

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ТРУДЫ ОТДЕЛА
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX

АКТУАЛЬНЫЕ
ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XI-XVII ВЕКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва — Ленинград
1964

ИССЛЕДОВАНИЯ

Д. С. ЛИХАЧЕВ

К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII вв.

Художественная специфика древнерусской литературы все более и более привлекает к себе внимание литературоведов-медиевистов. Это и понятно: без полного выявления всех художественных особенностей русской литературы XI—XVII вв. невозможно построение истории русской литературы и эстетическая оценка памятников русской литературы первых семи веков ее существования.

Отдельные наблюдения над художественной спецификой древнерусской литературы имелись уже в работах Ф. И. Буслаева, И. С. Некрасова, Н. С. Тихонравова, В. О. Ключевского и др. Эти отдельные наблюдения тесно связаны с их общими представлениями о древней русской литературе и с теми историко-литературными школами, которые они представляли.

Только в последние годы появились относительно небольшие работы, излагающие общие взгляды их авторов на художественную специфику и на художественные методы древнерусской литературы. Я имею в виду статьи А. С. Орлова,¹ В. П. Адриановой-Перетц,² И. П. Еремина,³ Г. Рааба,⁴ Д. С. Лихачева⁵ и др. В статьях этих авторов излагаются

¹ А. С. Орлов и В. П. Адрианова-Перетц. Литературоведение русского средневековья. — ИОЛЯ, 1945, № 6; А. С. Орлов. Мысли о положении работы по литературе русского средневековья. — ИОЛЯ, 1947, № 2.

² В. П. Адрианова-Перетц. 1) Основные задачи изучения древнерусской литературы в исследованиях 1917—1947 годов. — ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948; 2) Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947; 3) Древнерусская литература и фольклор (к постановке проблемы). — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949; 4) Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия. — ТОДРЛ, т. VIII. М.—Л., 1951; 5) Исторические повести XVII века и устное народное творчество. — ТОДРЛ, т. IX. М.—Л., 1953; 6) Об основах художественного метода древнерусской литературы. — Русская литература, 1958, № 4; 7) К вопросу об изображении «внутреннего человека» в русской литературе XI—XIV веков. — В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.—Л., 1958; 8) О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.). — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960.

³ И. П. Еремин. 1) Киевская летопись как памятник литературы. — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949; 2) Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. — ТОДРЛ, т. XII. М.—Л., 1956; 3) О художественной специфике древнерусской литературы. — Русская литература, 1958, № 1; 4) К спорам о реализме древнерусской литературы. — Русская литература, 1959, № 4.

⁴ H. Raab. 1) Zur Entwicklungsgeschichte der Realismus in der russischen Literatur. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1958, 3/4; 2) К вопросу о предшественниках реализма в русской литературе. — Русская литература, 1960, № 3.

⁵ Д. С. Лихачев. 1) У предшественников реализма русской литературы. — Вопросы литературы, 1957, № 1; 2) К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. — Русская литература, 1958, № 2; 3) Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958; 4) Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения). — ТОДРЛ, т. XVII. М.—Л., 1961; 5) Об одной особенности реализма. — Вопросы литературы, 1960, № 3.

обобщения их частных наблюдений над художественными особенностями древнерусской литературы. Естественно, что в статьях на столь широкую тему отдельные выводы их авторов не могут быть сколько-нибудь полно аргументированы. Поэтому статьи эти представляют ценность только в той мере, в какой их авторы обладают собственным опытом анализа художественной стороны конкретных произведений древнерусской литературы. Рассматривая эти статьи, мы должны учитывать и другие работы их авторов по конкретному изучению отдельных явлений, памятников, стилей древнерусской литературы. Вот почему мы не можем себе поставить целью в краткой статье дать сколько-нибудь полную и точную историографию вопроса. Цель настоящей статьи — не оглядка на прошлое, а взгляд в будущее; необходимо наметить задачи и перспективы изучения вопроса о художественных методах древнерусской литературы, попытаться определить и те трудности, которые возникают перед исследователем.

Общие замечания об изучении художественных методов древнерусской литературы

Художественная специфика древнерусской литературы прежде всего и теснее всего связана с проблемой специфики ее художественных методов.

Изучение художественных методов древнерусской литературы есть прежде всего изучение конкретного материала литературы. Чем лучше исследователь знает древнюю русскую литературу, чем шире его опыт в изучении отдельных конкретных проблем, памятников, рукописного наследия, тем основательнее будут, как мы уже сказали, его выводы. Ограниченный материал поверхностного знакомства с памятниками легче поддается обобщению, чем материал обильный, широкий, основанный на многолетнем опыте изучения большого числа памятников. Чем меньше знает исследователь, тем легче ему обобщать. Чем обширнее опыт ученого, тем сложнее его обобщения, тем ближе они к действительности.

В изучении вопросов поэтики крайне важно не поддаваться слишком рано искушению скороспелых обобщений. Если исследователь еще к тому же мало начитан в памятниках литературы, он может на основании десятка или двух десятков примеров создать ту или иную концепцию особенностей древнерусской литературы. Генерализировать, обобщать можно только тогда, когда у исследователя накоплен большой опыт, когда у него обширный круг начитанности. Опыт заставляет быть осторожнее, опыт подсказывает не только подтверждающие факты, но и факты, противоречащие той или иной выдвигаемой концепции. Нужно уметь не только находить подтверждения, но и опровержения концепции, уметь «расширять» концепцию, детализировать вопрос.

Дифференциация, классификация и детализация собранного материала на первых порах исследования того или иного вопроса важнее, чем его генерализация.

Найдя противоречащие факты, не следует сразу же отвергать обобщение, а лишь его ограничивать, искать ему ограничительные рамки. Эти поиски ограничений могут привести к усложнению картины и к ее детализации. Особенно следует быть внимательным к хронологическим ограничениям. Принцип историзма должен постоянно быть на виду у исследователя.

Два вопроса прежде всего встают перед исследователем художественных методов средневековой русской литературы. Первый вопрос: можно ли говорить о существовании на протяжении всех семи веков русского средневековья единого художественного метода литературы или следует говорить о нескольких методах, последовательно сменяющих друг друга или

одновременно существующих? И второй вопрос: художественный метод или художественные методы древнерусской литературы являются ли результатом целенаправленных, сознательных усилий древнерусских авторов или они возникают спонтанно, в результате того или иного состояния сознания, мышления и пр.? По обоим вопросам имеются разногласия. С одной стороны, были высказаны схематизирующие точки зрения, упрощающие вопрос о художественных методах русской средневековой литературы, подчиняющие их двум-трем общим принципам; естественно, что такая схематизация отдает предпочтение идеям спонтанного происхождения этого единого художественного метода. С другой стороны, имеются точки зрения, выросшие на основе научной индукции. Это индуктивное, конкретное рассмотрение приводит к обратным результатам: к выявлению многообразия художественных методов, связанных с конкретными многообразными же целями, которые стояли перед писателями и древнерусскими книжниками в целом.

В самом деле, когда исследователь, задумавший изучить художественные методы древнерусской литературы, обращается к конкретным памятникам, первое, что его поражает — это многообразие художественных методов не только во всей древнерусской литературе за все семь веков ее существования, не только в ту или иную эпоху, у того или иного автора, но даже в одном и том же произведении. Произведение может в разных своих частях следовать различным художественным методам, переходить от одного художественного метода к другому, объединять в едином замысле части различной художественной значимости, различной интенсивности художественного сознания, художественные и нехудожественные.

Таково, например, «Поучение» Владимира Мономаха, где, с одной стороны, есть части, написанные «высоким» церковнославянским стилем и отражающие его патетические, глубоко философские взгляды на мир, а с другой — чисто «летописные» части, в которых выразилось его эмпирически деловое отношение к окружающим явлениям и событиям жизни. Различные художественные методы могут быть обнаружены в «компилятивных» памятниках — в сводах повестей, в патериках, летописях, отдельных повествованиях, продолженных в последующей жизни памятников, и т. д.

