



РУССКАЯ ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

Статьи. Воспоминания. Эссе

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ББК 85+87.8
Р89

Рецензенты:

доктор филологических наук,
заведующий отделом народно-поэтического творчества
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
заслуженный деятель науки РФ А. А. Горелов;
доктор исторических наук, профессор,
заслуженный деятель науки РФ Ю. Г. Алексеев.

Р89 **Русская история и культура: Статьи. Воспоминания.**
Эссе / Под ред. Ю. К. Руденко. — СПб.: Наука, 2007. —
392 с.
ISBN 978-5-02-025224-0

ББК 85+87.8

ISBN 978-5-02-025224-0

© авторы статей, 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

<i>А. Л. Казин.</i> Русская культура и русская философия	5
<i>Г. М. Прохоров.</i> Заметки о русском миссионерстве	26
<i>М. А. Шibaев.</i> Принципы составления описей книг Кирилло-Белозерского монастыря в конце XV в.	41
<i>О. П. Святуха.</i> Конные царские изображения в русском искусстве XVII века	52
<i>Ю. И. Строев.</i> Эссе о янтарной комнате и о Пушкине	64
<i>О. С. Базуева.</i> «Саламбо» М. П. Мусоргского: история создания, проблемы реконструкции	80
<i>Е. А. Михайлова.</i> Первоначальный план трагедии «Борис Годунов» Пушкина и первый вариант оперы Мусоргского на тот же сюжет (к проблеме «трагедии без любви»)	101
<i>В. В. Горячих.</i> О музыке раскольников в «Хованщине» М. П. Мусоргского	119
<i>В. Е. Ветловская.</i> Символические мотивы в «Братьях Карамазовых»	139
<i>О. Б. Сокурова.</i> Слово Достоевского в сценическом воплощении	150
<i>И. С. Федорова.</i> Русские мальчики и вековые вопросы бытия (духовная проблематика романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»)	178
<i>А. А. Шелаева.</i> Шут, дурак и плут в романе Лескова «Чёртовы куклы»	191
<i>И. Ю. Шауб.</i> Вождь русского декадентства (феномен В. Я. Брюсова)	198
<i>Д. О. Цыпкин.</i> Фотографическое исследование рукописно-книжных памятников в России. Начало: 1898–1919 гг.	208
<i>И. Г. Гулякова, В. И. Коньков.</i> Об одной особенности семантической структуры рассказа И. Бунина «Легкое дыхание»	231
<i>И. Я. Фроянов.</i> Октябрь 17-го в зеркале наших дней	241

<i>Ю. В. Зобнин.</i> «Радиообращения» Мережковского не было (о генезисе одного историко-литературного мифа)	256
<i>Ю. К. Руденко.</i> Преломление традиций русского исторического романа в творчестве Дмитрия Балашова («Симеон Гордый») . . .	287
<i>В. И. Коньков.</i> Русская речь как жизненная ценность	302

II

Выдающиеся деятели русской культуры

<i>Протоиерей Владимир (Фоменко).</i> Владыка Антоний (Мельников), митрополит Ленинградский и Новгородский	310
<i>О. Б. Сокурова.</i> Встреча в пути	325
<i>Т. Г. Иванова.</i> Иван Дмитриевич Фридрих и его фонд в Рукописном отделе Пушкинского Дома	337
<i>А. Г. Агбалян.</i> Воспоминания о Елизавете Ивановне Тиме	370
Коротко об авторах	388

Ю. К. Руденко

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ
РУССКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА
В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ БАЛАШОВА
(«СИМЕОН ГОРДЫЙ»)

1

Роман Дмитрия Михайловича Балашова «Симеон Гордый» — четвертый в крупномасштабном романном цикле «Государи Московские», создававшемся, как известно, с середины 1970-х гг. вплоть до трагической гибели писателя в декабре 2000 г. и, по-видимому, так и не завершенном. По своему положению в цикле это роман срединный, и притом, как ни странно, не только в формальном отношении — так сказать, «по счету», — но и концептуально и художественно.

Таким образом, прежде чем рассматривать его, необходимо оценить весь писательский замысел, весь корпус произведений, составляющих романский цикл как некое художественное целое.

Начнем с самого Д. М. Балашова — исторического романиста. Его мало назвать писателем *талантливым* или писателем *самобытным*, — он, несомненно, относится к числу писателей *выдающихся*, писателей, чье творчество представляет собой одно из вершинных явлений вообще русской литературы — не одной только исторической прозы последней трети XX в.

Если же брать собственно отечественную историческую романистику прошедшего века, довольно продуктивную, разветвленную и богатую в жанрово-стилевом отношении, то нельзя не заметить, что творчество Д. М. Балашова стоит в ней несколько особняком.

