранством комнат, садовых дворцов. Сад отражался в зеркалах, повторялся в мотивах орнамента.

Цветами были расписаны плафоны, вышиты обои, каминные экраны. Цветы были на коврах, в деталях, решетках и т. д. — при этом подбирались по преимуществу те сорта цветов, которые были видны из окон.

В поэзии элементы рококо дают себя знать во «Временах года» Джемса Томсона и в «Виндзорском лесе» Александра Попа.

САДЫ РОМАНТИЗМА

Из всех стилей садово-паркового искусства романтизм, может быть, больше всего способствовал выявлению эстетической стороны природного материала.

Романтизм не просто сохранял природу, но также преобразовывал ее, как преобразовывали природу и все другие стили в садах и парках. Различие заключалось, однако, в том, что это преобразование было наименее «насильственным» и заметным. Вместе с тем в романтических садах разнообразно использовались достижения предшествующих стилей. Вблизи дома романтические сады допускали стрижку кустов и деревьев, прямые аллеи, уходящие в романтическую даль, экзотические растения и т. д.

Все в романтическом саду подчинялось, однако, эмоциональным переживаниям личности, соединялось с образами поэзии, литературными мотивами, темами путешествий, воспоминаний.

В садах романтизма предполагается, что посетителю известен определенный запас «романтических знаний»; поэтому романтические сады живут и действуют главным образом для своих «образованных» посетителей.

Если в барочных садах и в садах классицизма большое значение имели античная мифология и символика, то в романтизме их роль ослабляется. Совпадения в мироощущении, настроении, движениях природы и души — вот что главное в романтизме. Природа и пейзаж ценны постольку, поскольку они истолковывают состояние души. Романтиков интересуют пустоши, пустынные берега озера или реки, природа повседневная, «нагая» природа. Между природой и человеком протягиваются прочные связи. Характерно то, что пишет Гете: *«Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Мои листья желтеют, и листья соседних деревьев уже опали»**{{Гете И. В. Страдания молодого Вертера. М.; Л., 1937 С. 148.}}.

Обращение к природе не заставило, однако, садоводов-романтиков отказаться от значимых элементов в садах и парках. Романтические парки продолжали следовать живописи Клода Лоррена, Никола Пуссена, Сальватора Роза и других великих пейзажистов XVII, а затем и XVIII в. Природа для них была прежде всего природой Римской Кампании с остатками храмов прошлого, руинами, статуями и прочими «знаками» уходящей в глубь веков культуры. Но общий характер значимой системы в романтизме меняется.

Характерная черта предромантических и романтических парков — это появление большого числа храмов, беседок, хижин, посвященных романтическим темам. Так, например, в польском романтическом парке в Пулавах, принадлежавшем княгине Черторыжской, и в ее же парке «Аркадия» имелись алтари Любви, Дружбы, Надежды, Благодарности и Воспоминания.

Уединение в садах стало не средством к философскому углублению в суть природы, а целью и даже самоцелью: состоянием самоуглубления, прекрасным самим по себе.

Романтизм принес не много новых символов и значений, но, сохранив старые, иначе расставил акценты. Природа из замкнутой в себе, огороженной изгородями и стенами, стала выражением внутренней жизни человека. Преимущественное значение получили те элементы природы и сада, которые напоминали о движении времени, мимолетности и суетности всего в мире. Символы отбирались прежде всего те, которые говорили о чувствах человека, о его настроении. Кроме того, в садах и парках получило огромное значение само слово: не значение слова, не сами идеи, понятия, а слово во всей его наглядности, многозначности и ассоциативной силе.

Изобретательность в сочетании коротких надписей достигает в романтизме высокого искусства, эпитафии и надписи на памятниках получают большое распространение в самой поэзии. Одной из самых характерных для романтизма

была пограничная полоса душевных состояний, получившая в сентиментализме и романтизме огромную популярность под названием «меланхолия» и почти что отождествлявшаяся со всем, что подходило под понятие поэтического.

«Меланхолия» в понимании конца XVIII — начала XIX в. чрезвычайно важна для садово-паркового искусства периода романтизма. Этот период отмечен стремлением к движению, к переменам во времени, в сезонах года, в часах дня, интересом к различного рода пограничным явлениям в природе. В области чувств, к которым все более и более обращаются как литература, так и садовое искусство, также характерны переходы от одного чувства к другому или к настроениям, которые не могут быть ясно определены.

Меланхолия была связана с определенными временами года и суток. Для нее наиболее характерны были осень и вечер. В садах и парках для меланхолических размышлений отводились наиболее тенистые места парков. Среди дикого леса и в тени вековых деревьев располагались памятники умершим друзьям и родственникам.

Характерный образец культа надгробных памятников — могильный монумент Ж. Ж. Руссо в Эрмонвиле. Поместье Жирарден в Эрмонвиле около Парижа частично воспроизводило то, что было описано Руссо в «Новой Элоизе». Могила Руссо должна была напоминать о величии Руссо. Сюда, к этой могиле, приходили поклониться Бенджамин Франклин, Густав III Шведский, Наполеон, австрийский император Иосиф II и многие другие. Надпись на монументе была лаконична и этим своим лаконизмом также напоминала о величии покойного: *«Ici repose L'homme de la Nature et de la Vérité»* (Здесь покоится человек Природы и Правды).

Отчасти благодаря культу меланхолии, в романтических парках не было места иронии, шутке. Размышление было в романтических садах связано не столько с «бесстрастным» «научным» изучением мира и удивлением перед мудростью и разнообразием природы, как в садах барокко, сколько с чувствительностью, не терпящей ни смеха, ни даже улыбки.

Вместе с этим в романтических садах совершенно исчезает «кабинетность», которая была столь характерна для всего предшествующего развития садоводческого искусства, начиная со средневековья.

Немецкий поэт К. Гиршфельд, получивший большую популярность своими работами по садоводству в России, рекомендует такое устройство меланхолических садов: *«Всему, что только может предвозвещать живность или веселое движение, не надлежит быть в садах сего рода, никаким приятным и веселым видам, никаким лужайкам и буграм, покрытым светлою и приятною зеленью, никаким лужайкам, испещренным множеством блестящих цветов, никаким открытым и пространным водам. Но господствовать тут повсюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине...»*

Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным и печальным листом, как, например: конским каштановым деревьям, простым ольхам, американским черным липам, тисовым деревьям, бальзамным тополям и прочим тому подобным... Под мраком и тению таковых групп и рощей и лесов, да извивает меланхолический сад лабиринтические свои дорожки и, ходя всюду и всюду, проводит ими ходящего то в темные и мрачные низы и овраги вниз; то под тени висящих над головою гор, или скал; то к берегам безмолвных вод, которые от тени стоящих вокруг деревьев покрываются вечным мраком.