Всякий художественный метод составляет целую систему крупных и мелких средств к достижению определенных, сознательных художественных целей. Поэтому каждый художественный метод имеет множество признаков, и эти признаки определенным образом соотносятся между собой. Анализируя тот или иной художественный метод, необходимо указывать не только на эти признаки, но и на их соотношение. Это соотношение бывает настолько «жестким», что по одному какому-либо признаку можно иногда реконструировать и остальные. О том, что по одной какой-либо художественной детали можно восстановить целое, писал уже А. Н. Веселовский. Больше того, он считал, что по истории одного из художественных элементов литературы можно восстановить историю художественной эволюции как таковой. «Если я скажу, — писал А. Н. Веселовский, — что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепления в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний».⁶

⁶ А. Н. Веселовский. Из истории эпитета. — Собрание сочинений, т. I. СПб., 1913, стр. 58.

Итак, художественный метод составляет некую систему средств к достижению определенных целей, и невозможно думать, что на протяжении семи веков существования древней русской литературы для всех авторов и для всех жанров эта система была одной и той же. Всякого рода категорические суждения, узко определяющие в пределах немногих общих схематизирующих положений художественный метод всей древнерусской литературы от XI и до XVII в. включительно, как правило, не охватывают всего разнообразия художественных явлений, не учитывают развития литературы, ее движения вперед.

Больше того, как мы уже отметили выше, древнерусская литература поражает своим исключительным разнообразием художественных методов, сочетанием в одном произведении нескольких, иногда противоречивых художественных методов.

Единый художественный метод средневековой литературы выделить невозможно, так как каждый художественный метод составляет сложную систему и эти системы не совпадают. В дальнейшем, когда художественные методы древнерусской литературы будут изучены более или менее полно, можно будет, по-видимому, выделить некоторые общие для всех отдельных художественных методов средневековья признаки или, вернее, выделить какие-то типичные признаки, более или менее часто встречающиеся. Надо иметь в виду при этом, что средневековье так велико, продолжительно и разнообразно, что исключений из правил может оказаться даже больше, чем самих правил.

Ни один из признаков художественных методов средневековья не обладал, как мы уже сказали, всеобщностью. И это в значительной степени объясняется тем, что древнерусские художественные методы в гораздо большей степени порождены сознательной волей писателя, чем спонтанными явлениями.

Художественные методы литературы Древней Руси определялись в основном сознательным выбором, а не бессознательной необходимостью. Авторы предпочитали одни приемы, темы, стиль, язык и пр., отбрасывая другие, воспринимали методы переводной литературы, иногда фольклора, возвращались к художественным методам предшествующих литературных эпох и пр. Древнерусская литература обладала восприимчивостью к новому, к чужому, постороннему. Ее переводная литература была исключительно разнообразна. В ней были произведения, созданные в первые века христианства и почти современных ей литератур запада и востока, произведения византийские, южнославянские, древнееврейские, польские, чешские и пр. При этом у древнерусского читателя не было никаких поправок на эпоху, не было исторического взгляда на переводное произведение. Каждое произведение, когда бы и где бы оно ни было создано, воспринималось в его непосредственной данности. Следовательно, только невниманием к конкретному составу древнерусской литературы можно объяснить попытки свести все художественные методы к одному методу.⁷

⁷ Так, например, С. Азбелев в статье «О художественном методе древнерусской литературы» (Русская литература, 1959, № 4) утверждает, что в течение семи веков, а частично и дольше (заходя в XVIII в.) на Руси существовал только один художественный метод — «синкретизм» [термин, заимствованный не у А. Н. Веселовского, а из статьи Г. Гачева «От синкретизма к художественности» (Вопросы литературы, 1958, № 4)]. Метод этот существовал для всех веков, всех жанров, всех писателей, для литературы оригинальной и переводной. Сущность этого метода сводится к тому, что литература в средние века не была отъединена от науки, публицистики, религии. Но сущность художественного метода не может быть сведена к одной и притом вовсе не творческой черте.

Художественные методы обслуживают определенные, меняющиеся потребности. Разумеется, в художественном произведении есть и элементы, возникшие спонтанно, помимо художественной воли их авторов. Так, например, в летописи люди не только изображаются, но и отражаются помимо воли летописца. Летопись запечатлевает определенные, существовавшие в ту или иную эпоху представления, исторические лица отражаются в ней через события, участниками которых они были и которые оказались занесенными в летопись. Однако методологически правильным будет искать в изображении художественную волю писателя в первую очередь и лишь остаток относить на счет спонтанного воздействия непосредственно самой действительности.

Сделанные нами предварительные замечания направлены против схематизации в решении вопроса о художественных методах древнерусской литературы.

Художественные методы Древней Руси различались по индивидуальностям писателей, по эпохам, по жанрам, по различным типам соединений с деловыми формами письменности и в связи с различными деловыми назначениями отдельных произведений. Кроме того, древнерусская литература постоянно подвергалась внешним воздействиям — со стороны фольклора с его художественными методами, со стороны переводной литературы с художественными методами этой последней, со стороны литератур, близких по языку (болгарской, сербской, чешской и др.). Все это разнообразило художественные методы древнерусской литературы. Можно даже считать, что разнообразие художественных методов было одной из специфических особенностей древнерусской литературы.

Индивидуальное начало в художественных методах древнерусской литературы

Если творческий метод в основном определяется авторскими интенциями и через авторские интенции, то как быть с тем неоспоримым фактом, что индивидуальность автора и, в частности, его стиля отражается в произведениях средних веков значительно слабее, чем в литературе нового времени? Несомненно, что воля художника в значительной степени лишь промежуточный этап воздействия общества (хотя и не может быть сведена только к этому воздействию). Общество же средних веков значительно строже подчиняло человеческую индивидуальность корпоративному началу. Это общее положение не снимает, однако, с литературоведа обязанности каждый раз особо исследовать характер проявления индивидуальности автора и причин, по которым эта индивидуальность сказывается в том или ином аспекте, с той или иной степенью интенсивности.

Коснемся прежде всего вопроса об индивидуальных особенностях стиля. В. В. Виноградов пишет: «... в древнерусской литературе, по крайней мере до XVII в., проблема индивидуального стиля, его отношений к литературному языку, к его типам или разновидностям не играет той роли, как в русской литературе XVIII и особенно XIX и XX вв. Кроме того, пропуски, изменения или дополнения в тексте древнерусского произведения, характеризовавшие его литературную историю, даже после распространения книгопечатания, по большей части не сближались и не отождествлялись с фальсификациями или подделками в собственном смысле этого слова. Между тем в новой литературе частичное искажение текста иногда переключается в фальсификацию целого, в литературную

мистификацию.⁸ Вопрос о правильности литературного текста здесь органически сплетается с проблемой типических своеобразий индивидуального стиля писателя».⁹

Здесь В. В. Виноградов правильно отмечает отсутствие интереса и внимания к индивидуальному стилю писателя в литературе Древней Руси, выражающееся, в частности, в отсутствии подделок под определенный индивидуальный стиль, в отсутствии литературных мистификаций. Перед нами констатация весьма важного явления. Однако простая констатация еще недостаточна. Необходимы анализ этого явления и его объяснение.

Прежде всего обратим внимание на то, что известная приглушенность авторского начала по-разному сказывается в разных жанрах, в разных произведениях и у разных авторов. Проблема авторства решается по-разному для церковной литературы, с одной стороны, и для всех жанров светской литературы — с другой. В первом случае мы можем отметить обостренное чувство авторской принадлежности произведения, принимающее своеобразные формы. Во втором — интерес к автору произведения почти отсутствует.

В первом случае авторитет произведения значительно поднимается оттого, что оно приписывается тому или иному «отцу церкви» или значительному в истории церкви лицу. Заметим, что авторитет автора этого рода произведений завоевывается им не столько «литературной работой», сколько внелитературными заслугами — положением в церкви, подвигами святости и т. п. При этом произведения церковные берегутся и по составу, и по тексту.

Во втором случае произведения по большей части безымянны, автор редко указывается в заглавии произведения и часто смешивается с переписчиком и редактором. Текст этих произведений постоянно подвергается переработкам и используется в компиляциях. Это различие двух типов авторства касается и переводной литературы. Н. А. Мещерский пишет: «В славяно-русской переводной письменности нам известны два типа переводных произведений по их содержанию и целевому назначению и по степени их близости к переводным оригиналам.

«К первому типу произведений относятся все памятники догматического, канонического или литургического назначения. Сюда принадлежат переводы евангелия, псалтири, служебников, миней и пр. Эти переводы отличаются дословностью и большой близостью к синтаксическим конструкциям оригинала.