Вспомним, что в контексте идеологических, методологических и стиливых тенденций развития русской литературы 1-й половины XX в. (прежде всего прозы, но не только) историческая тема разрабатывалась почти исключительно в пределах не далее, чем на 25–50 лет

в прошлое. Доминирующее положение занимала тема революции и гражданской войны, начиная с известных повестей и пьес 1920-х гг. (А. С. Серафимовича, А. Г. Малышкина, Л. Н. Сейфуллиной, Д. А. Фурманова, Б. А. Лавренева, Вс. В. Иванова, А. А. Фадеева, И. Э. Бабеля, наконец М. А. Булгакова) и кончая эпопеями М. А. Шолохова («Тихий Дон») и А. Н. Толстого («Хождение по мукам» и роман «Хлеб»), основная работа над которыми падает на 30-е годы. Они и еще эпопея А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина (Сорок лет)» стали *вершинными*, и притом художественно новаторскими, достижениями русской исторической прозы предвоенного времени. В этом отношении рядом с ними стоят лишь отдельные, весьма немногие произведения других жанров или другой проблематики и стилистики. А вот на темы *дореволюционной* истории произведения незаурядные в художественном плане были в буквальном смысле слова *единичны*. Это «Петр I» А. Н. Толстого, «Севастопольская страда» С. Н. Сергеева-Ценского, «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова, «Каменный пояс» Е. А. Федорова, «Разин Степан» А. П. Чапыгина и «Степан Разин» С. П. Злобина, «Чингисхан» и «Батый» В. Г. Яна, историко-биографические романы А. К. Виноградова, Ю. Н. Тынянова и М. А. Булгакова. В литературном процессе своего времени они занимали периферийное место, за исключением разве что романа А. Н. Толстого, исполненного откровенных конъюнктурных аллюзий и завоевавшего шумную известность благодаря предвоенной экранизации.

Война внесла свою тематическую переакцентировку в русскую историческую прозу 2-й половины XX в., хотя и здесь вершинное достоинство принадлежит совсем немногим произведениям. Продолжавшая активно разрабатываться историко-революционная тема в *количественном* отношении значительно превысила все созданное ранее, но теперь уже *ни одно* произведение нельзя поставить наравне с довоенными на ту же тему. Что же касается исторической прозы другого тематического диапазона, то и здесь границы расширились, количество возросло, а художественный уровень отнюдь не стал выше. Можно назвать лишь одного действительно оригинального и крупного исторического романиста 60–80-х гг., который завоевал шумную и, надо сказать, заслуженную читательскую популярность, не будучи похожим ни на кого из своих предшественников или собратьев по перу, — это Валентин Саввич Пикуль. Он, конечно, заслуживает отдельного и особого разговора, и только его имя в какой-то мере может быть сопоставлено с именем Балашова. Но именно в какой-то мере. Если не совсем в той, в какой, скажем, имена Лажечникова или

Загоскина сопоставимы с именем Пушкина, то все же почти в духе излюбленного Белинским различия между *беллетристом* и *художником*.

У Пикуля — бойкое перо и добросовестное уважение к источникам; он — увлекательный рассказчик, увлеченный собиратель малоизвестных исторических лиц, деталей и фактов, толковый популяризатор известных идей. Он историю опрокидывает в современность и тем самым позволяет сегодняшнему читателю почувствовать и понять ее неповторимое своеобразие. В изображаемых им картинах прошлого он скрупулезно точен в реалиях и деталях; в речах персонажей он искусный стилизатор; но как психолог-аналитик, как повествователь и комментатор описываемого, он сплошь и рядом позволяет себе анахронизмы — и, быть может, не потому, что не умел бы обойтись без них, а как раз потому, что обходиться без них не хочет, коль скоро задача в том, чтобы сделать далекое читателю — близким, непривычное — знакомым, чуждое — внутренне понятным.

Балашов, напротив, бросает читателя, как в пучину, в неведомый, непривычный, непонятный всем нам сегодня мир прошлого — и не спешит помочь разобраться в нем; он даже словно бы забывает о читателе — настолько сам поражен полным несходством *тех* людей, *их* жизни с нами сегодняшними, с нашими мыслями, желаниями, устремлениями, страхами и упованиями, настолько зачарован *их* — непредставимой в нас — жизнестойкостью. С усилием и натугой перенимая строй чувствований и представлений наших далеких предков, он сам начинает уже говорить не нашим — *их* языком, видеть все окружающее не нашими — *их* глазами, мыслить мир не в наших — в *их* категориях и понятиях. Балашов-романист — не посторонний наблюдатель прошлого и не быто- или нравописатель, тем более не «антиквар» и не «любитель старины»; он — страстный искатель исторической истины, исследователь быта и нравов в их экстремальных проявлениях, мыслитель, уходящий на шесть столетий назад в прошлое, чтобы понять и объяснить себе самому и нам сегодняшним нас же самих, нашу собственную онтологическую сущность. Он пишет трудным для нас языком старинных грамот, книжных памятников и народных говоров, но он ни в коем случае не стилизатор, эстетски любующийся архаизированными и диалектными предложениями. Он, фольклорист-эрудит, — отнюдь не создатель этнографически достоверных картинок и картин. Он, ученый знаток всевозможных религиозно-конфессиональных и научно-философских учений изображаемого им XIV века, — отнюдь не с позиций нашего «высока»