*Длинные ходы, осаженные высокими и тенистыми деревьями с густым между ними кустарником, умножающим священную темноту, в сем месте обитающую; ходы, похожие на покрытые сводами проходы в древних монастырях и готических церквах, весьма к такому саду приличны: потому, что они возбуждают душу к важным и глубоким размышлениям» *{{Экономический магазин. 1787, ч. XXXI. С. 3—6.}}*

Рассуждение К. Гиршфельда о том, каким должен быть в саду участок меланхолии, замечательно как свидетельство современника — это документ, очень важный для русских садов и, в частности, романтических садов Павловска и Царского Села.

О принципах, на которых основывалось устройство романтических садов, можно было бы писать очень много. Не только можно, но и нужно, ибо именно романтические сады сыграли огромную роль в развитии русского садового искусства, с одной стороны, и русской поэзии, литературы — с другой.

Садовое искусство не только само по себе представляет некоторый синтез искусств, испытывает на себе воздействие философских, поэтических, живописных, архитектурных идей, но активно отражается в многосторонней жизни культуры, живет в произведениях поэзии, прозы, живописи. И вместе с тем оно решает экологические проблемы в глобальном масштабе. Недаром писатели, поэты, философы представляли себе идеальную жизнь, как жизнь в саду — в той природе, которая не просто служит человеку, эксплуатируется им, дает ему материальные блага, а находится в союзе с человеком, обогащается им и расцветает.

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно; в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнующейся ржи, превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и бог. Выходишь оттуда, как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обыкновенную житейскую колею.

И. С. Тургенев (из письма к Г. Флоберу)

Распространено представление, что в Древней Руси существовали только хозяйственные сады. Такое представление укреплялось мнением, вернее — предрассудком, что плодовые деревья и кусты не могли служить украшением, и наличие их в старых садах представлялось указанием на то, что эти сады были преимущественно хозяйственными.

Между тем еще в начале XIX в. память о великолепных московских садах сохранялась в полной мере. Переводя поэму Делиля «Сады» *{{Сады или искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816. Перевод А. Воейкова издавался в начале XIX в. два раза.}}, А. Воейков поместил от себя в описание Делилем лучших садов мира специальный раздел о садах Москвы:

Старинные сады, монархов славных их
 Останки славные, почтенны ввек для них,
 Вельмож, царей, цариц святятся именами,
 И вкуса древнего им служат образцами.
 Увеселительный Коломенский дворец,
 Где обитал Петра Великого отец,
 И где Великий сей младенец в свет родился,
 И в Вифлеем чертог царя преобразился;
 На берегу Москвы обширный сад густой,
 Лип, вишен, яблонь лес, где часто в летний зной,
 Любя прохладу вод и тени древ густыя,
 Честолюбивая покоилась София *{{Здесь А. Воейков имеет в виду сад XVII в. «в селе Софьине в 40 верстах от Москвы по Коломенской дороге»}}.

САДЫ МОСКОВСКОЙ РУСИ

Сады в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его, для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в «Прологе» к «Шестодневу» на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «*И како не хотят радоватися, възыскающии того и разумевши, кого дея есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста...*» Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии — в применении к богородице и святым. В «Изборнике 1076 года» говорится о садах, стоящих в «славе велице». Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе и всегда в «высоком» значении. Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси. Как и на Западе в средневековье, особенное значение в Древней Руси имели монастырские сады. Монастырские сады помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая. В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украсно украшена» была Русская земля, говорится и о «виноградах обительных», под которыми имеются в виду монастырские сады *{{Первое значение «виноград» — «фруктовый сад» (см.: Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 2. М., 1975. С. 185)}}.

Сады в Троице-Сергиевом монастыре упоминаются в «Житии» Никона — ученика Сергия Радонежского. Есть упоминания садов и в других житиях святых.

Начиная с XIV в. помимо устройства садов внутри монастырей, огромное значение приобрел сам выбор местности для монастыря в лесах, на берегах рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV в. на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена самим богом, гармонирует со стремлением к совершенствованию.

У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». Оно объясняет нам, почему ценилась в Древней Руси дикая природа. Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, желающего себя посвятить богу. Поэтому монастыри ставятся в красивой и безлюдной местности. Поэтому же развивается скитническое монашество, строительство монастырей уходит все дальше и дальше в нехоженые места на Севере.

Главной заботой основателей монастырей стал выбор красивого места для построения монастыря — на берегу реки, озера, на холме, среди нерубившихся, а следовательно, особенно «разумных», лесов и т. д. Жития русских святых — основателей монастырей полны описаний выбора места для будущей обители среди дикой природы. Поддерживались эти представления и учением исихастов

(особенно Нила Сорского), их стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве.

С XVI в. начинается период освоения окружающей природы: с ним связаны имена Пафнутия Боровского, Филиппа Колычева на Соловках, Никона в Ферапонтовой монастыре и др. Преобразование окружающей монастырь природы особенно распространяется в монастырях, так или иначе следующих религиозным концепциям Иосифа Волоцкого. Сперва благоустройство окружающей природы носит художественно-утилитарный характер (эстетический момент, как мы уже отмечали, неотделим от утилитарного; строительство плотин, садков для рыбы, каналов, устройство огородов и фруктовых садов и пр.), но при Никоне в XVII в. появляются устройства чисто эстетические и символические; в Ферапонтовом монастыре на Бородаевском озере Никон строит остров в форме креста: Никон как бы «христианизует» природу, не удовлетворяясь теми символами и поучениями человеку, которые природа, согласно «Физиологу» и другим древнерусским «природоведческим» сочинениям, естественно содержит ему в назидание.