«Второй тип произведений включает в себя различные повествовательные памятники, не имеющие непосредственного церковно-религиозного значения. Наиболее ярким примером переводов названного типа следует считать известный древнерусский перевод „Истории Иудейской войны“ Иосифа Флавия, сделанный с небывалой по тому времени свободой и содержащий значительное количество пропусков и в особенности характерных добавлений переводчика. Это скорее творческая переработка греческого подлинника, чем в полном смысле слова перевод. Древнерусский переводчик ставил перед собой идеологические и стилистические задачи, совершенно не вытекающие из содержания и формы переводимого греческого произведения.

⁸ Е. Ланн. Литературная мистификация. М.—Л., 1930. (Примечание В. В. Виноградова).

⁹ В. В. Виноградов. Лингвистические основы научной критики текста. — Вопросы языкознания, 1958, № 2, стр. 5.

«В несколько меньшей степени отклоняющимися от оригинала, но не передающими его буквально, мы можем признать такие произведения хроникально-повествовательного жанра, как „Хроника“ Георгия Амартола, „Хроника“ Иоанна Малалы, „Александрия“, „Повесть об Акире Премудром“, „Девгеньево Деяние“ и др.»¹⁰

Из изложенного ясно, почему индивидуальный характер стиля не просто понижен в древнерусской литературе как в едином целом, а находится на разных уровнях в различных типах литературы: в литературе, «высокой» по темам и по иерархическому положению своих авторов, чувство авторства выражено сильнее и ярче сказываются индивидуальные особенности стиля. В литературе «низкой» и «средней» чувство авторства сказывается меньше и авторы не стремятся к созданию своего стиля, к воплощению в своих произведениях собственного «образа автора».

Было бы неправильно думать, что в древнерусской литературе с ее пониженным ощущением авторской индивидуальности отсутствует или приглушен этот авторский образ. Как это ни покажется парадоксальным, образ автора, непосредственный голос автора в произведении выражен в XI—XVII вв. не только не слабее, но иногда и сильнее, чем в литературе нового времени. Однако этот сильный образ автора, как правило, слабо индивидуализирован. И в этом все дело. Перед нами обычно повторяющийся образ автора, одни и те же приемы самохарактеристики, одни и те же формулы выражения авторской скромности, одни и те же приемы обращения к читателю и пр. Правда, и они различаются, но различаются по большей части не по отдельным авторам, а по отдельным жанрам. Есть образ автора-проповедника (с некоторыми различиями для проповеди торжественной, праздничной и для проповеди нравоучительной, будничной), есть образ автора-агиографа (и опять-таки с некоторыми различиями для жития «украшенного» и жития «неукрашенного»), есть образ автора-летописца, автора, повествующего об общественном несчастье, и образ автора, пишущего о победе русских, автора «бытовой» повести, в XVII в. — автора сатирического произведения и т. д.

Разумеется, жанровые отличия для образа автора имеются и в литературе нового времени (мы можем говорить об образе автора реалистического романа и об образе автора романтической поэмы, лирического стихотворения вообще или об образе автора анакреонтического стихотворения и пр.). Однако в литературе древнерусской жанровый образ по большей части подавляет образ индивидуальный. Конечно, и в данном случае следует считаться с исключениями и внимательно их изучать. Авторская индивидуальность резко сказывается в тех случаях, когда автор занимает высокое общественное положение, ощущает себя власть имущим: Владимир Мономах, создающий в своем произведении свой личный образ правителя и автора; Иван Грозный, резко нарушающий существующие приемы и этикетные нормы дипломатической переписки; митрополит Даниил, дающий в отдельных пассажах своих слов выход своему сатирическому темпераменту, и пр. С другой стороны, существуют писатели, в произведениях которых сказывается их личная осведомленность в тех или иных событиях, их индивидуальный язык, их представления о должном, их общественные идеалы и пр. Такие писатели легко могут быть обнаружены во всех жанрах древнерусской литературы, однако следует различать сознательное стремление к самовыражению, к созданию собственного,

¹⁰ Н. А. Мещерский. О синтаксисе древних славяно-русских переводных произведений. — В кн.: Теория и критика перевода. Изд. ЛГУ, Л., 1962, стр. 87.

неповторимого авторского образа и спонтанное, бессознательное выражение самого себя.

Некоторые случаи самовыражения требуют особых исследований. Одним из самых сложных явлений создания «образа автора» представляются мне «Моление» и «Слово» Даниила Заточника. Как известно, образ автора в этих произведениях очерчен очень определенно. Известно также, что другого произведения, в котором можно было бы наблюдать сходный образ автора, нет. Что же перед нами — резко индивидуализированный образ автора? Если мы учтем, что произведения эти относительно очень древние (XII—XIII вв.), что образ автора в них тесно связан с особенностями стиля, свойственными только этим произведениям, то перед нами как будто бы факт, противоречащий тому, что мы писали выше об авторском начале.

Мне думается, однако, что этого противоречия нет. Оно будет только в том случае, если мы признаем, что Даниил Заточник был на самом деле и сам создал стиль своего произведения. Между тем, по-видимому, Даниил Заточник — это выдуманный, никогда не существовавший персонаж. Если Даниил Заточник и существовал под этим именем, то к нему стали все же с течением времени прикрепляться изречения одного типа, принадлежавшие различным авторам — переписчикам и редакторам его произведений. В будущем это может быть установлено текстологически.

Сильный образ Даниила Заточника притягивал к себе в течение нескольких веков однородный материал — однородный и в стилистическом отношении, и в «идейном». И, конечно, этот образ — не индивидуальное изобретение. Это образ скомороха, уже имевшийся в скоморошьем творчестве. Перед нами балагур, неудачник, попрошайка. Через его попрошайничество видится ему и весь остальной мир. Он хвалит князя, льстит ему, чтобы получить от него побольше, — отсюда образ «сильного» князя. Он обращается на пиру по преимуществу к мужской компании — отсюда образ злой жены (образ, созданный корпоративным чувством веселящейся мужской компании). На единый образ автора-скомороха и на трафаретную ситуацию наслаивались различные изречения. Конечно, этот образ автора-скомороха и ситуация княжеского пира несколько менялись по векам, в произведение «включались» актуальные темы современности, но в целом устойчивость образа автора в течение целого полутысячелетия существования этих произведений при крайней неустойчивости самого текста — верный признак того, что перед нами не созданный индивидуальным усилием образ автора, а образ, существовавший и вне этого произведения.¹¹

Представляет особый интерес исследование постепенного увеличения чувства авторства, появления индивидуальных образов автора в демократической литературе XVII в., в произведениях Аввакума и Епифания, в силлабической и народной поэзии второй половины XVII в. и т. д. XVII век представляет собой существенный перелом в отношении к появлению не только индивидуального образа автора, но и связанных с этим индивидуальным образом индивидуальных особенностей стиля.

Правда, необходимо иметь в виду, что борьба за индивидуальный образ автора в XVII в. только началась, а продолжалась она и в течение всего XVIII в. и в начале XIX.¹²

¹¹ См. подробнее некоторые соображения на этот счет в статье: Д. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника. — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954, стр. 106—119.

¹² О пониженном чувстве авторства в литературе XVIII в. в связи с поэтикой классицизма см. в статье: Г. А. Гукровский. О русском классицизме. — Поэтика,

Итак, проблема авторства в древнерусской литературе имеет очень много аспектов, частично связанных с вопросом о художественных методах, и требует своего внимательного, детализированного изучения на конкретном материале.

Традиционность и художественные методы древнерусской литературы

Слабость индивидуального начала в древнерусской литературе в значительной мере связана с ее традиционностью. О традиционности средневековых литератур писалось немало, однако все же историко-литературное значение этого явления, как и его историко-литературное происхождение, освещены недостаточно.

Некоторым исследователям эта традиционность казалась результатом косности «древнерусского сознания», его неспособности воодушевляться новым, т. е. простым недостатком творческого начала. Между тем традиционность древнерусской литературы — факт определенной художественной системы, факт, тесно связанный со многими явлениями поэтики древнерусских литературных произведений, явление художественного метода. Стремление к новизне, к обновлению художественных средств, к приближению художественных средств к изображаемому — принцип, в полной мере развившийся в новой литературе. Поэтому стремление к «остранению», к неожиданности, к обновлению своего восприятия мира отнюдь не является извечным свойством литературного творчества, как это казалось и продолжает казаться многим литературоведам.¹³

В средневековье отношение к литературному приему иное: традиционность приема не воспринимается как его недостаток. Поэтому нет специфического для литературы нового времени стремления скрывать прием или его «обнажать». Прием — «нормален». Он полагается при изображении событий и явлений. Он требуется литературным этикетом.¹⁴ Он вызывает у читателя определенный рефлекс, служит сигналом для создания определенного впечатления в рамках соответствующего набора этих впечатлений от произведения.