различает там «правильное» и «неправильное», а напротив, прозревая там подлинную высоту духовного видения, повергает нас в состояние настоящего катарсиса от сознания нашей собственной духовной расслабленности и никчемности.

Исторические романы Балашова — не «беллетристика». И, может быть, именно поэтому в них новаторски преломляются некоторые магистральные традиции русского классического романа.

2

Прежде всего следует посмотреть на весь романский цикл «Государя Московские» как на художественное целое.

Известно, что в русской литературе крупномасштабные циклы как-то не приживались. Концентрация содержания, лаконизация стиля — вот главный стилевой принцип русской прозы, заданный ей Пушкиным. Поэтому циклизовались малые формы — «повести» (этот термин первоначально охватывал все жанры малой прозы — от очерка и новеллы до повести в собственном смысле слова): «Повести Белкина» А. С. Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» Н. В. Гоголя, «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского (философский роман-цикл), «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова (зримое превращение «цикла повестей» в роман), наконец — более поздние сатирические циклы М. Е. Салтыкова-Щедрина и художественно-публицистические циклы Г. И. Успенского.

Романных циклов, типа «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака или «Руггон-Маккаров» Эмиля Золя, ни один русский писатель даже не мыслил себе. Замыслы такого рода роились только в голове у Н. Г. Чернышевского в его нескончаемом арестантском уединении, сначала в одиночке Петропавловской крепости, потом в каторжном заключении на Александровском заводе под Читой, затем на «поселении» в Вилуйском остроге в Якутии, заново — на «свободе» в Саратове и Астрахани. Эти замыслы частично даже реализовывались им, но затем неизменно уничтожались, и судить о них мы можем только по немногим воспоминаниям лиц, в разное время общавшихся с Чернышевским в его сибирском заключении, отчасти по задержанным в III отделении письмам к родным и весьма гадательно — по сохранившимся отрывочным фрагментам.¹ В любом случае его замыслы

¹ О романских циклах Чернышевского подробнее см.: Руденко Ю. К. Чернышевский-романист и литературные традиции. Л., 1989. С. 4—5, 107—116.

не только не стали фактом литературы, но о них до 1904–1906 гг. просто никому не было известно.²

Единственный замысел романного цикла, который мог бы состояться в русской литературе (но все же не состоялся), это промежуточный замысел Л. Н. Толстого, возникший у него в 1863 г. и положивший начало работе собственно над романом «Война и мир». К сентябрю 1864 г. относятся два черновых варианта авторского предисловия, которые весьма показательны. В первом из них писатель говорит, что намерен провести своих героев и героинь «через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года» и признается: «Развязки отношений этих лиц я не предвижу ни в одной из этих эпох. <...> Я старался только, чтобы каждая часть сочинения имела независимый интерес».³ Во втором варианте он еще пространнее излагает ту же мысль: «...Я не знаю и сам для себя не могу предвидеть, какие размеры примет все сочинение. Задача моя состоит в описании жизни и столкновений некоторых лиц в период времени от 1805 до 1856 года. <...> Мне кажется, что ежели есть интерес в моем сочинении, то он не прерывается, а удовлетворяется на каждой части этого сочинения и что <...> сочинение это может быть печатаемо отдельными частями».⁴ Очевидно, Толстой был так окрылен своим новым замыслом, что уже в январской книжке журнала М. Н. Каткова «Русский вестник» за 1865 г. начал публиковать первый роман из задуманной серии. Его название в высшей степени показательно — «1805-й год». Совершенно очевидно, что роман должен быть открывать собой тот самый *хроникально-исторический романский цикл*, первоначальные хронологические вехи которого определились незадолго до того. Было

² В. Г. Короленко в заключительной части своих «Воспоминаний о Чернышевском», написанных в 1890 г., но опубликованных (за рубежом и без ведома автора) в 1904 г., пересказал (с чужих слов) слышанные им в Сибири (где сам отбывал ссылку) две «легенды», связанные с Чернышевским: одну — якобы принадлежащую самому Чернышевскому; другую — о нем (см.: *Короленко В. Г. Собр. соч.*: В 10 т. Т. 8. М., 1955. С. 71–75). Подробные же пересказы сибирских беллетристических сочинений Чернышевского оставили трое его сокаторжников по заключению на Александровском заводе под Читой и кое-кто из посещавших его позже в Вилюйском остроге (наиболее полную подборку этих мемуаров см.: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. Саратов, 1959).