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так, например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильковича Волынского был на горе на берегу озера город Рай. «Красный» (то есть красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 годом: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен». Об огромном количестве государевых садов в Москве и Подмоскovie в конце XVII в. (что само по себе свидетельствует о наличии большой и длительной «садовой» традиции) дает представление хранящаяся в Рукописном отделе Государственного Исторического музея рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» (1705). В нем упомянуты: в селе Преображенском — сад у «передних ворот» и «Малый сад». В селе Измайлове — «три сада да огород». В селе Коломенском — шесть садов, из них особенно — «сад старый большой по сторон государева двора». Затем: сад в приселке Борисове, три сада в селе Покровском, сад в селе Павловском, в Можайске «другой сад».

В Москве был еще «Аптекорской сад» по Большой улице у Неглинской, «где был Воловей двор». Был еще и Васильевской сад «в Белом городе у Яуских ворот».

Дворцовые села вокруг Москвы еще в XVI в. имели сады: Красное, Рубцове, Черкизово, Воробьево, Коломенское. Имела сады московская знать. Сад был в Александровской слободе. В Борисове-городке — резиденции Бориса Годунова — был правильной формы сад с большим прудом, искусственным островом на пруде, Лебязьим двором. «В саду были потешные чердаки и ездили на лодках»*{{Раппопорт П. А. Борисов городок. // Материалы и исследования по археологии СССР, № 44, т. 3. М., 1955. С. 59—76.}}.

Не перечислю всех садов.

Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилеи желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калуфер, розы травяные, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопу, тюльпаны, девичья краса, пионы «суховатые», гвоздика репчатая, орлик, кусты «мамрасу», фиалки лазоревы, фиалки желтые, «серебренник русский и немецкий» и т. д., и т. п. Характерно, что наряду с декоративными кустами и цветами, в садах сажались и деревья, явно не для дохода, а для красоты: кедры, пихта и др., а также сажался просто для красоты и виноград (для государева дворцового обихода съедобный виноград привозился из Астрахани). Что сады делались не только утилитарные, но и «для прохлады», ясно свидетельствует наличие в них большого числа различных садовых построек для отдыха — теремцов, беседок и пр., а также особая забота о красоте оград, об устройстве красивых ворот.

Несмотря на наличие многочисленных работ И. Забелина *{{Главные из работ И. Забелина: Московские сады в XVII столетии. // Журнал садоводства. 1856, № 8; Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст. Ч. I. М., 1862; Выписка заморских деревьев в 1654 году. / Журнал садоводства, 1859, янв., отдел «Смесь»; Материалы для истории города Москвы. М., 1884; История города Москвы. М., 1905; Опыт изучения русских древностей и истории. Ч. II. М., 1973. См. также: Снегирев И. М. Взгляд на историческое садоводство в Москве до Петра I. // Ведомости Московской городской полиции. 1853, № 168.}}, специально или попутно касающихся русских садов второй половины XVII в., в искусствоведческом отношении сады эти остаются не охарактеризованными. У самого Забелина есть при этом одно чрезвычайно важное замечание: для XVII века, пишет Забелин, *«удивление было равносильно красоте»* *{{Забелин И. Е. Черты русской жизни в XVII столетии. // Отечественные записки, 1857, № 1. С. 339.}}. Уже по нему мы можем догадываться, что эстетика русского XVII века была близка к барокко, так как последнее всегда стремилось поражать, изумлять, разнообразить впечатления, множить «курьезы», раритеты, создавать «кунсткамеры» и т. д. Материалы, собранные И. Забелиным, достаточно ясно свидетельствуют, что сады кремля и подмосковного Измайлова, где любил жить Алексей Михайлович, были садами, близкими стилю голландского барокко. И действительно, о голландском облике московских садов свидетельствует не только их общий характер, но и связи, которые в XVII в. существовали между Москвой и Голландией в области искусств, и примечателен в этом отношении факт приглашения голландских мастеров для работы в Оружейную палату *{{Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. IV. М., 1916. С. 8, 15.}}.

Московские сады имели «зеленые кабинеты», располагались уступами (террасами), отличались разнообразием и обилием. В них были «беседки»,

«чердаки», кресла («троны»), «царское место», «теремы», «шатры», «шатрики», смотрильни, типичные для голландского барокко балюстрады, отделявшие один кабинет от другого, и т. д. Сады огораживались высокими изгородями (стенами), в которых делались окошки для обзора окружающей местности. Сады «меняли природу» — создавались пруды с неестественно высоким уровнем воды, на прудах делали островки уединения (в Измайловском), пускали плавать целые флотилии потешных судов (небольшие лодки — как бы модели больших кораблей), стремились населить сады необычными и поющими птицами (из птиц более всего ценились перепелки и соловьи) и собрать в них возможно большее число редких растений, из которых преимущество отдавалось душистым и плодоносящим. Наконец, не следует забывать, что сады были местом учения царских детей. В селе Коломенском еще в прошлом веке показывали дуб, под которым Зотов учил Петра I*{{Любецкий С. М. Окрестности Москвы в историческом отношении и в современном их виде для выбора дач и гулянья. М., 1880. С. 142—149.}}.

Сады в Москве и под Москвой были не только для красоты, от них получали плоды и ягоды. Однако не следует это практическое назначение преувеличивать и противопоставлять эстетической значимости садов. На Западе также в садах, в их «зеленых кабинетах», было много плодоносящих деревьев и кустов. Плодоносность была одним из элементов садовой эстетики во все века. Плод считался таким же красивым, как и цветок, — красив видом и вкусом.

Поэтому, как видно из документов, приводимых И. Забелиным, на Руси стремились, чтобы в садах были не только плодоносящие деревья, кусты и иная растительность, но чтобы вся даваемая ими снедь была в какой-то мере экзотической. Особенно много усилий делалось, чтобы пересадить в московские сады виноград. И это потому, что виноградное дерево считалось деревом райским, как и яблоня.

Характерная особенность русских садов XVII в. — «висячие» сады. И. Забелин пишет: «... в начале XVII ст. верховые сады были устроены при хоромах государя царевича Алексея. Комнатный сад Михаила Федоровича поддерживался и старательно украшался и при Алексее. В 1668 г. в этом саду поставлено было Царское место, великолепно украшенное живописью. Перила и двери сада были также расписаны красками» *{{Забелин И. Московские сады в XVII столетии. С. 13.}}. Из последнего замечания видно, что это были внешние сады на уровне комнат, а не сады в комнатах, что по тем временам вряд ли могло и быть. Сады эти устраивались на сводах хозяйственных зданий, над погребями, подвалами и т. п. «Каждое отделение дворца, — пишет И. Забелин, — имело свой собственный, отдельный садик».