Эффект неожиданности не имел в древнерусском литературном произведении большого значения: произведение перечитывалось по многу раз, его содержание знали наперед. Древнерусский читатель охватывал произведение в целом: читая его начало, он знал, чем оно кончится. Произведение разворачивалось перед ним не во времени, а существовало как единое, наперед известное целое. Во всяком случае литература была менее

вып. V. Л., 1929; ср. его же статью «К вопросу о классицизме» (Поэтика, вып. IV. Л., 1928).

¹³ В частности, Б. В. Томашевский различает во всяком литературном произведении ощутимые (заметные) и неощутимые (незаметные) приемы. Об ощутимых приемах Б. В. Томашевский пишет следующее: «Причина ощутимости приема может быть двоякая: их чрезмерная старость и их чрезмерная новизна. Изжитые, старые, архаические приемы ощутимы как назойливый пережиток, как потерявшее свой смысл явление, продолжающее существовать в силу инерции, как мертвое тело среди живых существ. Наоборот, новые приемы поражают своей непривычностью, особенно если они берутся из репертуара, до сих пор запрещенного (например, вульгаризмы в высокой поэзии)» (Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. Изд. 5-е. М.—Л., 1930, стр. 157). С точки зрения Б. В. Томашевского, литература всегда стремится освободиться от традиционных приемов, скрывая их или, напротив, обнажая. Приемы рождаются, живут, стареют, умирают (там же, стр. 158).

¹⁴ См. подробнее: Д. Лихачев. Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения), стр. 5—16.

«временным» искусством, чем в новое время. Соответственно динамические элементы литературы, которые так подчеркивал Ю. Тынянов,¹⁵ играли в средневековой литературе заметно меньшую роль, чем в литературе новой.

Каждый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном «действии», своеобразном «богослужении». Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены. Литературное произведение рассчитано не на индивидуального читателя, хотя эти индивидуальные читатели только и возможны в подавляющем большинстве случаев.

Для нас произведение «оживает» в чтении. Произведение существует в его воспроизведении читателем — вслух или про себя. Средневековый книжник, создавая или переписывая произведение, создает известное литературное «действие», «чин». Чин этот существует сам по себе. Поэтому-то произведение надо красиво переписать, переплести в дорогой переплет. Это точка зрения средневекового «реализма» (философского течения, противоположного номинализму) — точка зрения целиком идеалистическая, предполагающая реальность существования идей. Литературное произведение живет «идеальной» и вполне самостоятельной жизнью. Читатель не «воспроизводит» в своем чтении это произведение, он лишь «участвует» в нем в чтении, как участвует молящийся в богослужении, присутствующий при известной торжественной церемонии. Торжественность, известная пышность, церемониальность литературы — неотъемлемое качество литературы, оно неотделимо от ее этикетности, употребления одних и тех же церемониальных приемов.

К этому вопросу о трафаретности, связанной с идеалистичностью художественных методов древнерусской литературы, мы еще будем неоднократно возвращаться. Забегая несколько вперед, следует все же отметить, что это лишь одна сторона литературы. Наряду с ней существует и ей противоположная, как бы некий противовес — это стремление к конкретности, к преодолению трафаретов, к реалистическому изображению действительности. На этом вопросе мы также еще остановимся в дальнейшем.

Одна из интереснейших задач поэтики — выяснение причин, по которым в литературе вырабатывались определенные поэтические формулы, образы, метафоры и пр. В лекции «О методе и задачах истории литературы, как науки» А. Н. Веселовский писал: «Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»¹⁶

Как видно из приведенного отрывка, А. Н. Веселовский считал, что традиционность формул, мотивов, образов и прочего зависела от известной косности литературного творчества. Думаю, что здесь дело не в кос-

¹⁵ Ю. Тынянов. О литературном факте. — ЛЕФ, 1924, № 2.

¹⁶ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 51.

ности, а в определенной эстетической системе. И эту систему необходимо изучить, так же как и причины, по которым эта система постепенно отмирала, заменяясь другой системой. Здесь нужно вспомнить о некоторых особенностях литературного развития в средние века.

Ю. Тынянов в статье «О литературном факте» выдвинул особый принцип литературного развития — борьбу с автоматизацией: «...при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции — диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции».¹⁷ Принцип автоматизации и борьбы с ней в литературе предполагает хорошее чувство современности в читателях литературы. Этого не было в Древней Руси. Там произведения жили многими столетиями. Произведения старые иногда интересовали даже больше, чем произведения только что созданные (интересовала «авторитетность» произведения как исторического документа, как произведения значительного в церковном отношении и т. д.). Поэтому не осознавалась и смена литературных явлений. В письменности было «одновременно», а вернее, вневременно всё, что написано сейчас или в прошлом. Не было ясного сознания движения истории, движения литературы, не было понятия прогресса и современности, следовательно, не было представлений и об устарелости того или иного литературного приема, жанра, идеологии и пр.

Литература развивалась не потому, что что-то «устаревало» в ней для читателя, «автоматизировалось», требовало «остранения», «обнажения приема» и пр., а потому, что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требовали введения новых тем, создания новых произведений.

Литература не столько подчинялась внутренним законам развития, сколько внешним внелитературным условиям своего существования.

Освобождение от старых изобразительных средств идет в средние века не путем их обнаружения и последующего отмирания, ибо само по себе обнаружение традиционного приема, формулы, мотива ни в какой мере не требует их удаления, а путем их чрезмерной «формализации», чрезмерного внешнего развития за счет потери внутреннего содержания, ослабления значимости в новых исторических и историко-литературных условиях.

В новой литературе в традиционной формуле или в традиционном мотиве отмирает, перестает быть действенной прежде всего сама внешняя сторона формулы и мотива, в древнерусской литературе отмирает содержание, формула и мотив «окаменевают». Формула и мотив могут наполняться другим содержанием, в связи с чем отмирает их этикетность, строгость их употребления в определенных случаях. Исчезает функция этикетных формул и мотивов раньше, чем исчезают сами эти формулы и мотивы. Происходит наполнение литературных произведений «беспризорными» формулами и традиционными мотивами, лишившимися своих традиционных, стабилизирующих их причалов.

Из сказанного ясно, что изучение средневековой традиционности в древнерусской литературе должно вестись с постоянным учетом функ-

¹⁷ ЛЕФ, 1924, № 2, стр. 108; ср. также: Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 17.

ции этой традиционности, меняющихся условий ее образования и ролью, которую они выполняют в том или ином жанре, в тот или иной момент литературного развития.

Необходимым условием этого изучения является составление словарей традиционных этикетных формул и мотивов со строго хронологическим расположением материала.

Литературные жанры и художественные методы в древнерусской литературе

Вопрос о традиционных формах в древнерусской литературе тесно связан с вопросом о соотношении в ней отдельных жанров.

Литературные жанры во все эпохи существуют не сами по себе, не независимо друг от друга, а составляют определенные системы, меняющиеся исторически. Подобно тому как в ботанике существует понятие «растительных ассоциаций», в литературоведении есть все основания применять понятие жанровых ассоциаций, или жанровых систем. Жанры составляют системы в силу того, что в каждую данную литературную эпоху действует единая совокупность порождающих их причин, колеблются по эпохам и самое содержание и объем понятия жанра, а кроме того, отдельные жанры находятся между собой во взаимодействии, характер которого также меняется исторически.

Жанры в Древней Руси в гораздо большей степени, чем в новое время, различались между собой по своему художественному методу. Мы можем говорить о хронографическом стиле и хронографическом художественном методе, о стиле панегирической агиографии и соответственно о художественном методе панегирических житий, о летописном стиле и о летописном художественном методе и т. д. Каждому жанру в Древней Руси свойственно то или иное отношение к миру представляемых им сюжетов, тот или иной художественный метод. Изучение средневековых жанров именно с этой стороны может иметь очень большое историко-литературное значение.