³ *Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.*: В 90 т. (Юбилейное изд.). Т. 13. С. 55.

⁴ Там же. С. 56

ли у Толстого тогда какое-либо общее название для предполагавшегося цикла (как «Государи Московские» у Д. М. Балашова), неизвестно. Зато общеизвестно, что роман «1805 год» не был завершен: в том же 1865 г. Толстой прервал его печатание и прекратил работу над ним. А произошло это потому, что в корне преобразился самый замысел произведения: автору привиделась совсем другая — на сей раз окончательная — повествовательно-архитектоническая структура целого, которая уже не допускала автономности своих «отдельных частей». Толстой понял, что не хочет писать не только никаких романов-хроник, но и вообще «романа»...⁵

⁵ В статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868) он, демонстративно отказываясь именовать только что законченное произведение «романом», утверждал: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». (Там же. Т. 16. С. 7.) И, как бы в оправдание себе, ссылаясь на своих предшественников: «История русской литературы со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести». (Там же.)

Случайно ли, что хроникально-циклический замысел был отвергнут Толстым? В одном из набросков к заключительной части эпилога он так пытался объяснить свои творческие побуждения: «Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно неизвестно, но что оно известно и описано совершенно навыворот тому, что было. И невольно я почувствовал необходимость доказывать то, что я говорил, и высказывать те взгляды, на основании которых я писал». И далее, заостряя свою мысль, Толстой категорически утверждает: «...Если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний» (Там же. Т. 15. С. 241). Между тем вся история критических оценок романа (начиная с ближайшего окружения писателя), а затем его интерпретаций и анализов демонстрирует полную глухоту как раз к этому, с точки зрения писателя, *главному!*. Стойкий предрассудок, будто публицистический состав «Войны и мира» (толстовские «рассуждения») якобы снижает «художественность» романа как такового (толстовских «описаний»), продолжает составлять существенный методологический недостаток научной литературы о Толстом (убедительное и всесторонне аргументированное рассмотрение проблемы см.: *Купреянова Е. Н.* О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир» // Рус. литература. 1985. № 1; анализ проблемы см. также: *Руденко Ю. К.* Чернышевский-романист и литературные традиции. Л., 1989. С. 229—235).

В итоге Толстой создал — впервые в истории существования новоевропейского романа — принципиально иной тип прозаического повествовательного эпоса, в котором организующей художественно-мировоззренческой доминантой, вместо западного принципа «частная жизнь частного человека», становится православный принцип «соборного единства» частной жизни и всеобщего бытия — при всей неповторимости каждого отдельного частного «я», каждого исторически и национально особого общественного «мы».

Формы выражения этого принципа в «Войне и мире» уникальны.⁶ А между тем все это — лишь развертка художественно-мировоззренческой концепции, заложенной в «Капитанской дочке» Пушкина.

Повесть Пушкина демонстративно построена в форме «романа а la Вальтер Скотт».⁷ Но Пушкин радикально переосмысляет присущий всем романам Вальтера Скотта жесткий, формально-конструктивный контрапункт между «частным» и «историческим» планами

⁶ Сюжетика произведения строится не на традиционном различении повествовательных планов — главного и побочных, и не в замкнутых границах ведущей сюжетной линии как единой, развертывающейся в ходе повествования линии событий. Здесь столько «сюжетных линий», сколько персонажей. В зависимости от положения того или иного персонажа в целостной образной системе произведения его «сюжетная линия» складывается с большей или меньшей событийной подробностью (т. е. в большем или меньшем количестве повествовательных эпизодов). Благодаря этому каждая такая «сюжетная линия» имеет свою, при желании вполне «узнаваемую» жанровую «тональность». Но все повествование в целом представляет собой искусно выстроенную «мешанину» изо всех этих «сюжетных линий» — в соответствии с функциональным значением каждого персонажа в смысловой структуре произведения. Общая же архитектоника этого последнего отличается принципиальной «безначальностью» и «бесконечностью»: хронологически произведение «разомкнуто» как в прошлое, так и в будущее. Принципу «дифференциала истории» в философско-исторических «рассуждениях» соответствует своеобразный «дифференциал» повествовательного фрагмента в романских «описаниях». Принцип «диалектики души» как особый тип психологического анализа, создающий впечатление абсолютного авторского «всеведения», применяется с одинаковой глубиной разработки ко всем персонажам, независимо от их роли в произведении. Последовательно выдерживаемая равнообъемность «военных» и «мирных» изобразительных планов становится композиционно-архитектоническим приемом, внушающим читателю впечатление их идейно-концептуальной равноценности... И т. д.