Помимо «верховых», или «комнатных», садов в Кремле было два главных «набережных», каменных и «красных» сада — Верхний и Нижний. Первый располагался «на сводах большого каменного здания, фасад которого, со стороны

*Москвы-реки, опускался до подошвы кремлевского подола или до самого берега. Это здание в XVII столетии называлось запасным, а в XVIII — коммисариатским двором. В нем сохранялись запасы хлеба и соли» *{{Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст. С. 74.}}*

Сад простирался на 62 сажени в длину, но был сравнительно узок. Нижний сад также располагался на сводах здания «подле Набережной палаты к Тайницким воротам». Комнатные сады располагались и у Потешного дворца. У последнего была «Потешная площадка», на которой малолетний Петр потешался воинскими играми с малыми ребятами. Цветники и грядки находились в этих комнатных садах в ящиках. О Верхнем саде в Кремле И. Забелин пишет: «Верхний сад... был обнесен каменной оградой с частыми окнами, которая составляла собственно стены здания, где помещался сад. Из окон, украшенных резными, раскрашенными решетками, открывался обширный вид на Замоскворечье. В таком виде сад изображен на панораме Москвы, изданной в Голландии при Петре Великом (Достопамятности Моск. Кремля, г. Вельтмана). Среди сада находился пруд, в который вода проведена была с Москвы-реки, посредством водовзводной машины, устроенной в угольной Кремлевской башне, получившей от того название Водовзводной. Подле сада стояла другая такая же водовзводная башня, построенная в 1687 году. Верх ее украшался часами, а в середине помещалась машина, наполнявшая пруд водою. В пруде и в разных местах сада били фонтаны или водометы, называвшиеся также водяными взводами. В углах сада, с набережной стороны, стояли два чердака. *{{«Чердаками» назывались открытые помещения и отдельные строения, у которых не было стен, а крыша держалась на столбах или стенах, не закрывавших с них вида, а к ним — доступа воздуха.}} или терема, украшенные резьбою и расписанные узорочно красками. Это были беседки. На пруде этого верхнего сада малолетний Петр Алексеевич плавал в лодках, в потешных маленьких карбусах и ошняках (шнеках), украшенных обыкновенно резьбою и красками»*{{Забелин И. Московские сады в XVII столетии. С. 12.}}

Набережные сады были на разных уровнях, но оба — высоко над уровнем Москвы-реки.

Замечательно, что именно на этих «Набережных прудах», а также в прудах Измайловского и Преображенского садов мальчик Петр получил свое первое пристрастие к навигационному искусству. Именно здесь был его первый потешный флот (позднее — на Яузе и Плещеевом озере у Переславля-Залесского). Потешный флот соответствовал потешным полкам Петра в тех же садах. Тем не менее встает вопрос: почему доставляло удовольствие плавать в потешных лодках и разных типах потешных кораблей не на естественном уровне Москвы-реки, а на искусственном уровне — над рекой?

Ответ, я предполагаю, должен учитывать следующее обстоятельство. Разница уровней — натурального и искусственного — создавала особое ощущение «ненастоящности», которая требовалась для барочных садов. Ощущение

«ненастоящего» поддерживалось и росписями — травным орнаментом; в садах, где были и натуральные цветы, собирались и сажались растения «не по климату» — в частности виноградная лоза. На «Набережных прудах» строились лодки различных типов, но, что важно, меньшего, чем натуральные, размера.

Затем необходимо учитывать, что многие церкви конца XVII в. также отвечали потребности в обозрении местности с высоты и имели над своими подклетами высокие гульбища. Прежде, чем войти в храм, молящиеся поднимались по открытой лестнице на некую платформу, с искусственной высоты которой открывался вид на окружающую местность. Гульбище создавало у прихожанина особое настроение «вознесенности» над землей.

Такие гульбища имели церковь Покрова в Филях, Успения на Покровке, гульбищами обстраивался в XVII в. Василий Блаженный. В селе Коломенском в церкви Вознесения были также гульбища и на стороне, обращенной к Москве-реке и к заливным лугам, где часто происходила охота, а при Алексее Михайловиче было поставлено «царское место», откуда царь мог любоваться далью. Гульбища существовали вокруг трапезной церкви в Троице-Сергиевой лавре и во многих других церквях XVI—XVII вв. «Висячий» сад был устроен и в Ростове Великом по инициативе знаменитого ростовского строителя митрополита Ионы.

Архитектура в конце XVII в. стремилась быть «ненатуральной», «потешной», как бы игрушечной. В церквях эта «игра» была «серьезная»; в садах же и прудах Кремля — несерьезная. Но в обоих случаях цель была оторвать человека от «естественного» уровня, заставить его ощутить нереальность реальности, победить в нем чувство приземленности. Своды с висячими гирьками, как бы опирающиеся на воздух, затейливой и чрезвычайно разнообразной формы купола, маковины, шатры, кровли разнообразной формы, в которых устраивались различные выпучины, бочковидности и пр., — создавали впечатление нарушений законов тяготения. Проблема преодоления пространства всегда была на Руси одной из особенностей восприятия окружающего мира. Она проступает в скорых передвижениях, в постановке высоких церквей и колоколен, издали видных. В конце XVII в. определился еще один аспект этого стремления к преодолению пространства путем подъема человека на искусственную возвышенность, создания искусственного более или менее высокого уровня, как бы конкурирующего с уровнем земли и воды в естественной среде. Плавание в потешных прудах высоко над уровнем воды в Москве-реке давало, по-видимому, наиболее острое ощущение такого преодоления.

ПЕТРОВСКИЕ САДЫ

Особый интерес Петра I к садам голландского барокко вовсе не объясняется только «благодаря сходству природных условий» Голландии «с местностью Петербурга»*{{Так считает Т. Б. Дубяго (Русские регулярные сады и парки. Л., 1962. С. 31).}}, а главным образом потому, что уже в детстве Петр привык к московским садам, испытавшим сильное влияние голландского барокко.

Вполне понятно, что Петр на всю жизнь сохранил особое отношение к садам и, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству*{{Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. II. М., 1913 (сноска 1 к с. 1). Фактическая история устройства садов при Петре I довольно хорошо изучена. Наиболее полный обзор материалов см. в указанной книге Дубяго Т. Б. «Русские регулярные сады и парки». Там же литература вопроса и отсылки к архивным материалам.}}.