При изучении особенностей художественного метода отдельных жанров очень важно принять во внимание своеобразную неравноправность средневековых жанров. Жанры составляли между собой своеобразную «феодалную иерархию». Были жанры объединяющие и подчиненные — первичные, существовали жанры и «поджанры». Эту сложную систему жанров, при которой между жанрами существовали своеобразные «вассальные отношения», удобнее всего разъяснить, рассмотрев самую структуру литературных произведений Древней Руси. Литературные произведения XI—XVII вв. имеют в основном «ансамблевое строение». Произведение может состоять из разнородных частей; одни из них могут рассматриваться как самостоятельные или полусамостоятельные произведения и в свою очередь входить в такие объединяющие эти произведения «своды», которые тоже в известной мере могут считаться своего рода самостоятельными произведениями. Вернее, полной самостоятельности нет у большинства произведений древнерусской литературы. Все они входят одно в другое и соединяются между собой. Приведу примеры.

Житие какого-либо святого имеет, помимо своей основной части, ряд дополнений — описаний его посмертных чудес, произведений, входящих в цикл служб святому. Эти дополнения могут быть составлены в совершенно другом стиле, другим художественным методом. Сами авторы никогда почти не стремятся выдержать свои дополнения в том же стиле, что

и основная часть жития. Подобно тому как в древнерусском зодчестве позднейшие пристройки не стремились подражать стилю основного здания, а создавались в стиле своей эпохи, так и в литературе дополнения к произведению (иногда очень многочисленные) не имитировали стиля основной части произведения, продолжая его лишь по содержанию. Да по существу жанр житийных чудес был особым жанром, отличным от основной части жития и отчасти объединяющимся с ним в особом объединяющем их жанре агиографической литературы (куда входила основная часть жития, дополнительные к нему посмертные чудеса, особый жанр похвалы святому, отдельные службы ему же и пр.). Вся совокупность этих разножанровых произведений о том или ином святом в свою очередь могла входить в произведение, их объединяющее с целым рядом других (однородных и неоднородных по жанру): в патерик, четьи минеи, пролог и пр. Каждый из этих последних сводов также мог рассматриваться как своего рода произведение, но произведение особого, «объединяющего жанра».

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку».¹⁸

Аналогична структура произведений, входящих в летопись, хронограф, степенную книгу, временник, торжественник и др. Ясно, что структура произведений древнерусской литературы глубоко отлична от современных. При этом ясно и другое: художественная структура произведений древнерусской литературы допускала сосуществование в них различных художественных методов. Произведения древнерусской литературы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох. При этом перед нами были не только «наращивания», но и переработки, оставлявшие следы предшествующих стадий.

Одна из самых важных задач исторической поэтики русской литературы XI—XVII вв. — выяснить условия сосуществования разных жанров и разных художественных методов, ибо самое объединение разных произведений происходило не без участия художественных требований. «Своды» древнерусской литературы были и сводами художественных методов. При каких условиях сосуществовали в одном «ансамблевом» произведении разные художественные методы? Все ли методы могли сосуществовать друг с другом? Происходило ли это сосуществование на основе контрастов или на основе гармонии и сходства отдельных методов? Все это вопросы крайне важные, на которых необходимо будет остановиться будущим исследователям.

Необходимо учесть, что контрасты и противопоставления играли в древнерусской литературе очень большую роль. Они же играли большую роль в зодчестве и живописи. Возможно поэтому, что различные художественные методы входили в более общее явление, в котором использовалась в художественных целях самая игра на сопоставлениях и противопоставлениях отдельных художественных методов. Эта своеобразная мета — поэтика древнерусской литературы — составляет ее отличительную черту, к которой мы еще вернемся, когда будем рассматривать существование в ней элементов реалистичности.

Само собой разумеется, что система жанров в Древней Руси не была постоянной, неподвижной. Она менялась исторически. Изучение этих изменений в соотношении и функциях отдельных жанров представляет очень большой интерес.

¹⁸ В. О. К л ю ч е в с к и й. Курс русской истории, т. II. М., 1908, стр. 321.

Начиная с XV в. возрастает количество произведений и сборников, предназначенных для индивидуального чтения. В результате происходит деформация жанровой системы, и к XVII в. появляются жанры, по типу своему близкие к жанрам нового времени; одновременно сохраняются старые жанры.

Система литературных жанров Древней Руси тесно соприкасалась с системой жанров фольклорных. Если система жанров фольклора была системой цельной и законченной, способной в какой-то мере удовлетворять потребностям народа, в массе своей неграмотного, то система жанров литературы Древней Руси была неполной. Она дополнялась фольклором. Обе системы находились в тесном взаимодействии. Отсутствие в литературе Древней Руси любовной лирики, чисто занимательных жанров и жанров театральных в значительной мере объясняется тем, что потребности в этих жанрах восполнялись фольклором. В XVII в. фольклор отступает из городов и оставляет дома русского боярства. Вот почему в палатах царя и хоромах бояр прежде всего появляются книжная лирика и театр. Записи былин и лирических произведений начинают делаться в XVII в. отчасти потому, что исполнение их в известной среде становится затруднительным, а потребность в них еще сохранялась.

В связи с этим для изучения взаимоотношения жанровых систем литературы и фольклора крупный интерес представляет выяснение условий и принципов их сосуществования, сравнительное исследование их художественных методов.

Грань художественности в древнерусской литературе

Выше мы видели, что в «ансамблевом строении» древнерусских литературных произведений могут сочетаться художественные и нехудожественные, чисто «деловые» поджанры. Это соединение художественных и нехудожественных явлений встречается не только в литературе древней, но для древней русской литературы оно, действительно, очень характерно.

Дело в том, что, вообще говоря, между сферой искусства и сферой обыденного, практического бытия линия разграничения едва уловима. Темами литературы очень часто являются и нелитературные явления, живущие своей жизнью вне литературы.

В. В. Виноградов отмечает, что творчество многих писателей (хотя бы Бальзака, Стендаля, Достоевского, Л. Толстого, Горького, Герцена, Салтыкова-Щедрина и др.) «по-своему, но непосредственно и остро синтезирует и поэтические, и риторические, т. е. агитационно-убеждающие, и публицистические, и деловые, научно-теоретические и иные функции».¹⁹

Синтезирование в одном произведении художественных и нехудожественных функций может быть особым художественным приемом. В структуру художественного произведения вводится своеобразный нехудожественный реквизит. Правда, в литературе нового времени этот реквизит часто создается самим художником, в литературе же средневековой может быть введен материал, созданный другими авторами и совершенно в другую эпоху.

В. В. Виноградов совершенно правильно пишет о том, что поэтика

¹⁹ В. В. Виноградов. О теории поэтической речи. — Вопросы языкознания, 1962, № 2, стр. 17.

отнюдь не замкнута, обращаясь все время к пограничным областям. «Поэтика, отправляясь от теории поэтической речи и отчасти базируясь на ней, не может ограничиться приемами и принципами чисто лингвистического анализа, не может замкнуться в категориях и формах, относящихся только к языку и речи в разных их функциях. Она обогащается понятиями и обобщениями общей теории художественного творчества — искусствоведения и литературоведения.

«В самом деле, стих в своих истоках, по своей природе и во многих формах своего существования органически соединен с музыкой (более всего, конечно, в виде песни); многие типы и разновидности повествовательной прозы вышли из устного сказа, связаны с ним, несут на себе его печать и тогда, когда они уже оторвались от него, а сказ — это также особая форма словесного и сценического, театрально-бытового искусства; есть виды художественной прозы, которые отпочковались от ораторской речи, а ораторская речь всегда считалась искусством; драма вся целиком принадлежит театру, а театр также — очень яркий вид специфического искусства; несомненны связи между художественной литературой и изобразительными искусствами. Поэтому поэтика не может не включать в себя и понятий и обобщений искусствоведения».²⁰

Рождение явлений искусства из «быта» отметил Ю. Тынянов в статье «О литературном факте».²¹ Он приводит пример из области литературы XVIII в. — письмо. В конце XVIII в. письмо из области быта становится явлением искусства, оно открывает собой новый жанр литературы («Письма русского путешественника»). Письмо из документа становится литературным фактом.²²

То же мы видим и в литературе древней, но там причины появления нового жанра из явления быта другие: потребность выразить то, что не укладывалось в старые жанры, частично заимствованные нами из литератур византийской и южнославянской.

Соединение художественных и нехудожественных явлений в древнерусской литературе не ограничивается «пластами» различных жанров, залегающих в тех или иных произведениях. Это связь живая. Нехудожественные явления переходят в художественные и обратно. Рубеж, обособляющий искусство, все время разрушается и все время восстанавливается, не ограничиваясь образованием и отмиранием жанров. Искусство «дышит». Область искусства находится все время в движении.