⁷ Словно бы в ответ на пожелание Николая I, высказанное им (с подачи Ф. Булгарина) по поводу «Бориса Годунова».

изображения. У Пушкина отношения между частным и публичным, личным и социальным, интимным и всеобщим оказываются многоемкими, подвижными, противоречивыми и получают отчетливую анти-западническую, анти-индивидуалистическую направленность.

В этом отношении у Пушкина и у Толстого *принцип* — *один и тот же*, тогда как их произведения — разительно не схожи друг с другом. Это может означать только одно — что самый указанный *принцип* имеет не эстетическую, но сугубо *мировоззренческую* природу. Это — один из фундаментальных духовно-нравственных императивов русской литературы вообще, русской романной прозы в частности. Поэтому в искусстве он может воплощаться в бесконечном множестве разнообразных художественных структур, однако же не всяких и не каких кому вздумается, а — *вследствие* своей императивности — лишь в тех, которые создаются на его основе и в соответствии с ним.

Пушкин в новой русской литературе этот принцип впервые как художник открыл и утвердил; Толстой — предельно отчетливо проявил имманентные ему эстетические параметры. Важнейшими из них оказались: *бытийный* масштаб художнического мировидения; универсальная непреложность *духовно-нравственного* оценочного критерия в изображении человека и мира, а также человека в мире; приоритет «мысли народной» над всеми прочими идеями и идеалами.

Русский классический роман в своих вершинных достижениях этому принципу соответствовал; советская литература — далеко нет. Во всяком случае, из всех названных ранее эпосов только, пожалуй, «Тихий Дон» ему отвечает. Может быть, «Молодая гвардия» в своей первоначальной редакции... А затем — один лишь «Василий Теркин» А. Т. Твардовского, но это уже не роман, а стихотворная поэма-эпопея, и между ними — «дьявольская разница», по летучему слову Пушкина... И только несколько десятилетий спустя наша литература как-то вдруг стала оживать: из-под пресса медленно гнившей идеологической фальши разом явилось целое поколение талантов классического уровня и достоинства — В. И. Белов, В. П. Астафьев, В. М. Шукшин, А. В. Вампилов, В. Г. Распутин и, наконец, Д. М. Балашов.

3

Обратимся, собственно, к «Симеону Гордому».

Как и все романы цикла, это, по совокупности доминантных примет, *роман-хроника*: никаких сюжетных «умолчаний» или перестановок, только последовательная цепочка основных событий времени —

«военных» и «мирных»; политических и обрядово-бытовых; частных, семейных — и публичных, официальных.

Однако «хроникальность» романов данного цикла — и предшествующих «Симеону Гордому», и последовавших за ним, даже, быть может, поздних в большей степени, чем ранних, — отнюдь не соответствует западноевропейскому жанровому канону. «Симеон Гордый» — лишь показательный пример того, что и как в «чужом» жанровом каноне преобразует русский исторический романист, по сути *впервые* усваивая этот жанр как таковой в русской литературе. На всех уровнях своей романной стилистики — и в проблемно-тематической композиции, и в сюжетостроении, и в характерологии, и на уровне собственно языка — Балашов чрезвычайно ярко отличается, например, от непосредственно предшествующей ему и современной французской хроникально-исторической беллетристики. Последняя всегда включала в себя авантурную интригу, в полной мере представленную в знаменитом цикле романов-хроник Мориса Дрюона «Проклятые короли» («Les rois maudits», 1955–1960, 1977; рус. пер. 1957–1979) и совершенно отсутствующую у Балашова. Дрюоновский цикл — это хроника судеб потомков Людовика Святого, панорама различных лиц королевского династического дома в нескольких поколениях между 1313–1353 гг. Хронологически, как видим, действие его романов совпадает с начальной эпохой становления Московской Руси и даже со временем правления собственно Симеона Гордого (1340–1353). Но Дрюон, так же как и никто из его предшественников в различных изводах жанра, не ставит перед собой задачи связать судьбу французского королевского дома с судьбой французского народа, а эту последнюю — с судьбой Франции как государства.

Балашову как историческому романисту такой тип сюжетики совершенно чужд. Писатель — именно как хронист и *поскольку* хронист — в известном смысле воспроизводит позицию русского *летописца*. Хотя несколько не имитирует ее. При всей «биографичности» и сюжетно-повествовательной завершенности романов цикла «Государи Московские», каждый из них оставляет впечатление *историко-событийного фрагмента*, органично включенного в гораздо более масштабное *историко-бытийное целое*, текущее из прошлого в будущее. Картина этого многоемкого потока истории в отдельном романе лишь конкретизируется хронологически и лично, видоизменяясь в своих, так сказать, «малых» проявлениях, но неизменно сохраняя все свои «большие» константы. Из «малого» — характеров и судеб людей, их устремлений и желаний, их убеждений