Петру немного пришлось менять в привычном для него садовом обиходе. Он сохранил, в частности, голландскую приверженность к цветам.

В отличие от московских садов, Петр I в своих петербургских садах стремился как можно интенсивнее заселить их «значимыми» объектами, придать садам учебный характер, но так как обучению при Петре подвергалось все население России, то их наставительный характер должен был быть гораздо более универсальным. Барокко из «школьного» XVII в. стало при Петре просветительским. С первых же лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством*{{Дубяго Т. Б. Летний сад. М.; Л., 1951. С. 14.}}. Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство решало не только вопросы эстетического характера, но выполняло и определенный идеологический замысел — внести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл «воскрешения» античной мифологии в послеренессансный период в Европе не заключался в восстановлении античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было скорее своеобразное «светское переосмысление» средневекового толкования мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового общеевропейского эмблематического значения.

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра на русском языке книга «Символы и эмблемы», затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, транспарантов, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой светской образованности, сменившей существовавшую до того церковную. Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, воспользовался для этого наиболее

сильно воздействующим искусством — садово-парковым. Его Летний сад был своего рода академией, в которой русские люди получали начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт со скульптурными изображениями на темы *«из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из Эзоповых притчей»**{{Дубяго Т. Б. Летний сад. С. 39 и след. Опись 31-го фонтана со скульптурными группами см. на с. 44 и след.}}. Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, Ораниенбаумского, а также Царскосельского.

С. Н. Шубинский отмечает, что в саду были клетки для птиц, голубятни, бродили *«редкие породы пернатых»*, была устроена оранжерея, а относительно изображений басен Эзопа — что *«император любил собирать здесь гуляющих и сам объяснял им смысл изображенных басен»**{{Очерки из жизни и быта прошлого времени С. Н. Шубинского. СПб., 1888. С. 2.}}.

При всем их «учительном» характере петербургские сады сохраняли вместе с тем и свой развлекательный, «потешный» характер, столь типичный для голландского барокко. В дневнике Берхгольца подробно указывается, что именно находится в Летнем саду. В частности, *«устроена в кущах деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою; где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один, или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить, потому что уйти оттуда нет никакой возможности, как скоро отчалит стоящий вблизи ботик, на котором переправляются к беседке»**{{Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721—1725. М., 1902. С. 62.}}. Потешный элемент был и в других петровских садах — Сарском (Царском), Петергофском, в Стрельне и Ораниенбауме. Этот потешный элемент сохранялся и в последующем — во все время господства барокко. Даже в период, когда барокко уже отошло, в Камероновой галерее — в этом «прибежище философии», где были выставлены статуи и бюсты знаменитых мужей, по шуточной просьбе Ломоносова был шуточно же поставлен его бюст.

Большой простор для барочных шуток давали фонтаны. Здесь следует напомнить о различных «водяных курьезах» в Петергофе — «шутихах», «фаворитном фонтане», «забавном фонтане», «Егерской штуке», «Пирамиде» и пр., пр.

Были в петровских садах и другие черты стиля голландского барокко. Не случайно любимым садоводом Петра был голландец Ян Розен*{{Весьма возможно, что многие садовые проекты французского архитектора Леблона (1679—1719), приехавшего в Россию в 1716 г., не получили своего осуществления, за исключением Петергофского сада и некоторых других, именно потому, что у Леблона был другой стиль оформления садов и Петру не нравились его проекты. Т. Б. Дубяго предполагает, что Петру Леблон казался недостаточно смелым проектировщиком, но дело скорее в другом — в несоответствии проектов Леблона «голландским вкусам Петра, в частности, его любви к цветникам. См.: Дубяго Т. Б.

Летний сад. М.; Л., 1951. С. 24 и след.}}. Как и в итальянских, в голландских садах дом хозяина мог находиться сбоку от оси сада — оси, на которой с обеих сторон располагались террасы и кабинеты. Это мы и видим в Летнем саду. Затем, в голландском садоводстве было принято густо обсаживать дом или дворец деревьями. Так, в Голландском (Старом) саду Екатерининского парка деревья плотно примыкали к садовому фасаду Екатерининского дворца. Эти деревья в основном пережили Великую Отечественную войну и были вырублены лишь в 1960-е гг. в порядке более чем скромного «переустройства» Голландского сада под французский классицизм Версаля. Пока что сохраняются еще деревья с морской стороны здания Монплезира в Петергофе.

Для голландских садов характерна была также асимметрия кабинетов, окружавших продольную соединительную аллею, как это мы и видели до недавнего времени в Голландском (или Старом) саду Царского Села. Характерна также полная асимметрия двух еще недавно существовавших прудов в Голландском саду — левого и правого. Были в Голландском саду фруктовые участки и участки дикого леса — «Дикий сад». То же можно сказать и относительно Летнего сада в Петербурге, а также Петергофского, Ораниенбаумского и Екатерингофского.

ПЕЙЗАЖНЫЕ ПАРКИ РОКОКО И РОМАНТИЗМА

В России идеи пейзажных садов полнее всего проникли с английскими руководствами Джона Лаудона. На русском языке идеи садово-паркового стиля в стиле «питореск», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с аглинского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 г. Автор этой небольшой книги подчеркивает органичность и «издавность» пейзажного стиля и приводит следующее характерное описание пейзажного парка: *«Противуположение часто открывает красоты, которые бы, судя по положению места, не можно было себе представить. Употребление онаго способнее всего во внутреннем расположении рощей, разные повороты дорог, закрытие и отверстие кустов, вид высоких больших деревьев, и внезапной переход от одного степени тени к другому могут впечатлеть в воображении величайшие идеи»* *{{Опыт о расположении садов. С. 24. Неправильности грамматического согласования в тексте перевода оставляю, как в подлиннике.}}

Далее автор «Опыта» пишет, что *«некоторой степени дикости в садах имеет противное действие симметрии строения, и большая часть здания от того лутчей вид имеют»*. Иными словами, контраст симметрии здания и нерегулярности окружающего сада — явление эстетически приветствуемое.

В идейно-стилистической стороне пейзажных парков следует прежде всего отметить близость их к рококо, а затем — романтизму.