В своей статье «Устные истоки художественной системы „Слова о полку Игореве“»²³ я пытался показать, как феодальная и бытовая терминология и образность обыденной речи приобретают в «Слове о полку Игореве» в определенных творчески-функциональных условиях поэтический характер. В. В. Виноградов пишет, что «поэтические средства не образуют специальной системы, но опираются на системные отношения языка внехудожественных областей».²⁴

²⁰ В. В. Виноградов. Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы. — Вопросы языкознания, 1962, № 5, стр. 15.

²¹ ЛЕФ, 1924, № 2, стр. 109 и сл.

²² Многие факты о роли жанра письма и переписки в конце XVIII—начале XIX в. собраны В. Шкловским в книге «За и против. Заметки о Достоевском» (М., 1957, стр. 24—30 и др.).

²³ Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950.

²⁴ В. В. Виноградов. Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы, стр. 5.

Характерно, что в современной литературе «слой специальных поэтических выражений и форм (поэтизм как реликтов предшествующей поэзии...) невелик и продолжает сокращаться».²⁵ Сокращение это происходит под влиянием поэтики реализма, требующей уничтожения всякого рода штампов и трафаретных приемов изображения. В древнерусской литературе происходил обратный процесс — накопления «поэтизм», формул литературного этикета. Представляет очень большой интерес, как этот процесс происходил и как шла «поэтизация» любых этикетных формул и деловой терминологии. Только изучение всей русской литературы от ее истоков и до современности позволит установить этот процесс первоначального накопления этикетных формул и поэтизм и последующего освобождения литературы от них.

Довольно типичное сочетание в древнерусских произведениях — это сочетание стихов и прозы. В «Ином сказании», в «Житии Федора Иоанновича» и во многих других произведениях Древней Руси мы можем заметить вкрапления рифмованных стихотворных строчек в прозу. По-видимому, это вкрапление стихов в прозу — довольно устойчивая и традиционная манера в древнерусской литературе. Мы можем встретить ее в летописи, в «Слове о полку Игореве», в «Молении» Даниила Заточника и др. Законы этого вкрапления своеобразны. Вкрапливается стих в прозу, но не проза в стих (последнее мы встретим только в записях народной поэзии XVII в.), причем инкрустируемые стихотворные отрывки не могут быть велики. Характерно также, что эти вкрапления отнюдь не возвышают прозы, они встречаются не в патетических местах, а в снижающих, они касаются обыкновенно обыденных явлений. Так обстоит дело в «Молении» Даниила Заточника и в «Сказании» Авраамия Палицына, в летописи и в житиях. Другое дело — ритмическая организация прозы. Она связана с лирическим подъемом изложения и может охватывать весь текст или отдельные большие его куски. Ритмическую организацию речи мы можем встретить в словах Кирилла Туровского, в молитвенных текстах и пр. Законы введения ритма рифм в древнерусскую прозу очень своеобразны и совсем не изучены. Это задача дальнейших исследований.

Художественное произведение — всегда на грани художественного явления. Оно находится в движении, подобном движению осмоса или диффузии. То это трансформация нехудожественного явления в художественное, то отталкивание от нехудожественного, то спонтанный переход в нехудожественное. Это происходит в самых разнообразных жанрах. Художественное явление вырастает из научного, исторического, публицистического, трансформирует в художественную сферу явления нехудожественные. Художественное выражение получают, трансформируясь, идеи нехудожественные — политические и научные. Художественно значимыми становятся явления языка, не рассчитанные на художественность. Происходит постоянное творчество: творчество художника и творчество всей литературы как целого. История литературы есть процесс творчества литературы — творчества, в котором принимает участие все общество.

Вместе с тем литература не осознается как единое целое. В литературе сочетаются в каждую данную эпоху произведения переводные и оригинальные, недавно созданные и традиционные. Сознание читателей не борется с этим «разнобоем» в пределах даже одного и того же произведения, не стремится к обновлению форм и содержания, довольствуется традиционным в сочетании с новым. Вот почему и смена литературных

²⁵ Там же.

явлений происходит в ней не в их единстве и совокупности, а порознь. Воздействие внешних условий осуществляется не на всю литературу как на единство, а действует порознь на отдельные явления литературы. Все это сильно осложняет изучение художественных методов древнерусской литературы.

Абстрагирование в древнерусской литературе

Через всю средневековую русскую литературу проходит стремление к художественному абстрагированию изображаемого. Стремление это сказывается по преимуществу в высоких жанрах литературы, но оно очень для нее характерно, отражая идеалистичность средневекового мировоззрения.

Абстрагирование вызывалось попытками увидеть во всем «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного. С точки зрения мировоззренческой это явление очень мало изучено. Укажем только, что это абстрагирование в мировоззрении никогда не было последовательным, ибо практика заставляла видеть в реальном реальное, а это имело очень важные последствия для художественного творчества.

В разные эпохи и в разных жанрах это абстрагирование постоянно сталкивалось с другими тенденциями — с тенденциями к художественной конкретизации и вступало с ними в различные сочетания.

С точки зрения художественных методов литературы абстрагирование изучалось еще меньше. Приемы этого абстрагирования чрезвычайно различны. Здесь и отказ от называния конкретных явлений их собственными именами, отказ от прикрепления повествования к конкретным географическим местам и конкретным историческим эпохам. Из литературного произведения по возможности изгоняется бытовая, политическая, военная, экономическая терминология, названия должностей, конкретных явлений природы данной страны, некоторые исторические припоминания и т. д. Если и приходится говорить о конкретных политических явлениях, то писатель предпочитает называть их, не прибегая к политической терминологии своего времени, а в общей, описательной форме, пользуясь перифразами и т. п. С другой стороны, абстрагирование может создавать особого рода нагромождения синонимов, разрушающих в словах смысловые оттенки и оставляющих лишь одно общее. С третьей стороны, абстрагирование ведет к выдвиганию на первый план именно этих оттенков и затемнению основного смысла. Приемами абстрагирования являлись и постоянные обращения к символам, образам и цитатам из священного писания, к различного рода книжным аллюзиям, к «плетению словес», при которых стиль произведения подчиняется формалистическому словесному орнаменту и т. п. Все это еще очень мало изучено в своей исторической изменчивости.

Символическая система средневековой литературы требует особого исследования. Есть два рода символов и между ними множество градаций. С одной стороны, существуют традиционные символы, постоянно употребляемые и в общем понятные для читателя без особых разъяснений. С другой стороны, есть символы, употребленные только данным автором и в данном произведении, требующие авторского пояснения. Характерно, однако, что средневековый книжник, вводя в свое произведение новый символ, стремится связать его со священным писанием или с творениями

отцов церкви. Символы нетрадиционные, таким образом, входят как бы контрабандой, но входят обильно и настойчиво.

Возьмем для примера притчу Кирилла Туровского «О белоризде и о мнишестве». По существу она вся представляет собой раскрытие различной символики небольшой (меньше одной страницы) вымышленной истории. В этой притче раскрывается значение около сорока символов. Из них только около десяти подтверждаются текстами священного писания.

Наиболее распространенные символы были изучены с точки зрения их происхождения и отношения к фольклору В. П. Адриановой-Перетц в ее книге «Очерки поэтического стиля древней Руси» (М.—Л., 1947). Предстоит, однако, изучить некоторые вопросы, не рассмотренные В. П. Адриановой-Перетц: церковное и нецерковное в символической системе средневековья, многозначность символов и обратное — существование многих символов для одного и того же явления, мировоззрение, заключенное в символической системе средневековья, его отношение к средневековому богословию, с одной стороны, и как выражение некоторых естественнонаучных представлений — с другой. Интерес представляет отношение символа к аллегории, метафоре и сравнению (по-видимому, некоторые символы переходят с течением времени в метафоры и сравнения, служат чисто художественным целям). Большой интерес представляет вопрос о реализации символов. Формы этой реализации в литературном произведении могут быть чрезвычайно разнообразными: символ может быть назван, он может быть рассказан, он может быть показан или на него может быть сделан только намек. Он может быть преподнесен читателю в цитате или в пересказе. Наконец, крупный интерес представляет то, как изображается символ: как нечто реальное, существующее, проявляемое в самой действительности (через божественную волю или как-либо иначе), как нечто, заложенное в реальном явлении, как его тайный смысл или же как авторское толкование, не имеющее отношения к действительности, но лишь подаваемое автором для истолкования явления. В разные исторические эпохи здесь обстояло по-разному.