и поступков, складывается «большое» — поступь истории, необратимо ослабляющая и умаляющая одни народы и государства и укрепляющая, возвышающая другие. Причем непосредственные современники текущего исторического процесса не видят ни его подлинного масштаба, ни его скрытых тенденций и закономерностей и могут только в малой степени *ощущать* то и другое, совершая *лично для себя* свой выбор. Но Балашов-романист, оставаясь все время *внутри* изображаемой эпохи, видит ее масштабы, значение, ведущие тенденции развития из перспективного (для нее; для нас — ретроспективного) «далека».⁸ Именно в этом, и только в этом смысле роман-хроника Балашова окрашен в «летописные» тона, оставляет впечатление *эпической масштабности* повествования при всем своем внутреннем сюжетно-психологическом динамизме.

Это как бы *новая русская летопись* — летопись, так сказать, *ретроспективно-историческая*, заново — *погодно* и *пособытийно* — всматривающаяся в шестисотлетнюю даль родного национально-государственного прошлого, чтобы с высоты сегодняшнего знания громады уже свершившегося понять, «откуда пошла есть земля» Московская, а с нею — и вся последующая «земля Русская», вплоть до сегодняшнего ее духовного и государственного падения...

Так балашовский *романно-хроникальный цикл* обретает *пушкинско-толстовскую* художественно-мировоззренческую доминанту, выражающуюся в панорамном охвате всего исторического пространства эпохи, в строго выверенной соотнесенности «массовых» и «камерных» эпизодов и сцен, в перебивке общих и крупных планов.

Таким образом, «Симеон Гордый» — отнюдь не только хроникально-биографический роман. Канва жизни Московского великого князя и его семьи — лишь сквозная, организующая произведение сюжетная тема. Но здесь присутствует множество и других тем, других объектов авторского внимания. Здесь и междукняжеские интриги

⁸ В этом смысле Балашов является прямым антагонистом Льва Толстого — автора «Войны и мира». Общий интегрирующий принцип романной стилистики Толстого в его эпопее — принцип авторского *всеведения*, будь это «описания» (романно-повествовательный состав текста) или же «рассуждения» (состав авторских отступлений от повествования — философско-исторических эссе). Толстому «истина» истории словно бы открыта *до* всякого повествования — как *абсолютная истина о человеке*, равно как и *до* всякого рассуждения — как ему одному внятная *научная аксиома*, и вся его задача — лишь развернуть эту «истину» перед читателем.

в Орде и сама Орда — как геополитический центр, смертельно опасный для Москвы и Руси в целом и в то же время ее единственный страшный для Запада реальный щит. Здесь и династическая прят между Москвой и Тверью, Нижним Новгородом, Владимиром; здесь и кичащийся своей независимостью ото всех Великий Новгород, а рядом с ним — разоряемый со всех сторон Псков; здесь и угроза беспринципной литовской и католической польско-свейской экспансии на Русь. Здесь и противостояние русского Православия с живучим и грозным еще язычеством. И многое другое!.. А в финале — мертвящий накат чумы, которая вспыхнула было в Орде, но пошла югом, по берегу Черного моря, проникла через Геную в Италию, опустошила ее, перебросилась в Западную Европу, захлестнула Британские острова — и, резко повернув на Восток, через Центральную Европу, Литву и Западную Русь начала затоплять Московию...

Это ведь та самая чума, которая нам известна больше по «Декамерону» Боккаччо, где красочно описаны ужасы чумного бедствия во Флоренции 1348 г. На Русь чума накинута в 1352 г. И русская земля обезлюдела тогда почти поголовно. Великий князь Московский Симеон, больше всего мечтавший оставить после себя наследника, одного за другим хоронит своих сыновей-младенцев, а потом умирает сам в мрачном сознании кажущейся безрезультатности всей своей жизни. А между тем остается жив юный Сергей Радонежский, так же как и средний брат Симеона Иван, которому предстоит занять великокняжеский стол, и его первенец младенец Димитрий — будущий Дмитрий Донской...

В романе Балашова — вся тогдашняя Русь, становящаяся политически, крепнущая духовно, еще только готовящаяся к своему будущему, — такая далекая от нас, почти забытая нами, исчезнувшая даже из энциклопедий и учебников, но, напоминает писатель, это как раз подлинное начало возрастания нашей Руси, и тогдашняя ее история — не чуждая нам родная наша история...

Современный писатель для нас пишет роман о наших истоках, роман, трудный для восприятия, потому что задача писателя — *заставить нас задуматься о самих себе.*

4

Особую жанровую подсказку содержит в себе также и название романа, по типу своему *единственное* во всем балашовском цикле.