Павловский парк, хотя и принадлежит к типичному проявлению предромантизма в садово-парковом искусстве, сохраняет, однако, и элементы рококо, где переход к «пейзажности» был очень характерен (вспомним живопись Буше, Ватто, Фрагонара и пр.). В частности, перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — типичный реликт рококо.

В садах рококо очень сильна роль имитации. Вот что пишет А. Эфрос о Пиль-башне Гонзаго в Павловске: *«Гонзаго получил строение готовым (до него здесь была мельница). Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своею росписью, придать строению характер «руины». Вся суть этой работы Гонзаго — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было бы быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью, — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши, и т. п.»* *{{Эфрос А. М. Гонзаго в Павловске. //Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 93.}}

А. Эфрос пишет о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфмеридах».

Иллюзионизм вымышленной архитектуры, живописный иллюзионизм, подмена действительности различными «обманками», оптические фокусы — все это типичные черты садов рококо, впитавших в себя и опыт итальянского ренессанса (живописный иллюзионизм Перуцци в Фарнезине в Риме и др.) и голландского барокко.

Гораздо большее значение, чем рококо, в пейзажных садах имел романтизм.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX в. одно из первенствующих мест. Пейзажный романтический парк — это не просто воспроизведение природы, близость к природе. Важнее говорить о другом — о близости пейзажных парков к пейзажной живописи.

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное и, в частности, романтическое садоводство только подражало природе, явственно видна и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы Ж. Делиля (1738—1813). Эта поэма имела в России в начале XIX в. огромный успех.

Само название поэмы Делиля в подлиннике и в переводе А. Воейкова свидетельствовало о том, что в этом основном руководстве для устройства пейзажных садов суть их состояла в преобразовании природы: *«Сады, или искусство украшать сельские виды»* *{{В подлиннике поэма Жака Делиля называется «Les jardins ou L'art d'embellir les paysages» (1782).}}. В этом смысле Делиль-Воейков высказывается на протяжении всей книги неоднократно:

Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:

Твоя Природа! сам рисуи и поправляй.

Но не спеши садить, смотря и замечая,
Учися украшать, Природе подражая.

Дерзай, бог создал свет, а человек украсил.

Устроитель пейзажных садов, по мысли Ж. Делиля, должен в первую очередь подражать не природе, а живописцам — и живописцам прежде всего XVII в.: Никола Пуссену и Клоду Лоррену, писавшим по преимуществу виды Римской Кампаньи:

Печать отличия святыней почитай;
Картины сельские рисуй и украшай
Чертами красоты им свойственного рода:
Природа лучше там, однако все — Природа;
Картина верная, хоть нет ей образца.
Так Бергем *' и Пуссень, два славные творца,
Умели выбирать и овладеть красами;
И все, что живопись могла в природе взять,
Садовник! поспеши обратно ей отдать.

*{{Имеется в виду Klaus Verbern (1620—1683).}}

Подражание живописи определяет в поэме Делиля и всю терминологию; садовый архитектор становится для него прежде всего садовым живописцем: он живописует, рисует, накладывает краски, подбирает оттенки листвы, рассчитывает окружающие виды и открывающиеся перспективы.

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: *«Садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу к изображению разными колерами и зеленью картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот напротив того должен производить тоже различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурю»* *{{Экономический магазин. 1786, ч. XXVII. С. 227, 234, 240. «Экономический магазин» заключал в себе множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Н. Болотовым в 1780—1789 гг.}}.

Важные сведения о том, как практически осуществлялось в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов *{{См. об этом: Болотов А. Н. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738—1795. Т. 4. СПб., 1873.}}.

Сочетание природы и искусства живописи характерно для каждого пейзажного парка, в том числе и для первого по значению и красоте — Павловского.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Пауделуст. Великая княгиня Мария Федоровна Виртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбили несколько построек, напоминавших ей места ее детства. «Домики Крик и Крак, хижина Пустынника, так же как и название деревни Эроп перенесены на дальний север из родного Марии Федоровны Монбельярского парка» *{{Кобеко Дм. Цесаревич Павел Петрович (1754—1796). Историческое исследование. 2-е изд., дополн. СПб., 1883. С. 160.}}. Иными словами, Павловский парк устраивался на первых порах как парк личных воспоминаний. Мария Федоровна, устраивая Павловский сад, конечно, придавала ему значение Аркадии — поэтому-то в Павловске заняли такое важное место пастушеская хижина, молочня, ферма. Но одновременно с этим Мария Федоровна ставила в парке мемориалы покойным: «Супругу благодетелю» и «Памятник родителям». Смерть и счастье сочетались не только в саду Павловска.

Тема сочетания счастья и смерти широкой полосой проходит через все изобразительное искусство и литературу эпох рококо и романтизма.

Тема смерти, вводимая через ее атрибуты: мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы и пр., — присутствует и в знаменитом описании Павловского парка у В. А. Жуковского:

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;
 Заглошшая тропа; кругом кусты седые;
 Между багряных лип чернеет дуб густой
 И дремлют ели гробовые.
 «Славянка»

К чувствам, возбуждающим в садах поэтические настроения, относится, по представлениям конца XVIII — начала XIX в., прежде всего меланхолия. Н. М. Карамзин пишет в стихотворении «Меланхолия. Подражание Делилю»:

О Меланхолия! нежнейший перелив
 От скорби и тоски к утехам наслажденья!
 Веселья нет еще, и нет уже мученья;
 Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
 Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
 И матери своей, Печали, вид имеешь.
 Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
 И сумерки тебе милее ясных дней.

Далее Карамзин прямо переходит к отражению меланхолии в природе и к описанию того, что находящемуся в меланхолии всегда приятнее в окружающем его пейзаже.

Для меланхолии необходимо прошлое, воспоминание о прошлом и прежде всего, как это выясняется из всего, что составляло меланхолическую особенность романтических садов, — дума об умерших друзьях и родных.

Мария Федоровна в своем «Розовом павильоне» стремилась отметить пребывание в Павловске поэтов, писателей и художников. Для посетителей в «Розовом павильоне» предназначался альбом, в который заносили свои впечатления от парка: художники писали небольшие акварели и делали зарисовки, поэты вписывали стихи или размышления. В «Розовом павильоне» собирались по воскресеньям и читали свои стихи: Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов... Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях, не был безразличен к своей поэтической истории.

Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX в. было рассчитано на то, чтобы населить парки различными мемориями личного и исторического характера.

Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» говорят о памятниках Екатерининской военной славы, об обелисках и колоннах, воздвигнутых в честь побед русской армии и флота. Это не были публичные и парадные памятники для стечения зрителей, но для патриотических размышлений немногих. Стихи Пушкина носят именно этот характер, и они как бы продолжают тенденцию самих памятников «заговорить» о прошлом, вылиться в словесную форму. Другая группа памятников, связанных с личными воспоминаниями и чувствами царственных владельцев, в стихах Пушкина совершенно не отразилась, ибо он не был придворным пиитом, но темы дружбы, любви, уединенных встреч на лоне природы играют огромнейшую роль в его лицейских стихотворениях. Изображенный в них пейзаж по преимуществу «лорреновский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов.

Соединение в Екатерининском парке памятников победы русской армии и русского флота с мемориальными памятниками чисто личного значения (как, например, памятники собаке Екатерины) имеет принципиальный характер. В романтизме как бы уравниваются исторические события и лично биографические, Херасков во вступлении к поэме «Пилигримы» (1795) заявляет:

Я пел и буду петь героев и безделки.

В садах всех стилей, как мы уже отмечали*{{См.: «Сад и культура Европы»[\[бф\]](#) — наст, том, с. 476 и след.}}, особое значение имели музыка и благоухание. В садах романтизма музыка предпочиталась преимущественно «природная» — пение птиц, музыкальные инструменты, приводимые в движение ветром и водой, а характер благоухания, может быть, и изменялся, но мы имеем об этом слишком мало сведений.

Если в эпоху Барокко деревья группировались в боскеты, то в романтических садах особое значение приобретает единственное и уединенное дерево — преимущественно дуб. Его уединение иногда на вершине Парнаса (здесь оно было особенно желательно) — романтической формы эрмитажа, — среди поляны, на берегу вод (тут играло свою роль и его отражение), или, если дерево было старым, то в тесном окружении молодых деревьев, особенно ценилось в эпоху Романтизма.

Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он «долгожитель» среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке, как липа; дуб — индивидуальность, которую в эпоху Романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе.

За старыми деревьями в Павловском парке в конце XVIII и начале XIX в. был особый уход. Их, если было необходимо, подпирали столбами, бревнами, чтобы они не упали. И это считалось красивым, наводящим на меланхолические размышления, как и существовавшие в параллель к ним искусственные руины, полузакопанные в землю обломки старых статуй.

Еще в XVIII в. известный английский садовод Стефан Свитцер в книге «Образы садов» защищает старые деревья от вырубок. Лучше спалить собственный дом, пишет С. Свитцер, чем срубить старое благородное дерево, вырастить которое можно только годами и столетиями. Свитцер пишет также, что ландшафтные планы должны подчиняться природе в большей мере, чем природа подчиняется планам. Иными словами, планировщик садов должен в своих планах учитывать особенности уже существующих насаждений, бережно сохраняя старые деревья.

РУССКИЕ УСАДЕБНЫЕ САДЫ

А. Т. Болотов наглядно описывает в «Жизни и приключениях Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков», выработку русского стиля паркового искусства. Новые усадебные сады он называет англо-русскими или русско-английскими. Характерные особенности русских усадебных садов определились в конце XVIII и начале XIX в. Происхождение их было в России не столько английское, сколько немецкое. Они создавались под влиянием сочинений о садах

К. Гиршфельда, частично переведившихся А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине».

Вблизи дома владельца располагался цветник. Цветник с его обычно архитектурным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка. Обязательным было выращивать в цветнике, наряду с яркими цветами, — душистые. Цветник мог представлять собой остатки регулярного сада. На русские помещичьи сады из регулярных стилей садоводства особенно повлияло голландское барокко (с середины XVII в. и до середины первой половины XVIII в.) и рококо с его полупейзажной буколичностью. Французский классицизм не прижился — ни в царских парках, ни тем более в садах среднего дворянства. Помпезный французский классицизм требовал слишком больших пространств перед домом и служил не столько для отдыха, сколько для пышных приемов. Деревья в России перестали стричь очень рано, и если в конце XVIII и начале XIX в. еще стригли кусты, то только вблизи дома. Если сад и парк разбивали в конце XVIII и начале XIX в. — в эпоху Романтизма, то вблизи дома кое-какие намеки на регулярность сохраняли: считалось неудобным непосредственно переходить от архитектуры к свободной природе. Около дома сажались цветы в правильно оформленных клумбах. Мало этого, прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность — прямые, но нестриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. Аллеи лип бывали действительно темные и прохладные. Кроме аллеи, устраивались и «зеленые гостиные»: липы тесными рядами сажались вокруг площадки, где можно было поставить стол и скамейки-«сиделки». Исключение делалось только для широких подъездных дорог, которые обсаживались не только липами, но и дубами...

Между аллеями темных лип, стоявших темной стеной и дававших густую темную тень, бывал и подлесок, где укрывались соловьи. Подлесок никогда не вырубался сразу, как говорил мне замечательный знаток русских усадеб, хранитель тургеневской усадьбы Спасского-Лутовинова Борис Викторович Богданов. Подлесок вырубался в одном месте и оставялся в другом — пока не подрастет эта птичья защита. В Спасском-Лутовинове среди тенистых деревьев росли незабудки и ананасная земляника.

Сады не служат больше для украшения придворного быта, для ассамблей, приема гостей, повышения престижа хозяев. Мы можем сейчас любоваться садами только через призму времени, и при этом они требуют сложных объяснений, знания мифологии. Сады стоили владельцам огромных расходов, подчас сотен садовников, оранжерей, теплиц, питомников. Признаками хорошего вкуса хозяина в XVIII и начале XIX в. были прежде всего сад и парки, их устройство.

Поэтому на сады тратились громадные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX в. обычно была почти равной стоимости дворца.

Сады пережили богатую жизнь, отразили в себе различные садовые стили, обстроены постройками, не согласующимися с их первоначальными планами. Даже галерея Камерона не согласуется с рококо растреллиевского Екатерининского дворца, если между ними отсутствуют разделявшие их старые большие деревья. Нельзя снести в Летнем саду не только «Кофейный домик», но и памятник «дедушке Крылову».