Средневековые системы абстрагирования, средневековый идеализм, при котором мир резко делится на духовный и материальный, божественный и человеческий, привели к существованию еще одного явления, на которое до сих пор не было обращено никакого внимания: это своеобразная бинарность художественного мышления. Средневековое сознание во всем замечало две стороны: духовное начало и материальное, божественное и человеческое. Все в мире может быть разделено надвое: душа и тело, грех и добродетель, жизнь и смерть, вечность и временность. На этом, как мы видели, зиждился средневековый символизм, средневековое стремление к абстрагированию. Но на этом же основывалось и очень частое в средние века бинарное построение стиля художественных произведений, создающее своеобразный ритм древнерусской прозы и приведшее отчасти к образованию в ней морфологической рифмы.

В самом деле, бинарность средневекового мировоззрения, постоянные противопоставления материального духовному, доброго злему, божественного человеческому и пр. вели к тому, что бинарность стала одним из любимых принципов синтаксического построения прозы: «Моисий же пол вод под твердию сказуеть, а Давыд превыши небес воду поведуеть»,²⁶ «овем в честь и славу, овем в студ и муку».²⁷

²⁶ И. П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРА, т. XII. М.—Л., 1956, стр. 341.

²⁷ Там же, стр. 347.

Иногда балансировка заключалась кадансом, не нарушавшим бинарности, так как третье не было равноправным с первыми двумя, а как бы подчеркивало их единство. В качестве примера такой балансировки приведу отрывок из поучения св. Стефана: «Не имей дружбы с женою, да не сгориши огнем ея. Не имей дружбы с малым детищем, да не впадеши в сеть с ним. Не имей дружбы со старейшим своим, токмо слушай словеса его, а по делом его не твори. Не возлюби ити во град, ни рцы, яко чисто ми есть око, сотвориши бо е неприязни. Не пий вина, да не сотворит ти сердца осквернена в сластех похотных.

«Не яждь дважды днем, да не утолстеет ти плоть, и укореняться мысли...» и т. д.²⁸

Бинарные построения повели за собой возникновение морфологической рифмы: сперва спонтанной, а затем и сознательно вводимой в ткань прозы.

Мы не затронули и малой доли тех сложных вопросов, которые встают и встают по мере того, как тема абстрагирования привлекает внимание исследователя.

Об элементах реалистичности в древнерусской литературе

В пестром художественном многообразии древнерусской литературы имеется группа явлений, занимающих своеобразное место в общем «ансамблевом строении» ее художественных методов.

Мы видели выше, что в древнерусской литературе преобладает стремление к трафарету, к устойчивым словосочетаниям, к тем художественным методам, которые диктуются общими задачами, к художественному абстрагированию действительности. Однако среди этих трафаретных сочетаний и абстрагирующих приемов встречаются и такие, которые обращают на себя внимание своей близостью к художественным приемам нового времени: при общем стремлении к художественному обобщению и при отсутствии детализации вдруг вводится в описание художественная деталь, позволяющая наглядно представить себе описываемое; среди метафор-символов средневекового типа появляются и метафоры, помогающие конкретно изобразить явление; человек описывается не только в своих «идеальных» чертах, но и во вполне земных; в описываемом герое мы можем иногда узнать реальных людей с живыми человеческими слабостями и достоинствами; наряду с идеалистическими объяснениями событий встречаются и вполне реальные объяснения и т. д.

И. Некрасов говорил когда-то о реализме древнерусской литературы в целом: «...наш древний писатель был в полном смысле реалист. Произведениями своими он положил начало натуральной школе в поэтических произведениях нашей литературы».²⁹

Новейшие исследователи так вопрос не ставят. Ни о каком реализме в древнерусской литературе в собственном смысле этого слова речь сейчас идти не может. Это объясняется тем, что представления о реализме (а тем более о натуральной школе) приобрели в современном советском литературоведении гораздо более четкие формы и исторические координаты, чем

²⁸ А. И. Пономарев. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 2, ч. 1. СПб., 1896. стр. 78.

²⁹ И. Некрасов. Древнерусский литератор. — Беседы в Обществе любителей российской словесности при имп. Московском университете, вып. 1. М., 1867, стр. 48.

в литературоведении XIX и начала XX в. Если советские литературоведы и применяют термин реализм, то с оговорками и ограничениями — «средневековый реализм»,³⁰ «стихийный реализм»³¹ и т. п. По большей же части исследователи древнерусской литературы употребляют термины «реалистические тенденции» или «элементы реалистичности».³² В последних двух терминах принимается во внимание многообразие художественных методов, свойственное древнерусской литературе, при котором оказываются возможными «вкрапления» реалистичности в художественную ткань отнюдь не реалистических по своей природе произведений.

Итак, непоследовательность средневековых взглядов, средневекового отношения к действительности, средневековых абстрагирующих художественных методов дает возможность вторгаться в художественное творчество элементам реалистичности. Эти реалистические элементы в некоторых своих общих чертах действительно могут быть сближены с реализмом. Они еще не представляют собой цельного художественного метода реализма, предпосылки для возникновения которого созреют лишь в XIX в., но в них уже имеются некоторые черты, которые впоследствии разовьются в художественный метод реализма. В этих элементах реалистичности временно отступает средневековое идеалистическое объяснение событий и явлений. В них устранены средневековые штампы описаний, этикетные формулы. Средства изображения приближены к теме изображаемого. Прямая речь имеет черты, свойственные тем лицам, в уста которых она вложена. Художественная деталь занимает подобающее ей место. Метафоры и сравнения отделились от символов и аллегорий и стремятся к созданию иллюзии действительности.

Будущим исследователям элементов реалистичности в древнерусской литературе необходимо обратить внимание на следующее. Отдельные признаки реалистического стиля появляются в древнерусских произведениях обычно в совокупности. Конкретность описания сочетается с наличием художественных деталей, художественная деталь соединяется с метафорой реалистического типа, то и другое — со стремлением объяснить события вполне реальными, отнюдь не потусторонними причинами.

Последнее особенно важно. Элементы реалистического стиля обычно сочетаются не только между собой, но и с элементами же реальной интерпретации передаваемого. Отсюда ясно, что появление этих реалистических элементов диктуется какими-то особыми причинами, лежащими вне требований стиля. И действительно, реалистические элементы появляются под воздействием определенного художественного задания.

Элементы реалистичности по большей части связаны с прогрессивными целями, которые ставили себе авторы произведений. Смерти, преступления, княжеские усобицы описываются для того, чтобы изменить действительность, возбудить в читателях возмущение междоусобиями и преступлениями князей.

Абстрагирующие художественные методы средневековья все в той или иной мере дедуктивны. Они накладываются на объект литературного творчества, подчиняют его идеалистическому мировоззрению авторов. Однако наряду с художественной дедукцией в средние века существовала и художественная индукция. В литературу входит живое наблюдение;

³⁰ И. П. Еремин. Киевская летопись как памятник литературы. — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, стр. 81 и др.

³¹ Г. Рааб. К вопросу о предыстоках реализма в русской литературе.

³² См. работы В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачева, указанные в начале данной статьи.

изображение подчиняется изображаемому. Чаще всего это вторжение индуктивного художественного изображения действительности сочетается с критическим отношением к этой действительности. Оно противостоит религиозной идеализации мира. Элементы реалистичности чаще всего появляются там, где необходимо объективное изображение действительности, где нужно ее эмпирическое познание, где необходимо изменение действительности.

Элементы реалистичности нельзя отождествлять с простой «документальностью». Документ и протокол не изображают действительность, а слепо ее отражают, отражают только в отдельных частях — тех, которые требуются задачами документа. В художественном же изображении мы видим попытку создать иллюзию действительности, сделать рассказ наглядным, легко вообразимым и представимым. Именно эти элементы реалистичности, а не простую документальность особенно часто встречаем мы в летописных повестях о княжеских преступлениях, в исторических повестях, в бытовых повестях и пр. — в тех жанрах, которые создались на русской почве и были слабее всего связаны с трафаретами византийской литературы.