Имя центрального героя в названии — это ведь отсылка к традиции русского монографического романа «о герое времени», к первоначалам

русского классического романа. Он и родился-то в России на рубеже 1820—1830-х гг., и многоопытная Западная Европа, создавшая к тому времени все типы и разновидности романного эпоса нового времени, не только до Тургенева вовсе не знала о его существовании, но и никогда не могла бы произвести его. Это единственный романский жанр, которого Европа до сих пор не понимает, продолжая именовать, как встарь, «нигилистическим» романом, и которого она не то что не может воспроизвести, но просто не нуждается в нем — за неимением у себя, на своей общественно-исторической почве соответствующего этому жанру человеческого материала.

А между тем *суть* жанра сводится к двум хорошо известным в русской литературе формулам — «герой нашего времени» и «русский человек на rendez-vous». Классические *типы* «героев времени» менялись буквально от романа к роману. Сначала это были разновидности «лишнего человека» (Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, отчасти Молотов), потом — варианты «нового человека» (Штольц, Инсаров, Базаров, Лопухов и Кирсанов, Рахметов). Но пока жанр сохранял свою эволюционную монолитность, в нем неизменно повторялась узнаваемая совокупность доминантных принципов поэтической системы (признаков жанра), а именно: 1) главный герой выступает проблемно-тематическим центром произведения и фокусирует всю его образную систему; 2) герой относится к «лучшим людям» своего поколения, и в этом смысле его нравственная личность показательна для целой эпохи общественного развития («своего времени»); 3) свидетельством этой его репрезентативности оказывается в романе любовь героини — как знак его «избранничества», подлинной незаурядности, эпохальной «представительности».⁹

⁹ Изю всех литератур Запады можно вспомнить лишь один случай прямой жанровой ориентации именно и прежде всего на русскую романную традицию. Это героико-биографическая эпопея Ромена Роллана «Жан-Кристоф» («Jean-Christophe», 1904—1912). Главным ориентационным образцом для Роллана послужила, конечно, «Война и мир» Л. Толстого. Отсюда французский романист усвоил и применительно к своим идейно-художественным задачам модифицировал принцип историко-бытийного единства индивидуальной человеческой личности и формирующего эту личность общества, стимулирующего ее к деятельности и деспотически отторгающего ее от себя. Эта, несомненно «русская», традиция понадобилась Роллану, чтобы осуществить главное в своем замысле — пересадить титаническую натуру и музыкальный гений Бетховена (прототипа Жана-Кристофа) на почву буржуазной Европы последней трети XIX в., в которой уже состоялось все то, что при

Построить характеристику реального исторического лица по типу несопоставимо более позднего жанрового канона — романа о «герое времени», возникшего на совершенно иной исторической почве (не допустив при этом никаких анахронизмов), — это, как кажется, удалось Балашову словно бы само собой, словно бы так у него *сказалось*, а вовсе не специально им обдумывалось, отыскивалось и нашлось наконец...

Как бы ни было, а характеристика князя Симеона в романе точно соответствует указанному жанровому канону (разве что привычные слова-клише, применимые к литературным героям XIX в.: «лишний» человек, «новый» человек — не вяжутся с образом балашовского героя).

Бетховене только еще зарождалось и никому из его современников не могло даже привидеться таким, каким стало к концу века. Музыкальные гении существовали и теперь (например, Рихард Штраус или Густав Малер, если говорить только о немцах), но в них не было, как и во всем современном Ромену Роллану искусство, того могучего «титанизма», которым, по его ощущению, был наделен, причем в самой высокой степени, один только Лев Толстой — как духовная и творческая личность. (Заметим: так же воспринимал Толстого и Томас Манн, младший современник Р. Роллана, ставивший Толстого — и лишь его одного — рядом с Гете). Не случайно «под Бетховена» в роллановском герое моделируется только его собственно музыкальная ипостась, а вот «титанизм» личной позиции по отношению к актуальной современности «заимствуется», несомненно, у Толстого. Это выглядит тем более убедительно, что художественный гений обоих действительно сопоставим по глубине новаторства, силе воздействия на современников и масштабу историко-художественного значения. Вынося в заголовок своего романа-эпопеи имя героя (по замыслу романиста, как раз подлинного *героя своего времени*, каких нет в реальности, но которые так нужны ей!), Роллан, быть может, не знал или не сознавал, что задействует тем самым тоже *русскую* традицию *особой оценочной постановки героя* в структуре произведения, но тем не менее он это сделал. И в результате — контаминировал толстовский эпопейно-бытийный масштаб художественного целого с проблемно-оценочной центроположенностью «героя времени» в художественно-мировоззренческой концепции этого целого. Свидетельством того, что в жанровом составе «Жана-Кристофа» внятная для нас отсылка к русскому моноцентрическому роману присутствует подспудно, а не как сознаваемая романистом творческая задача, является совсем особая (не «русская») функциональная роль героинь, последовательно замещающих друг друга в биографии героя, много значащих в его личностном саморазвитии, в этом смысле влияющих на его творческую биографию, но никоим образом не «выбирающих» его из числа каких бы то ни было «прочих», не «выделяющих» его своей любовью как «героя времени». Героини Роллана — это всего лишь *женщины* на жизненном пути героя, и в этом отношении Ромен Роллан — вполне «западный» романист...