Большинство садов изменило свою функцию в окружающей местности. Так, например, Летний сад стал частью громадного городского ансамбля. Зеленая ровная масса его высоких лип — это четвертая стена громадного ансамбля Марсова поля. Знаменитая ограда Фельтена со стороны Невы — оправа для больших деревьев, а не для неровного ряда молодых деревьев первой половины XVIII в. Старые липы Летнего сада стоят за этой оградой, как в драгоценной вазе, ровным рядом выступая из нее на одну треть. Не случайно единственным значимым элементом этой решетки являются вазы. Особенно многозначительны вазы на воротах ограды, где цветы выступают из них в том же пропорциональном отношении, что и деревья Летнего сада из самой ограды, — один к трем.

Как же быть с остатками дошедшего до нашего времени садово-паркового великолепия? Ни в одном искусстве вопрос о сохранении его памятников не стоит так сложно и не требует от хранителей такой общей эстетической культуры, знания истории искусств (при этом всех искусств) и такого умения соединять свои знания с общим интеллектуальным отношением к прошлому.

Возвращать сады ко времени их организации (а сады сажались «на вырост») или к поро их наивысшего процветания? Возможно ли полностью омолодить стареющий организм, вернуть его в обстановку старых эстетических и натурфилософских представлений, в обстановку исчезнувшего быта, забыть о том, что в садах существует множество исторических наслоений, множество поэтических воспоминаний?

Вырубить старые деревья и посадить на их месте молодые, чтобы восстановить «вид»? Но это будет другой «вид». Сад утратит свою документальность. Да и немислимо убрать из сада разновременные садовые постройки, скульптуры, памятники, каждые из которых имеют свою эстетическую и историческую ценность. Сады растут и постоянно меняются, меняются и коренным образом посетители, весь садовый быт. Изменился социальный строй, с которым были связаны наиболее прославленные из садов. Нет уже ни монархов и помещиков с их садовыми развлечениями, ни сотен садовников и садовых рабочих. Экзотические растения давно перестали быть экзотическими и иначе воспринимаются.

Исчезли многие сорта цветов. Изменились представления об идеальном мире — Эдеме, изменилась «философия природы», которую сады представляли. Многие из садов стали элементами городской архитектуры. Их старые и высокие деревья играют роль своеобразных городских стен.

Я думаю, главная беда наших реставрационных работ вообще связана с неправильным пониманием того, что такое реставрация. Реставрация — это не возвращение памятнику его первоначального вида. Попытки вернуться к первоначальному виду сопряжены обычно с субъективными истолкованиями этого первоначального вида, с современными нам представлениями о красоте и пр. В реставрациях такого рода больше всего появляется ошибок и невозможных утрат. Надо вернуться к первоначальному определению реставрации, принадлежащему «классику» реставрационного дела в нашей стране академику И. Э. Грабарю. Он считал, что реставрация — это продление жизни памятника — жизни эстетической, исторической, просто «физической», материальной. Но сад к тому же — это и весь «садовый быт», связанный с социальным строем своей эпохи. Но, может, можно возродить хотя бы часть сада — его внешний облик?

Восстанавливать первоначальный вид наших исторических памятников просто невозможно, за очень редкими исключениями, как невозможно подменить исторический документ его копией или макетом. Ведь памятники, а сады и парки тем более, «живут», меняются, обрастают пристройками. Убирать эстетически ценные наслоения разных эпох просто невозможно. Разросшийся парк приобретает новую, свою красоту, и нет нужды и права убирать эту красоту ни с исторической, ни с эстетической точек зрения. Тем более что «начинать все сначала», сажать новый парк и разводить новый сад можно не непременно на старом месте, а делать это на новом. Приобретенную же новую красоту старых парков, в результате их старения, надо только увидеть и выделить в них старое и ценное, убирая «самосев» (и то не всегда весь и всякий). Намек на старую регулярность можно давать стрижкой больших деревьев во всю их высоту, как это делается в Венском Бельведере или в Вильнове под Варшавой, но при этом сохранять деревья-документы. К старым деревьям на место погибших можно отлично подсаживать молодые: они быстро догоняют старые в росте и поддерживают их, принимая на себя часть напора ветра и часть губительной для старых деревьев инсоляции и помогая сохранить на привычном для старых деревьев уровне грунтовые воды. Так надо было бы непременно сделать на площадке со стороны моря в петергофском Монплезире, которую А. Н. Бенуа считал самым красивым местом во всех петербургских парках.

Надо принять во внимание и то, что у нас нет разработанного источниковедения изобразительных материалов по садам. Современные реставраторы часто относятся к старым гравюрам и акварелям так, как будто бы они сделаны на

основе фотографического реализма. Знаменитые граверы XVIII в. на самом же деле нередко убрали со своих гравюр большие деревья, если они заслоняли им вид на главный объект изображения, или, напротив, показывали деревья там, где их не было, чтобы создать равновесие в композиции, дать «приличествующий» дворцу фон, просто заполнить пустое место. Например, Т. А. Васильев изобразил в 1827 г. Екатерининский дворец в Царском Селе. Здание Лицея уже существовало. Пушкин закончил в нем свое образование. Но здания Лицея нет на изображении Т. А. Васильева, так как оно заслонило бы ему вид на дворец. Зато с правой стороны изображения дворца Т. А. Васильев пририсовал высокие деревья, существование которых сомнительно. Просто художнику нужно было уравновесить композицию и создать кулисы. Другой пример недостоверности изображений иного рода — изображения топографом П. А. Сент-Илером в середине XVIII в. Нижнего Петергофского парка. Известно, что Петр сохранил лес в этом месте, приказав только прорубить в нем аллеи. Но у Сент-Илера нет леса, а есть как бы постриженные конусом маленькие деревья. На самом же деле это не деревья, а топографические знаки деревьев — вернее, леса. Восстанавливать Нижний Петергофский парк по планам Сент-Илера совершенно невозможно. Его изображения надо уметь «читать». Время уничтожает, но время же сохраняет. Красота, умирая, творит новую красоту. Регулярные сады сажались с расчетом на их будущий рост. Не следует возвращать красоту к ее младенческому возрасту — это и невозможно. Надо уметь находить в старости свою красоту и поддерживать связь новой (а по существу, старой) красоты со старой (а по существу, юной, младенческой).