Появление элементов реалистичности не должно объясняться борьбой двух мировоззрений в Древней Руси — идеализма со стихийным материализмом. Никаких «двух мировоззрений», резко противостоящих друг другу, в Древней Руси не было. Были разные мировоззрения, но все они были в той или иной форме и в той или иной степени религиозными. Не случайно, что и сама оппозиция феодализму совершалась в форме ересей, т. е. в форме религиозной. Поэтому концепция «реализма—антиреализма», при которой реализм отождествляется с материализмом, а «антиреализм» с идеализмом, не имеет под собой почвы в древнерусской литературе. Однако отвергая концепцию «реализма—антиреализма», мы не должны отвергать связи между художественным методом и мировоззрением. Эта связь не всегда совершается в прямолинейных формах, однако она существует и в вопросе об элементах реалистичности. Последние появляются в результате непоследовательности средневекового религиозного мировоззрения, вынужденного под влиянием требований действительности обращаться к практике, к индуктивному мышлению и опыту.

Бывают случаи, когда реалистические элементы в древнерусской литературе не имеют непосредственной связи с прогрессивными взглядами авторов. В самом деле, очень часто реалистические элементы встречаются в рассказах о чудесах. Чтобы уверить читателя в реальности чуда, последнее описывается с такой наглядностью, что оно как бы становится видимым, осязаемым. В автобиографии Епифания рассказывается, например, как он боролся во сне с бесами. Ему явились два беса — «один наг, а другой в кафтане». Епифаний схватил нагого беса и тут же почувствовал в руках «яко мясище некое бесовское». Проснувшись, Епифаний обнаружил, что его руки «от мясища бесовского мокры», — осязаемое доказательство реальности видения.³³ Все другие видения Епифания описываются с такой же наглядностью. Они происходят в реальной избе Епифания, обставлены бытовыми подробностями (художественные детали), действующие лица говорят вполне бытовым, характерным для них языком (приближение средств изображения к изображаемому), описываются материальные последствия видений: Епифаний ощущает боль и усталость от своей физической расправы с бесами, в келии его беспоря-

³³ А. Н. Робинсон. Житие Епифания как памятник дидактической автобиографии. — ТОДРА, т. XV. М.—Л., 1958, стр. 213.

док и т. д. Другой пример. В «Повести боярина Петра Бориславича» XII в. есть замечательное описание смерти Владимирки Галицкого. По этому описанию можно точно установить болезнь, которой он заболел, и приемы ее лечения. Но описание это при всей реалистичности своих отдельных элементов есть в конечном счете описание чуда: бог покарал Владимирку Галицкого болезнью и смертью за его насмешки над Петром Бориславичем.

Из приведенных примеров ясно, что элементы реалистичности в древней русской литературе отнюдь не являются в результате смены религиозного мировоззрения нерелигиозным, а скорее отражают непоследовательность религиозного мировоззрения. При этом непосредственная связь их с прогрессивными взглядами на мир может в иных случаях и отсутствовать.

В течение семи веков русского средневековья, где абстрагирующие методы не столько сменяют друг друга, сколько сосуществуют, движение вперед совершалось главным образом путем нарушения абстрагирующих систем и введения отдельных реалистических элементов в сложную, «ансамблевую» ткань литературных произведений. Элементы реалистичности появлялись в литературе и вновь исчезали, не составляя собственной стилистической системы, не формируясь в какой-нибудь особый художественный метод.

Нельзя думать, что элементы реалистичности, постепенно накапливаясь, приближали древнерусскую литературу к литературе нового времени. По-видимому, прогрессивная роль реалистических элементов состояла преимущественно в том, что они разрушали существующие абстрагирующие стилистические системы, способствуя возникновению новых с более широким кругом возможностей. Именно эти нарушения являлись в древней русской литературе элементами будущего. И мы вправе называть их «реалистическими элементами» и «реалистическими тенденциями», ибо всякое явление получает свое окончательное объяснение не только в выяснении причин, его породивших, но и в определении того, к чему оно ведет в будущем.³⁴

Задача будущих исследователей проследить, как постепенно расширяется круг тех явлений, которые мы можем назвать «элементами реалистичности», как постепенно расширяется и круг тех произведений, в которых эти элементы реалистичности проявляются. Особенно интересен с этой точки зрения XVII в. с его сатирической и демократической литературой.

Замечательно при этом, что реалистические элементы с особенной интенсивностью нарастают в тех произведениях, которые отражали интересы эксплуатируемого большинства. В этом отношении наблюдения исследователей западного средневековья или средневековья славянского полностью совпадают с наблюдениями, которые сделаны исследователями древнерусской литературы.

«Надо помнить, — писал испанский литературовед Ортега-и-Гассет, — что во все эпохи, когда существовало два типа искусства — одно для

³⁴ О термине «реализм» в широком и узком смысле см. в моей заметке «Анестезия и древнерусская литература» (Русская литература, 1963, № 1, стр. 83—84). Добавлю, что К. Маркс и Ф. Энгельс (Собрание сочинений, т. 29, стр. 491—494) постоянно употребляли термин «реализм» в широком смысле этого слова, говоря о реализме эпохи Возрождения, о превосходстве реализма Шекспира над реализмом Шиллера и пр. Именно имея в виду этот широкий смысл слова «реализм», мы можем говорить об «элементах реалистичности», учитывая то, к чему ведет данное явление, тенденции его развития.

меньшинства, а другое для большинства, последнее всегда было реалистическим. К примеру, в средние века соответственно двойственной структуре общества, разделенного на касты — знатных и плебеев, — имелось два типа искусства: благородное искусство, которое являлось „условным“, „идеалистическим“, иначе говоря художественным, и народное искусство, реалистическое и сатирическое». ³⁵

В своей работе «Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература» проф. П. Динев отмечает, что в Софии в XVI в. в житиях Георгия Нового и Николы Нового элементы реалистичности находятся в непосредственной связи с общей демократизацией литературы. ³⁶

Изучение абстрагирующих художественных методов средневековья неизбежно приводит нас к выводу о том, что они стоят необычайно далеко от метода реализма: гораздо дальше, чем художественный метод барокко или метод классицизма, и уже несомненно дальше, чем художественный метод романтизма. Если некоторые из литературоведов и пытаются в настоящее время считать каждый из художественных методов — классицизм, романтизм и реализм — целиком замкнутым в себе, отрицают возможность подготовки реализма в романтизме, то в будущем более широкое исследование художественных методов на более крупных хронологических дистанциях с несомненностью покажет, что отдельные литературные направления при всей их кажущейся замкнутости подготавливали появление друг друга. Это достаточно ясно, если сравнить абстрагирующие художественные методы средневековья с художественным методом, например, романтизма. Последний заключает в себе гораздо больше таких элементов поэтики, которые если и не могут быть признаны реалистическими, то все же более «реалистичны», чем принципы средневекового абстрагирования: например, стремление ввести *color localae*, рассматривать явление в широкой исторической перспективе, отказ от правил, канонов и трафаретов и т. д.

В заключение статьи хотелось бы вновь указать на то, что в определении основных признаков художественных методов древнерусской литературы необходимо идти от конкретного материала к обобщению, а не наоборот. «Чрезмерная схематизация, — пишет В. П. Адрианова-Перетц, — опасна в каждой области знания: она может привести к тому, что за схемой исчезнет представление о живом процессе развития во всей его сложности и противоречивости». ³⁷

Вопрос о художественных методах древней русской литературы достиг такой зрелости, что дальнейшее его продвижение должно вестись на основе конкретных, частных исследований отдельных явлений художественного творчества.

При этом надо исходить не из той небольшой «обоймы» древнерусских произведений, которая вошла в учебники и традиционно всеми рассматривается, а как можно шире охватить материал, все разнообразие жанров литературы Древней Руси.

³⁵ Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусств. — В кн.: Современная книга по эстетике. Антология. Под ред. А. Егорова. М., 1957, стр. 450.

³⁶ П. Динев. Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература. — В кн.: П. Динев. Литературни въпроси. София, 1963, стр. 76—88.

³⁷ В. П. Адрианова-Перетц. О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.), стр. 8.

Что, в самом деле, можем мы сказать определенного о всей древнерусской литературе, когда такой основной и своеобразный вид памятников, как апокрифы, совершенно не изучается за последнее время, когда почти не изучается агиографическая литература, мало изучается литература переводная, когда многие исследователи не знают тех литератур, из которых сделаны переводы отдельных произведений, и, следовательно, не могут овладеть сравнительным материалом.