Он и в личном самосознании, и в поведении (как человек своего социального положения и ранга), и в авторском раскладе документированных и гадательных исторических фактов, легендарных известий и художественных реконструкций — персонаж *неоднозначный*. Будучи во всех отношениях человеком *своего* времени, он являет собой тип человека мятущегося, не доверяющего себе, стоически несущего «бремя власти». Он чувствует себя «проклятым» свыше и так и умирает в этом убеждении, но он не лукав, а прямодушен, причем не только в личных симпатиях и антипатиях, но и в политически ответственных делах и поступках. В качестве жизненной опоры он принял для себя внеличный, государственный интерес. Его преследуют горькие личные утраты и катастрофы, и только автор — в большой, на много столетий растянувшейся исторической ретроспективе — знает, насколько важен и провиденциально благодатен его личный вклад в историю малой и большой родины — его и нашей. В князе Симеоне парадоксально и убедительно совмещаются в одних и тех же проявлениях и качества личности неожиданно узнаваемые только нами черты позднейшего литературного «лишнего человека» и прозреваемые в нем уже его современниками черты «нового» героя их собственного времени.

Балашов, как никто больше, укрупняет в своей эпопее *пушкинский* принцип сродства, духовно-нравственного тождества каждой личности в ее неповторимых индивидуальных психологических и поведенческих проявлениях и — всей исторической эпохи, эту личность сформировавшей и ею далее формируемой.

Но точно так же он, как никто больше, воспроизводит *толстовский* принцип равномасштабного аналитического освещения каждого попадающего в поле авторского внимания персонажа (будь то центральный и сквозной или периферийный и эпизодический). А к тому же Балашов использует и специально толстовский *прием* органического композиционного сочетания «описаний» и «рассуждений», причем у него — тоже вполне по-толстовски — одно опрокинуто в другое настолько концептуально органично, что невозможно почитательски предпочесть что-нибудь одно другому.

В то же время, *в отличие* и от Пушкина, и от Толстого, Балашов заимствует кое-что и от Шолохова, в частности его пронзительный открытый *лиризм* — отнюдь не как приметку авторского «отступления» (что характерно для русского классического романа XIX в.), но как богато интонированную симфоническую палитру прямого эмоционального выражения авторских симпатий и антипатий и столь же прямого авторского эмоционального воздействия на читателя.

Внесение в историческое повествование, в особенности об отдаленном прошлом, *этого* стиливого компонента, как кажется, новация лично Балашова.

Наконец, есть в романе Балашова и еще одна, если можно так выразиться, жанровая аппликация, вполне неожиданная ввиду ее архаичности. Я говорю о колдунье Кумопе и всей совокупности связанных с ее образом мистических мотивов. Ожидаешь, что писатель, если не в силу современного недоверия к мистике, то хотя бы в силу своих православных убеждений, страстным пропагандистом которых он выступает в романе, предложит те или иные реалистические мотивировки и переосмысления этих, вполне естественных примет изображаемого времени. Прием-то ведь, да и сами соответствующие мотивы восходят к традициям романтизма и именно в этой своей окраске прежде всего воспринимаются современным читателем... Но нет, писатель не спешит с разоблачительными «объяснениями». И только постепенно, все больше к концу романа, читатель начинает постигать необычное, неоднозначное и сложное функционально-смысловое назначение этого комплекса мотивов. — В них обозначена важная общественно-психологическая реалья эпохи, актуальная также и как идеологически значимая для нее тема. Через них приоткрывается нечто интимно-индивидуальное в личном самосознании героя. Наконец, в авторской концепции исторических судеб русского народа тогдашняя народная вера в чародейство трактуется как давно утраченный нами и для нас подпочвенный ключ, питавший и тогда еще способный питать живую народную ментальность, которая не должна насильно лишаться своих источников, но только сама должна и может перерасти свое историческое «детство».

В энциклопедической статье о Балашове А. М. Любомудров пунктуально и довольно строго отмечает «отступления» писателя от православия.¹⁰ Думается, все не так просто у настоящего художника, и он имеет право на некоторые «личные» философские откровения. Именно и прежде всего как художник. Как Тютчев, например... Как Толстой — автор «Войны и мира»... Как Достоевский...

¹⁰ См.: Любомудров А. М. Балашов // Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги: Библиографический словарь. В 3 т. Т. 1. [М.]: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 161—162.